UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

ENTRE O DESENHO ANALÓGICO E A FOTOGRAFIA

Zonas de contacto e influência recíproca

Paulo Jorge do Carmo Silva

Trabalho de Projeto
Mestrado em Desenho

Trabalho de Projeto orientado pelo Professor Doutor
José Domingos Fazenda Coelho de Andrade Rego

2022

Resumo

Das disciplinas e mecanismos de auxílio à representação visual pelo desenho, o dispositivo fotográfico foi o maior impulsionador de precisão e velocidade da reprodução do visível. De tão revolucionário, o desenho pela luz, proporcionado pelo sistema fotográfico, pode ser interpretado como algo com aptidões distintas do desenho tradicional. Entre os dois domínios de expressão visual surge o desafio de estabelecer fronteiras que os possam aproximar e distinguir, pelas suas particularidades identitárias e diferenciadoras. Neste trabalho, serão elencadas as semelhanças e diferenças entre o desenho analógico e o automatismo de representação promovido pela fotografia, esclarecendo, tanto quanto possível, as características fundamentais que os determinam.

Palavras-chave: Câmara obscura; Desenho; Fotografia; Perspetiva; Tempo.

Abstract

The photographic device, amongst the disciplines and mechanisms to aid visual representation through drawing, was the biggest promoter of precision and speed in the reproduction of the visible. The drawing by light provided by the revolutionary photographic system can be interpreted as something different from traditional drawing. There is a challenge of establishing boundaries between the two domains of visual expression, that can approximate and distinguish them due to their identity and differentiating particularities. This study lists the similarities and differences between the analogic drawing and the automation of the representation promoted by photography, clarifying as much as possible the fundamental characteristics that determine them.

Keywords: Obscure chamber; Drawing; Photography; Perspective; Time.

ÍNDICE

1 – Introdução 1

2 – Enquadramento teórico 3

3 – Desenhar antes da fotografia 7

3. A – «Las Meninas» 7

3. B – Distância e ideia 15

4 – Desenhar depois da fotografia 20

4. A – A natureza que se desenha a si própria 20

4. B – Pictorialismo 26

4. B. 1 – Impressionismo 34

4. C – Aura 35

4. D – Relação com o referente 43

4. E – Tempo e Memória 51

4. E. 1 – «Inconsciente óptico» 56

4. F – Perspetiva 61

4. G – Seleção 63

4. H – Imersão e interpretação 64

4. I – Epílogo 68

5 – Processo de trabalho prático 71

5. A – No interior da câmara obscura 72

6 – Conclusão 75

7 – Referências bibliográficas 78

8 – Apêndice 83

1 – Introdução

No interior da câmara obscura, surgiu a temática que motivou o desenvolvimento prático e teórico deste Trabalho de Projeto em Desenho. No espaço íntimo do quarto, com apetência para se aproximar das potencialidades do dispositivo fotográfico, conciliaram-se as condições necessárias propícias a desencadear questões capazes de interpelar o desenho analógico e a fotografia. Na divisão eleita para que os sonhos aconteçam, descobriu-se outra dimensão que completa a função da sua existência. Nela, como em todos os espaços arquitetónicos com abertura para o exterior, existe imagem singular pronta a ser revelada.

Tal como os sonhos são facilitados pela diminuição da intensidade luminosa, também o surgimento de imagem capaz de oferecer nova interpretação das contingências do espaço acontece pelo controlo da luz. Foi necessário ensaiar solução conveniente, no desafio de tapar a janela, deixando pequena abertura circular por onde a luz exterior passaria, de forma tão controlada quanto possível. Como expectável, quanto menor o orifício, menor a luminosidade e mais nítida a imagem projetada. Desse diafragma improvisado, em primeiro ensaio, surgiu a projeção de imagem exterior, nas paredes adjacentes. Nessas superfícies iluminadas, procuraram-se os pontos de contacto e influência recíproca entre desenho analógico e fotografia. Com esse objetivo, foi possível mapear, tanto quanto possível, também as proximidades e divergências teóricas e práticas entre os dois paradigmas da representação visual. Assim, a composição teórica da investigação produzida surge, após o necessário enquadramento inicial, com estrutura dividida em três partes: desenhar antes da fotografia, desenhar depois da fotografia e, em terceiro lugar, a descrição do processo de trabalho prático. A essas divisões principais acorreram enunciações de épocas distintas e com diferentes relações teóricas. A aura, a memória, o «inconsciente óptico» e a perspetiva foram alguns dos conceitos invocados pela sucessão de temas como, entre outros, o distanciamento à ideia, as possibilidades da natureza que se desenha a si própria, o pictorialismo, a relação com o referente, a seleção, bem como a imersão e a interpretação. No seu conjunto, no decorrer desta pesquisa teórica e prática em arte, seguindo metodologia de análise qualitativa, foi possível desenvolver consideração de parte importante da cultura visual contemporânea, tendo a apreciação das relações entre desenho analógico e fotografia como propósito.

A problemática da representação visual tem sido tema de interesse, observação e reflexão por artistas e teóricos. O contexto de enquadramento e ponderação desse

paradigma tem protagonizado a produção artística e académica. A expressão visual contemporânea tem suscitado temáticas que tentam ser elucidadas, de forma esclarecedora, no sentido de produzirem novas formas de se afirmar, afastando-se, tanto quanto necessário, da reprodução do visível, para ambicionar o território desafiador de manifestação das ideias em apreciação. Ainda que seja oportuno convocar a prática da representação realista na atualidade, as motivações teóricas que o poderão justificar, decerto, terão em consideração a existência dos meios recentes de automatização da representação visual e respetivas aptidões.

O universo das imagens e o domínio das ideias sempre coexistiram, servindo-se de forma mútua, em dicotomia de equilíbrio intrincado. O surgimento da fotografia, na primeira metade do século XIX, veio interpelar as disciplinas de representação visual consagradas, perante a eficiência técnica do dispositivo fotográfico nessa tarefa. Nesta conjuntura, a ação artística reforçou a alternativa de se libertar desse processo de virtuosismo crescente, para a qual câmara obscura e geometria contribuíam. Sobrando, neste sentido, disponibilidade para se aliar a funções teóricas e filosóficas que conseguiram proporcionar, até, a interpelação da própria arte e a apreciação da sua função contemporânea.

Auxiliando a comprovação teórica desta análise e complementando-a, desenvolveu-se componente prática, em desenho, concebida na fronteira definível também entre desenho analógico e fotografia. Para isso, os desenhos concretizados tiveram como referente as projeções obtidas em diversas divisões arquitetónicas transformadas em câmara obscura habitável. Nelas, foi possível desenvolver composição capaz de conciliar o vestígio da projeção natural do exterior com a possível invocação das ponderações abordadas na investigação teórica.

Nas próximas páginas, evidencia-se resumo das presumíveis relações dos conceitos e teorias que têm aproximado e afastado, pelas suas semelhanças e diferenças, o desenho analógico do desenho pela luz – automatizado pela técnica fotográfica –, tendo em vista a determinação de eventuais delimitações. Nesta tentativa, procura-se entender a eficiência com que cada vertente poderá ambicionar representar a apreensão visual ou tentar alcançar, nesse intuito, para além do óbvio e imediato, a expressão de algo no sentido do âmbito das ideias.

2 – Enquadramento teórico

Desde logo, enquanto ponto de partida para a elucidação da natureza das imagens, em «O Sofista», Platão, pelo diálogo entre Teeteto e o Hóspede de Eleia, enuncia a questão da representação visual e da tentativa de reprodução do visível.

> «Teeteto — Mas, fala tu primeiro e divide para nós as duas formas que dizes.
> Hóspede de Eleia — Vejo nessa arte uma, a arte de copiar. É sobretudo ela mesma que se vê quando alguém começa a produzir a imitação seguindo as proporções do modelo, em comprimento, largura e profundidade, e ainda aplicando a essas medidas as cores convenientes a cada uma.
> Teeteto — O quê? Nem todos os que imitam tentam realizar algo desse tipo?
> Hóspede de Eleia — Certamente que não quantos modelam ou escrevem alguma grande obra. Pois, se aplicassem a verdadeira proporção das coisas belas, sabes que as coisas superiores pareceriam menores do que o necessário, e as inferiores maiores, porque umas são por nós vistas de longe, outras, de perto.
> Teeteto — Perfeitamente!
> Hóspede de Eleia — Por acaso, tendo renunciado ao verdadeiro, não aplicam agora os artífices aos simulacros não as reais proporções, mas as que parecem ser belas?
> Teeteto — Perfeitamente!
> Hóspede de Eleia — Não é justo chamar imagem ao outro tipo, por ser mesmo parecido?
> Teeteto — Sim.
> Hóspede de Eleia — Ora, pelo que dissemos antes, essa parte da arte de imitar deve chamar-se arte de copiar?
> Teeteto — Deve.
> Hóspede de Eleia — E então? O que aparece, por a vista não se achar em boa posição, estar assemelhado ao belo? Se alguém tivesse força para ver suficientemente essas tais coisas, não chamaria semelhante ao que se diz estar assemelhado ao belo? Se parece, mas não é semelhante, por acaso não será um simulacro?
> Teeteto — O quê, então?
> Hóspede de Eleia — Portanto, muito disso é parte da pintura e da arte de imitar, em geral?
> Teeteto — Como não?
> Hóspede de Eleia — A arte que produz simulacros, mas não cópias, por acaso não a denominaríamos mais correctamente de arte fantástica?
> Teeteto — Muito mesmo!
> Hóspede de Eleia — Então, eu chamava a essas duas formas da arte de fazer imagem a da cópia e a do simulacro.
> Teeteto — Corretamente.» (Platão, 2011, pp. 199 e 200)

Grande parte do processo evolutivo das manifestações artísticas de carácter visual foi acompanhada de enquadramento e discussão teórica. Para além de estar ao serviço da representação da aparência envolvente vinculada pelos sentidos, progrediu o espaço em que artistas procuravam representar algo mais que o paradigma visível. Essa extensão de debate onde a arte, entre outras possibilidades, olha também para si própria, pela produção de obras que o desencadeiam, conquistou o seu lugar. Esta vertente tão valiosa e fascinante da materialização de imagens com expressão, por vezes, menos figurativa, ainda que mais desafiadora para grande parte do público, conseguiu assegurar as vanguardas necessárias à manutenção do interesse e da relevância das artes plásticas. De outra forma: na arte contemporânea, é percetível, com frequência considerável, que o significante contido na obra ambiciona ter como significado possível mais a ideia que esteve na sua origem ou motivação, em detrimento das comprovações da familiaridade dos elementos visuais e do eventual prazer visual.

Nesse caminho, até às manifestações de arte que se consagraram na segunda metade do século XX, foi longo o percurso evolutivo do desenho e das suas capacidades para o desenvolvimento das diferentes disciplinas artísticas. Essa competência inerente à liberdade primordial de esboço de ideias intrínsecas ao desenho é proclamada na sua definição, onde se declara também a origem mítica que carateriza a sua essência.

> Desenho — «Plínio (23-79 d. C.) vê no desenho a origem da pintura, ao descrever no livro XXXV da História Natural o mito da filha de Butades, desenhando numa parede a silhueta do seu amado, iluminado por uma vela. Estas formas teriam sido coloridas num segundo momento. […]
> Arte que está na base de doutras artes, o disegno, «pai de todas as artes» (arquitectura, escultura, pintura) (Vasari), é, portanto, um conceito que está na origem de toda a obra plástica, sob a forma de esquiço, de linha ou de traço.» (“Desenho”, Goliot-Leté et al., 2011, p. 113)

Ainda que a alegoria acrescente eloquência à importância estrutural do desenho no auxílio da expressão e memória, será necessário evidenciar as motivações e implicações da sua origem bem mais remota. Marie-José Mondzain, em «Homo Spectator: Ver, Fazer Ver», introduz e elucida o lugar do observador, enquanto força dinamizadora da comunicação. Nesta obra publicada em 2007 é possível constatar como a relação com as imagens segue o desenvolvimento do Homem. Desde as cavernas até à contemporaneidade, a complexidade sempre acompanhou a representação, contribuindo para a sua evolução e potenciando as relações entre sujeitos. Nesse desafio, a autora, nascida na Argélia em 1942, tem também como referência a alegoria de Plínio.

> «Fazer uma imagem é pôr o homem no mundo como espectador. Ser um humano é produzir a marca da sua ausência na parede do mundo e constituir-se como sujeito que nunca se verá como objecto entre os outros mas que, vendo o outro, lhe dá a ver o que poderão partilhar: signos, marcas, gestos de acolhimento e de retracção. Fazer uma imagem é dar a ver a outro, nem que seja a si próprio enquanto sujeito separado de si, a marca das retracções sucessivas, logo, dos movimentos ininterruptos. Não será também isto que a fábula da filha do oleiro de Sicião contada por Plínio transmite: que a imagem nasce na noite por ocasião de uma partida, que essa imagem liberta o sujeito imagético do objecto que podia retê-lo na sua noite. A operação imagética é o lugar de uma partida, o homem começa a caminhar, vai falar e não se voltará para trás.»
> (Mondzain, 2015, p. 50)

Nos seus primórdios, na tentativa de reter e comunicar, ainda que sem esse desígnio consciente, o Homem primitivo consegue selecionar algo e dar-lhe relevância, pela marcação na superfície disponível, enquanto nasce como espetador. Em todo o processo, existe a possibilidade da atenção. A atenção contribui para a validação do desenho elaborado. O desinteresse é nefasto para a obra. Será o interesse multiplicado pela atenção que prolongará a permanência. Segundo a filósofa, as mãos têm essa diversidade de valências: acenar, representadas na superfície, e serem, pelo gesto de desenhar, o meio por onde se prolonga a intenção de comunicar.

> «O homem que fez nascer a humanidade do homem faz-nos sinal com a mão, indicando, por essa via, que o visível é produzido pelas mãos tendo como destino um olhar que renuncia a possuir as coisas e a ser possuído por elas. Estas mãos olham-nos e falam-nos, dirigem-se à humanidade toda, inteira, e com insistência, porque aquele que depositou a sua marca sabe que é frágil. Estas mãos possuem a figura de um apelo ao reconhecimento do que faz de nós humanos e que temos nas nossas mãos. Esse gesto de autofundação de si por si, esse sinal da mão chega-nos como uma mensagem relativa ao nosso nascimento para a humanidade.» (idem, p. 51)

Em outro plano, no campo da ponderação das competências da fotografia, é possível sugerir a motivação para o seu desenvolvimento, na necessidade de aperfeiçoamento e evolução da representação visual. A proteção e continuidade da memória manifesta-se como vínculo para a reprodução do visível, revelando-se justificação plausível da procura por sistema tão eficiente como o dispositivo fotográfico. Por analogia ao «"complexo" da múmia», André Bazin, no texto «Ontologia da imagem fotográfica», publicado em «Qu'est-ce que le cinéma?», em 1958, indica que o propósito das artes plásticas relaciona-se com a necessidade da conservação das reminiscências da existência do indivíduo,

sempre desafiadora após a sua morte. No caminho da evolução tecnológica de representação visual, percorrido no somar de tantos séculos, a conservação da imagem fotográfica assegurou eficiência decisiva, proporcionando a aproximação ao desígnio da mumificação dos corpos pelos rituais egípcios: a manutenção da memória do retratado.

> «Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamamento como um facto fundamental da sua génese. Na origem da pintura e da escultura, ela encontraria o «complexo» da múmia. A religião egípcia, toda ela dirigida contra a morte, fazia depender a sobrevivência da perenidade material do corpo. Satisfazia assim uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte é apenas a vitória do tempo. Fixar artificialmente a aparência corporal do ser é retirá-lo do fluxo do tempo, prendê-lo à vida. Era natural conservar esta aparência na própria realidade do morto, na sua carne e nos seus ossos. A primeira estátua egípcia é a múmia do homem curtido e petrificado no natrão.» (Bazin, 2013, p. 261)

Segundo a hipótese sugerida por Bazin, o benefício e utilidade de preservação da memória visual herdada dos egípcios terá motivado o desenvolvimento de práticas de representação aceites e consagradas. Pela aproximação à objetividade que a fotografia veio alcançar, em sentido mais acessível, célere e satisfatória, na exatidão, esta técnica revolucionou o quotidiano das artes visuais. Permitindo, pela popularização da técnica, o acesso ao retrato a maior quantidade da população. Algo que estava reservado apenas a quem tinha facilidade de obter os serviços de representação pictórica que se multiplicavam em diferentes dimensões e características técnicas de representação manual. Nesta linha de reflexão, elencando motivações que dominaram tal percurso, é possível propor o texto escrito por William Henry Fox Talbot, relatando ocorrências anteriores à publicação do processo de Daguerreótipo, titulado «Breve Esboço Histórico da Invenção da Arte».

> «Este método consistia em utilizar uma câmara escura, projectando a imagem dos objectos numa folha de papel de desenho transparente colocada sobre uma placa de vidro no foco do instrumento. Neste papel, os objectos são visíveis com nitidez e é possível desenhar nele a lápis com uma certa precisão, embora não sem grande dispêndio de tempo e muito trabalho. […]
> Foi durante estas elucubrações que a ideia me ocorreu… como seria maravilhoso, se fosse possível fazer com que estas imagens naturais se imprimissem duradouramente a si mesmas e ficassem fixadas no papel!» (Talbot, 2013, p. 47)

Entende-se, nesta passagem, a conveniência latente de completar o processo fotográfico, como aconteceria. A contingência de agilizar a qualidade da representação visual

estava por satisfazer, por isso, os esforços que concretizassem soluções, mesmo que limitadas, seriam compensados e detentores de protagonismo.

3 – Desenhar antes da fotografia

Ainda que a publicação da invenção do processo fotográfico, pelo estado francês, tenha provocado alterações significativas na relação das artes plásticas com a perceção visual e a sua reprodução, foi muito antes que as disciplinas de representação visual manifestaram a necessidade de dar preponderância ao universo aliciante das ideias. Sem excluir o prazer visual originado pela constatação da maior ou menor qualidade e exatidão da apreensão figurativa que perseguiam, com intuito de agradar a observadores mais exigentes. Essa evolução, antes ainda dessa ocorrência de mecanização decisiva, na primeira metade do século XIX, necessita de ponderação.

3. A – «Las Meninas»

Exemplo elucidativo da situação enunciada será a pintura do início da segunda metade do século XVII «Las Meninas» de Diego Velázquez, onde é determinável algo mais que o mero virtuosismo técnico no mimetismo do domínio visível da época. Em «As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas», Michel Foucault elabora aceção pertinente da obra do pintor espanhol. No texto de 1966 com o mesmo nome da obra pictórica em análise, o filósofo francês enuncia possível dicotomia entre a linguagem verbal e as competências da linguagem visual, asseguradas pela sua representação pictórica.

> «Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, ela acuse um deficit que se esforçaria em vão por superar. Trata-se de duas coisas irredutíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projectam, mas sim aquele que as sequências sintácticas definem.» (Foucault, 2019, p. 74)

Para além do sentido imediato das dificuldades de correspondência entre expressão visual e verbal, esta sustentação poderá sugerir que, pela linguagem visual promovida através das artes plásticas, será possível transmitir, com eficiência, mensagens e interpelar, de outra forma, o observador, com questões distintas das que a linguagem verbal conseguiria proporcionar. Algo que é inerente às características deste trabalho académico, na

sua componente teórica: como é percetível, no decorrer do seu desenvolvimento teórico, apenas serão empregues letras, palavras e pontuação, servindo a reflexão escrita e estando limitado e potenciado pelas condicionalidades da linguagem verbal. Consideração apresentada com fundamento na epistemologia que, consultando a sua definição, enquanto teoria do conhecimento, é «o ramo da filosofia que investiga a natureza e a possibilidade do conhecimento» (Mautner, 2010, p. 255). Tratando também «do alcance e dos limites do conhecimento humano e do modo como este é adquirido e retido» (idem) e ainda de «noções correlatas como, por exemplo, perceção, memória, prova, indício, crença e certeza» (idem).

Em breve passagem pela obra póstuma de Ferdinand de Saussure «Curso de Linguística Geral», publicado em 1916, importará reter a sua descrição da organização da linguagem e do pensamento.

> «Psicologicamente, abstraindo da sua expressão por meio das palavras, o nosso pensamento é uma massa amorfa e indistinta. Filósofos e linguistas estiveram sempre de acordo sobre a nossa incapacidade de distinguir duas ideias de forma clara e constante, sem o apoio dos signos. Tomado em si próprio, o pensamento é como que uma nebulosa em que nada é necessariamente delimitado. Não há ideias preestabelecidas e nada é distinto antes da aparição da língua.»
> (Saussure, 1986, p. 190)

A esta comprovação do linguista suíço será necessário regressar, a seu tempo, quando, em próximos parágrafos, se recorrer às propostas de Michel Foucault e Roland Barthes sobre os limites da linguagem no processo de perceção, caraterização e mapeamento do Mundo.

Antes ainda, com evidência, o texto desenrola-se linha a linha, ao passo que as representações bidimensionais, pelo desenho ou pintura, decorrem no espaço que ocupam, em tendência aleatória. Tanto na elaboração, pelo autor, quanto na interpretação da experiência sensível no espaço compositivo, por quem contempla, acarreta algum grau de incerteza. No ocidente, tanto na escrita quanto na leitura, o texto estende-se do canto superior esquerdo, até ao inferior direito, segundo as regras gramaticais da língua correspondente. Cumprindo outros preceitos, desenho ou pintura surgem, em simultâneo, em toda a superfície, obedecendo à leitura com a aleatoriedade permitida pela definição da composição de quem encadeou a organização espacial dos elementos reunidos no enquadramento. Também é exequível escrever da direita para a esquerda e, na vertical, de cima para baixo. Ainda assim, ao contrário da ordem da representação e observação pictórica,

sejam quais forem, os sentidos de escrita e leitura têm analogia linear. Para além dessa premissa elementar, será verificável que, de certa forma, linguagem verbal e pictórica poderão, caso necessário, ambicionar algo mais do que lhes está reservado à partida, trocando e ultrapassando apreciações inerentes. Tal como determinadas obras literárias, recorrendo à descrição, poderão favorecer componente visual inexistente, também desenhos ou pinturas poderão invocar e vincular conceitos ou ideias que se prolongarão na interação verbal. Neste intuito, para além da representação fidedigna da experiência ótica, a obra de arte logo revelou agilidade conceptual para ambicionar algo mais aliciante, como se tentará entender, desde já.

> «Que há, enfim, nesse lugar perfeitamente inacessível, visto ser exterior ao quadro, mas prescrito por todas as linhas da sua composição? Que espectáculo é esse, que rostos são esses que se reflectem primeiro no fundo das pupilas da infanta, depois nos olhos dos cortesãos e do pintor, e, por fim, na claridade longínqua do espelho? Mas a questão logo se desdobra: o rosto que reflecte o espelho é igualmente o que o contempla; o que olham todas as personagens do quadro são também as personagens aos olhos de quem elas próprias se oferecem como uma cena a contemplar. O quadro no seu conjunto vê uma cena para a qual ele é, por seu turno, uma cena.»
> (Foucault, 2019, p. 78)

São diferentes retângulos que integram o labor criativo de 1656 de Velázquez, tal como são inúmeros os cruzamentos de pontos de vista. Por mais bem resolvidos que estejam os elementos, enquanto representação figurativa exemplar, é nas questões que levanta a composição em que se inserem que reside a sua pertinência. Afinal, o que decifram os protagonistas? O rei Filipe IV e a sua esposa Mariana, o observador que se substitui, a cada momento, diante da tela, ou o próprio pintor, retratando-se executando a obra em análise? Esta questão, com legitimidade de ser colocada, leva ao tema principal que será a natureza da própria pintura, na qualidade de disciplina de comunicação.

> «Tal reflexo mostra ingenuamente, e na sombra, o que toda a gente contempla no primeiro plano. Restitui, como por encanto, o que falta em cada olhar: ao do pintor, o modelo que o seu duplo representado copia no quadro; ao do rei, o seu retrato que está a ser concluído no lado da tela que ele não pode distinguir do lugar em que se encontra; ao do espectador, o centro real da cena, em que ele se colocou como um intruso. Mas talvez esta generosidade do espelho seja simulada; talvez ela oculte tanto ou mais do que manifesta. O lugar onde o rei impera com a sua esposa é também o do artista e o do espectador; no fundo do espelho poderiam aparecer – deveriam aparecer – o rosto anónimo do espectador e o de Velázquez.» (idem, p. 80)

Ainda que, em análise, esteja o exemplo de obra pictórica, o desenho auxiliou os esboços do projeto que esteve na origem, menos óbvia, da complexidade da composição, na cooperação à elaboração conceptual.

São múltiplas as interpretações da obra. É nesse momento de elevação da exigência interpretativa que a assimilação requer o abandono dos elementos do enquadramento, para tentar alcançar as ideias invocadas ou viáveis na intervenção bidimensional. Aqui, o rigor, a perfeição do registo e as habilidades técnicas desmontadas, entre outras particularidades inerentes às potencialidades da relação entre pigmentos e suporte, tornam-se indício do ponto de partida do caminho especulativo que terá de recorrer à linguagem verbal, para prosseguir o percurso necessário, na consagração da relevância da obra. Nesse instante de tentativa de afastamento da superfície, a precisão formal de representação abrevia a importância que, em primeira leitura da aparência, sempre terá. A segunda leitura abandona, em progressão, a luz, a sombra e as texturas constituintes dos elementos apresentados, para – socorrendo-se das características da linguagem verbal, sempre disponível na estruturação da dinâmica de elaboração dos conceitos –, propor percorrer a topologia do território das ideias. Desta forma, a obra será apenas âncora de todos os diálogos e reflexões a surgir.

Perante esta constatação, é inteligível que, estivesse a técnica fotográfica à disposição de Velázquez, com toda a sua objetividade mecanizada, o nível de detalhe de representação figurativa seria menos decisivo, na dinamização das ideias que da composição poderiam emanar. O rigor acrescido da analogia com a aparência visual do referente poderia manifestar-se, até, enquanto possível entrave ao abandono da superfície, necessário e mais imediato pelas limitações das técnicas pictóricas empregues pelo pintor espanhol, no encalço de segunda leitura menos percetível e mais desafiadora.

> «Mas este artifício recobre e designa um espaço vago que é imediato: o do pintor e do espectador quando olham ou compõem o quadro. É que, neste quadro, como em toda a representação de que ele é, por assim dizer, a essência expressa, a invisibilidade profunda do que se vê talvez seja solidária com a invisibilidade daquele que vê – apesar dos espelhos, dos reflexos, das imitações, dos retratos. (idem, pp. 80 a 81)

Diante da consideração desta «invisibilidade profunda do que se vê» (idem), ocorre, de novo, recorrer à comparação com a linguagem verbal, como se fosse proposto ou concebível olhar para as letras apenas pelo interesse nas suas formas desenhadas na superfície. Descobrindo-se, assim, a eventualidade de negar-lhes a viabilidade de, em

conjunto, formarem palavras e, por aí, fazerem parte de alguma mensagem, enquanto algo apropriado. Aqui se terá de regressar, com indispensável atenção crítica.

> «Talvez este quadro de Velázquez figure como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Ela intenta, com efeito, representar-se a si mesma com todos os seus elementos, com as suas imagens, os olhares a que se oferece, os rostos que toma visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela ao mesmo tempo recolhe e exibe, é imperiosamente indicado em todas as partes um vazio essencial: a desaparição necessária daquilo que a funda – daquele a que ela se assemelha e daquele aos olhos do qual ela não passa de semelhança. Este sujeito mesmo – que é o Mesmo – foi elidido. E liberta, finalmente, dessa relação que a acorrentava, a representação pode oferecer-se como pura representação.» (idem, p. 81)

Pela análise de Foucault, é interpretável que, neste labor pictórico de Velázquez, poderá existir algo de inovador e com sobriedade surpreendente, sobrando indícios do que poderia ser o caminho profícuo que as artes plásticas prosseguiriam, em sentido consciente e consequente: protagonizar algo mais que a mera representação, para acompanhar o universo das ideias. Será interessante reter que a tela surge representada do avesso, pois a avaliação e discussão das ideias procurará outros espaços para além da superfície desenhada na tela. Reforçando a análise, na sequência da observação imediata da imagem sugerida, esta levanta questões que poderão conduzir a perceção de quem olha a níveis de leitura e entendimento de problemática tão desafiadora, estimulante e surpreendente que o pigmento na tela será apenas indício instigador.

No intento de desconstruir este tema de múltipla interpretação da mesma representação, será útil recorrer às noções do filósofo espanhol José Ortega y Gasset, na incontornável obra de 1925 «A Desumanização da Arte». Ainda que seja menos evidente e esteja para lá dos elementos visíveis, em determinadas obras com esse potencial, será possível vincular e conceber leituras menos imediatas. Aqui, quatro décadas antes da publicação do texto de Michel Foucault, também é disposta a separação do paradigma dos registos expressos nas formas pictóricas e manifestos nas ideias. As formas retidas na superfície bidimensional são o caminho que indicia as ideias. Quer sejam vinculadas pelo propósito do autor da representação ou, em outra vertente, enunciadas, após, em exercício de compreensão tão esclarecedor quanto possível, na significação relevante de qualquer observador.

> «Para ver um objecto ternos de acomodar de uma certa maneira o nosso aparelho ocular. Se a nossa acomodação visual for inadequada não veremos o objecto ou vê-lo-emos mal. Imagine o

> leitor que estamos a olhar um jardim através do vidro de uma janela. Os nossos olhos acomodar-se-ão de modo a que o raio visual penetre o vidro, sem se deter nele, e vá prender-se nas flores e ramagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele foi lançado o raio visual, não veremos o vidro, o nosso olhar passará através dele, sem o perceber. Quanto mais puro for o vidro menos o veremos. Mas, se fizermos um esforço, podemos desinteressar-nos do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos algumas massas de cor confusas que parecem coladas ao vidro. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e exigem acomodações oculares diferentes.» (Gasset, 2018 p. 65)

Seguindo a metáfora do filósofo espanhol, perante evidência imediata do jardim e de todos os seus virtuosismos técnicos utilizados na representação figurativa, será necessário oferecer disponibilidade e interesse para o abandonar e, assim, considerar todas as possibilidades do contexto em que está inserido. Se será desafiador, diante de registos manuais como o desenho ou a pintura, resta averiguar – ainda que esteja para lá do intento deste capítulo – que esforços serão imprescindíveis para que, recorrendo à técnica fotográfica, fotógrafo e hipotético observador consigam empreender e interpretar algo mais que esse nível figurativo. Sempre apetecível e disponível para conquistar e satisfazer o olhar menos ambicioso. Pretendendo, quem sabe, leituras auspiciosas capazes de elevar o seu interesse, para além da mais imediata relação indicial com o referente.

> «Pois bem, a maioria das pessoas é incapaz de acomodar a sua atenção ao vidro e transparência que é a obra de arte; em vez disto, passa através dela sem se fixar e vai aferrar-se apaixonadamente na realidade humana a que a obra de arte alude. Se for convidada a soltar esta presa e a deter a atenção na obra de arte em si mesma, dirá que não vê nela nada porque, com efeito, não vê nela coisas humanas mas apenas transferências artísticas, puras virtualidades.» (idem, p. 66)

Aqui chegados, torna-se proveitoso retomar a apreciação da ideia de Foucault da «invisibilidade profunda do que se vê» (Foucault, 2019, p. 81). Será imperioso abandonar a superfície visual, para alcançar o que é proposto apreender, ainda que, nesse instante, seja fundamental tornar invisível o que se olha na tela.

Se é inteligível a sugestão, pela interpretação da tela, de que tudo o que nela ocorre oferece atenção e pertinência ao que sucede ao longo da sua existência – decifrados que possam ser, em diferentes circunstâncias temporais, os reis, o público ou o pintor –, será conveniente indicar a reflexão sobre as proximidades e afastamentos entre as linguagens pictórica e verbal. Assim, segundo Foucault, no terceiro texto de «As Palavras e as Coisas:

Uma Arqueologia das Ciências Humanas» com o título sugestivo «Os Limites do Mundo», também a linguagem verbal, na sua evolução, teve de abandonar a relação estreita com a natureza para alcançar outras aptidões.

> «A linguagem está a meio caminho entre as figuras visíveis da natureza e as harmonias secretas dos discursos, esotéricos. E uma natureza fragmentada, dividida contra si mesma e alterada, que perdeu a sua transcendência primitiva; é um segredo que contém em si, mas à superfície, as marcas decifráveis daquilo que pretende significar. E a um tempo revelação subterrânea e revelação que a pouco e pouco se restabelece numa claridade ascendente.» (idem, p. 104)

Dito de outro modo: a introdução da fotografia poderá ter incitado à consagração de movimento em curso no registo pictórico. Diante da eficiente relação da fotografia com a natureza, a pintura encarou a contingência de seguir o caminho semelhante ao percorrido pela linguagem verbal, na sua evolução: abandonar a relação primitiva com o domínio dos elementos naturais percetíveis pelo Homem, para ambicionar algo mais promissor, como será tudo o resto, para lá da experiência sensorial da visão e que contém a proficiência de ser pensado enquanto ideia. Ainda sobre isso, Foucault continua assertivo: «Mas se a linguagem já não se assemelha imediatamente às coisas que denomina, nem por isso ela se apartou do mundo; continua, sob outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço em que a verdade simultaneamente se manifesta e se enuncia.» (idem, p. 105). No mesmo desígnio, se as palavras abarcam a função de identificar e pensar o Mundo, o Mundo percetível e compreensível é delimitado pelo discurso possível. A cada novo evento necessário de mapear, surgem novos termos e novos conceitos correspondentes à ocorrência, no sentido de ser assimilável. Como se poderá interpretar na afirmação de Foucault, ainda no mesmo texto: «Conhecer um animal ou uma planta, ou uma coisa qualquer da terra, é recolher toda a espessa camada dos signos que foram colocados nelas ou sobre elas.» (idem, p. 109). Esta topografia de vocábulos que se encarrega de mapear o sensível pela conjugação de palavras que se determina enquanto estudo da semiologia ou semiótica é salientada por Roland Barthes na obra, publicada em 1973, «O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a Escrita». Na observação das características da escrita, o filósofo francês também enuncia essa aptidão cartográfica da linguagem escrita. «A questão que se deve colocar sempre à linguagem é esta: como é que a linguagem (esta ou aquela língua) divide a realidade? O que é que, desta realidade, ela divide? É o que se chama o *mapping*, a carta geográfica em que a linguagem pretende imprimir a superfície terrestre do real.» (Barthes, 2009, p. 61)

Prosseguindo com tema ponderado, na distância entre a contemplação e a obra, nesse espaço que medeia quem observa e o que é observado, Georges Didi-Huberman estabelece a fundamentação de «dupla distância» que se desdobra em diferentes proximidades e afastamentos. Será oportuno apreciar a consideração sugerida em «Las Meninas», de reverter o papel de quem observa para a eventualidade de ser observado, na experiência singular de algum crente, em ritual religioso, se confrontar com a «Verónica». Se, na primeira, está em causa o efeito ilusório da composição, na segunda obra será o conceito de aura que ganha aptidão na análise.

> «Como não voltar a pensar aqui nesse paradigma originário da imagem cristã que a Verónica, a *vera icona* de São Pedro de Roma, cristaliza no Ocidente? Com efeito, tudo nela parece responder às características reconhecidas até então na visualidade aurática. A Verónica é de facto para o cristão de Roma essa «trama singular de espaço e de tempo» que se lhe dá num espaçamento elaborado, num poder da distância: pois ela é habitualmente invisível para ele, apartando-se, como se sabe, num dos quatro pilares monumentais da basílica; e quando se procede a uma das suas raras exposições solenes, a Verónica persiste em se furtar aos olhos do crente, apresentada de longe, quase invisível – e, portanto, sempre recuada, sempre mais longínqua – sob o dispositivo resplandecente, quase ofuscante, das suas molduras preciosas.» (Didi-Huberman, 2011, p. 122)

Diante das obras, sem outro sentido permeável às intenções das composições pictóricas para além da visão, será o público que decide aderir à proposta elaborada pelo autor e consagrada no decorrer da sua existência. O intervalo temporal que acolhe as análises sobre a obra, mais resistente às adversidades da memória, contribui para a multiplicidade de relações do observador, sempre renovado, com os olhares figurativos representados na superfície dos suportes pictóricos. Algo próximo da formulação do termo prosopopeia que atribui faculdade pensante a objeto ou entidade sem consciência. Seja como for, certo é que, com facilidade, raciocina-se com a obra e com auxílio dos conceitos nela interpretáveis.

> «Mas esta exposição do distante não deixa de constituir um poder do olhar imaginário que o crente atribui ao objecto, uma vez que, no pouco que vê, ele acabará por ver o seu deus, ele próprio – Jesus cristo no seu retrato miraculoso – a *levantar os olhos para ele*; assim, quando a imagem literalmente se inclina para os fiéis, estes mais não têm a fazer senão ajoelhar-se em massa e baixar os seus olhos, como se tivessem sido tocados por um olhar insustentável. Mas, nesta dialéctica dos olhares – o crente não ousa ver quando se crê olhado –, reactualiza-se precisamente o *poder da memória* que investe a visualidade da exibição das imagens virtuais ligadas ao carácter de relíquia atribuído ao objecto, o seu carácter de memorial de Paixão.» (idem, pp. 122 e 123)

Nesse texto «A dupla distância» da obra «O que nós vemos, O que nos olha», editada em 1992, Didi-Huberman recorre à apreciação da enunciação de aura na obra de arte, designada por Walter Benjamin, que demonstrou relevância decisiva na cultura visual contemporânea, pela introdução da técnica fotográfica. Conceito que, pela sua importância, abordar-se-á, com a devida consideração, no decorrer desta investigação.

3. B – Distância e ideia

Caminhando, tanto quanto possível, na caracterização de distância, será desafiador integrar o entendimento de como esta poderá, também, confrontar o afastamento aos elementos do universo percecionados, da Terra, que estão para lá da Lua. A separação dos observadores às ideias e ao belo e como o labor do artista é depreciado e afastado do nível primordial da idealização. Neste sentido, são múltiplas as narrativas a considerar. Desde logo, essa hipótese é possibilitada na fruição do texto «A idéia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza» de Gio Pietro Bellori, abordado por Erwin Panofsky, na obra «Idea: A Evolução do Conceito de Belo». Neste texto, transcrito da versão de 1672, o pensador de arte italiano, nascido na Roma de 1613, elabora sobre a relação menos óbvia de como as ideias poderiam estar na conceção da natureza: por «essa suprema e eterna inteligência, autora da natureza e de suas obras maravilhosas, ao olhar profundamente para si mesma, criou as primeiras formas chamadas Idéias, de modo que cada espécie foi expressa a partir dessa Idéia primeira, e assim se formou o admirável tecido das coisas criadas» (Panofsky, 2000, p. 143). Seguindo o raciocínio, como as manifestações originadas estão permeáveis à fealdade, por ocorrerem abaixo da órbita da Lua, quando, para lá desta, na extensão do Universo, a beleza será permanente na aparência.

> «Mas os corpos celestes que estão acima da Lua não estão sujeitos à mudança, e permanecerão eternamente belos, e ordenados, tal como podemos sempre vê-los na harmonia de suas esferas e no esplendor de sua aparência. Os corpos sublunares, ao contrário, estão submetidos à mudança e à feiura: e ainda que a Natureza tenda sempre a produzir efeitos excelentes, por causa da desigualdade da matéria, as formas se alteram, e particularmente a beleza humana, como podemos ver nas múltiplas deformidades e desproporções que estão em nós. Por isso os nobres Pintores e Escultores, imitando o primeiro Operário, formam igualmente em seus espíritos um modelo de beleza superior e, sem afastá-lo dos olhos, emendam a natureza corrigindo suas cores e suas linhas.» (idem, pp. 143 e 144)

O raciocínio prossegue com a proposta de que «a Idéia do Pintor e do Escultor é esse modelo perfeito e excelente no espírito, ao qual se assemelham as coisas que estão diante dos nossos olhos porque imitam sua forma imaginada» (idem, p. 144).

Para essa consecução materializada, é vinculada a noção partilhada por autores de épocas distintas na cultura visual de que, no encalço do belo que se aproxima do idealizado, será necessário recorrer à conjugação precisa do potencial de diversos constituintes, dos melhores representantes naturais da manifestação a representar. Em interpretação livre das proposições observadas, para se conceber alguma Deusa, será necessário resgatar o mais apropriado do corpo de várias virgens, pois nenhum corpo contém a perfeição que as disciplinas da arte poderão alcançar. Ou seja, «assim a Idéia constitui a perfeição da beleza natural e une a verdade à verossimilhança das coisas que estão sob nossos olhos, e aspira sempre ao melhor e ao maravilhoso, rivalizando e ultrapassando até mesmo a natureza, pois suas obras são belas e realizadas a um ponto que a natureza nunca atinge» (idem).

Antecedendo este parecer, ocorre, na mesma obra do historiador da arte alemão, o texto «Capítulo de G. P. Lomazzo sobre as belas proporções e comentário ao Banquete de Marsilio Ficino», onde é apresentada a versão de Gian Paolo Lomazzo, da tradução de parte da edição de 1544 da obra de Marsilio Ficino, «Sopra lo amore o ver' Convito di Platone». Neste texto «Que a Beleza é o esplendor da face de Deus, Capítulo IV» de Lomazzo, é entendível a relação mística com o belo. Aqui, também decorrem diferentes níveis: as coisas terrenas são interpretadas em sentido depreciativo, perante as restantes manifestações. Existe ordem onde «essas pinturas denominam-se, nos anjos, modelos e ideias; nas almas, razões e noções; na matéria do mundo, imagens e formas» (idem, p. 126). Em ordenação ascendente: «Essas pinturas são claras no mundo, mais claras na alma e claríssimas no anjo.» (idem). Logo aqui, no distanciamento, a caminho do inacessível, encontram-se as ideias, na ordenação organizada no sentido que Bellori estabeleceria, onde as deformações e desproporções prevalecem, pelas alterações da matéria, nos corpos abaixo da lua.

> «E, pois, uma mesma face de Deus que se reflete em três espelhos hierarquicamente ordenados, no Anjo, na alma e no corpo mundano: no primeiro, que é também mais próximo de Deus, de forma muito clara; no segundo, que está mais afastado, de forma menos clara; e no terceiro, que é o mais afastado de todos, de forma bastante obscura.» (idem)

No paralelismo do raciocínio dos dois autores, é concebível que as imagens ocorram no nível terreno e obscuro, onde as formas estão condenadas as alterações prevalecentes na matéria. Na ascensão ao longínquo e inacessível, para lá da órbita lunar e na condição dos anjos, têm lugar as ideias.

Nesta passagem, será necessário valorizar vestígio narrativo da comprovação de que o modelo considerado para a representação poderá estar fora, na natureza, ou dentro, no espírito do autor. Sendo a segunda possibilidade manifestação da interpretação e da idealização. Daí se concluirá que os autores das imagens alcançam a capacidade de propor algo que está para lá do terreno. Deste modo, é decifrável que o riscador, manuseado na composição de algum desenho, responderá à formulação de ideia. De outra forma, fica por apurar a capacidade da fotografia em ascender a esse nível, perante a análise dos autores, tanto por esta ferramenta não estar disponível, no momento histórico de elaboração dos textos em análise, como pela relação espaciotemporal desta com as manifestações visuais das formas terrenas.

Estas propostas, como outras reflexões que se poderão enumerar, conseguem convocar caminho cronológico substancial até à antiguidade clássica de Platão e às suas ponderações sobre a importância das ideias em detrimento das imagens copiadas. Se a citação de «O Sofista», com o diálogo entre Teeteto e o Hóspede de Eleia, apresentada no início, poderá ser limitada, nesta proposta, promove-se, então, a passagem do «Livro X» de «A República», também de Platão, onde, pelos diálogos de Sócrates, é entendida a crítica às tarefas de mimese. A narrativa, entre 595a e 608b, prossegue a interlocução da avaliação da arte percebida como mimética, explorando o exemplo das vicissitudes da produção de alguma cama, do qual se transcrevem as passagens mais necessárias.

> «— Serás capaz de me dizer em geral o que é a mimese? Porque eu, por mim, não entendo lá muito bem o que ela pretende ser. […]
>
> — Ora não costumamos também dizer que o artífice que executa cada um destes objectos olhando para a ideia, é assim que faz, um as camas, outro as mesas, de que nos servimos, e da mesma maneira para os restantes artefactos? Porque, quanto à ideia propriamente, não há artífice que possa executá-la. Pois como havia de fazê-lo? […]
>
> — Ainda é cedo para o afirmares; em breve dirás mais ainda. Efectivamente, esse artífice não só é capaz de executar todos os objectos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e, além disso, faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e no Hades, debaixo da terra. […]
>
> — Não é difícil – esclareci eu – e variada e rápida de executar, muito rápida mesmo, se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todo o lado. Em breve criarás o Sol e os astros no céu, em

breve a Terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas e tudo quanto há pouco se referiu.

— Sim, mas são objectos aparentes, desprovidos de existência real.

— Atingiste perfeitamente o ponto de que eu precisava para o meu argumento. Com efeito, entre esses artífices conta também, julgo eu, o pintor. Não é assim? […]

— Mas decerto vais-me dizer que o que ele faz não é verdadeiro. E contudo, de certo modo, o pintor também faz uma cama. Ou não?

— Faz, mas que também é aparente.

— E o marceneiro? Não dizias ainda há pouco que ele não executava a ideia, que declarávamos ser a cama real, mas sim uma cama qualquer? […]

— Logo, se faz o que não existe, e não pode fazer o que existe, mas simplesmente algo de semelhante ao que existe, mas que não existe, e se alguém afirmasse que o produto do trabalho do marceneiro ou de qualquer outro artífice era uma realidade completa, correria ele o risco de faltar à verdade?» (Platão, 2017, pp. 450 a 452)

A noção de diferentes níveis de operação vai sendo construída e esclarecida, permanecendo depreciado o labor do pintor, em relação ao nível divino onde é conferida a ocorrência das ideias. Se ao artífice, na sua condição intermédia, é atribuída a incapacidade de conceber ideias, é considerável, pelo diálogo de Sócrates, que atua entre o universo inteligível e sensível. Em detrimento desta condição, surge o artista que Platão propõe afastar do nível sacralizado das ideias, operando em terceiro nível, interpelado pelo sensível, criando aparência que imita os vestígios percetíveis pelos sentidos. Existe, desde logo, nesta elaboração originária das posteriores interpretações dos autores enunciados, a noção de distanciamento, interpretada por estes. A distribuição operativa em que o artífice e o artista obedecem a atuações na condição terrena idealizada coloca-os, ainda assim, em níveis diferenciados, com separações distintas ao arquétipo superior das ideias, onde o segundo se encontra mais afastado.

— Não nos surpreendamos, por consequência, se se der o caso de essa obra ser pouco clara em face da realidade. […]

— Acaso não existem três formas de cama? Uma que é a forma natural, e da qual diremos, segundo entendo, que Deus a confeccionou. Ou que outro Ser poderia fazê-lo? […]

— Outra, a que executou o marceneiro. […]

— Outra, feita pelo pintor. Ou não? […]

— Logo, pintor, marceneiro, Deus, esses três seres presidem aos tipos de leito.

— São três.

— Ora Deus, ou porque não quis, ou porque era necessário que ele não fabricasse mais do que uma cama natural, confeccionou assim aquela única cama, a cama real. Mas duas camas desse tipo, ou mais, é coisa que Deus não criou nem criará. […]

— É que, se fizesse apenas duas, apareceria outra cuja ideia aquelas duas realizariam, e essa seria a cama real, não as outras duas. […]

— Por saber isso, julgo eu, é que Deus, querendo ser realmente o autor de uma cama real e não de uma qualquer, nem um marceneiro qualquer, criou-a, na sua natureza essencial, una. […]

— Queres então que o intitulemos artífice natural da cama, ou algo de semelhante?

— É justo, uma vez que foi ele o criador disso e de tudo o mais na sua natureza essencial.

— E quanto ao marceneiro? Acaso não lhe chamaremos o artífice da cama? […]

— E do pintor, diremos também que é o artífice e autor de tal móvel? […]

— O título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo de que os outros são artífices.

— Seja – concordei eu – Chamas, por conseguinte, ao autor daquilo que está três pontos afastado da realidade, um imitador.

— Exactamente.» (idem, pp. 453 a 454)

Como é compreensível na sucessão de obras dos diversos autores mencionados, esta ambivalência entre as manifestações artísticas e a filosofia expressa a sua relevância na cultura visual e no pensamento ocidental, desde a antiguidade clássica. A confrontação entre os âmbitos das imagens e das ideias criou desafios e propósito, tanto às artes plásticas como à filosofia. A distância entendida nas disposições dos autores enunciados apresenta semelhanças. Existe sintonia em relação ao nível das ideias, sempre longínquo e por alcançar na plenitude. Em ordem cronológica – invertendo a disposição que tem sido feita nos parágrafos anteriores –, se Platão determina o distanciamento pelas diferentes capacidades de operação dos intervenientes, a interpretação de Gian Paolo Lomazzo do texto de Marsilio Ficino produz afastamento entre a matéria terrena e os anjos. A terminar, mais recente, Gio Pietro Bellori propõe separação entre o mundo que está abaixo da Lua e os corpos celestes, acima deste satélite natural do planeta Terra.

Tentando produzir síntese dos fundamentos dos autores relacionados, é atendível que, abaixo da Lua, acontecem as manifestações da matéria, em constante alteração e sempre exposta à fealdade onde, em terceira ordem, os artistas exercitam a sua função de produzir imitações. No outro extremo, acima da Lua, ocorrem os elementos inalteráveis onde a beleza é permanente e, pelo inalcançável, é considerada a localização originária das ideias que se manifesta também na natureza.

Ainda assim, essa dispersão longínqua entre a natureza representável que cerca cada sujeito e a permanência desafiadora e inalterável das ideias é construção cultural. Pela sua imaterialidade, sem tempo nem espaço, as ideias necessitam, para prevalecerem, de materialização em algum registo. Sobrevivendo, assim, ao esquecimento ou à morte dos seus pensadores; ficando, dessa forma, submetidas às contrariedades próprias da preservação da matéria na natureza.

4 – Desenhar depois da fotografia

4. A – A natureza que se desenha a si própria

Pela sua relevância, a introdução da fotografia, no quotidiano europeu da primeira metade do século XIX, conseguiu favorecer progressos culturais significativos. Ainda que alguns mais óbvios que outros, será necessário esclarecer, tanto quanto possível, a sua importância na representação visual. Neste sentido, Philippe Dubois, na obra «O Ato Fotográfico e Outros Ensaios», editada em 1990, apresenta o processo fotográfico enquanto solução mecanizada com aptidão de mimetizar a aparência do visível; como elaborado, discutido e confirmado por diversos autores – alguns adiante mencionados –, concedendo, assim, à mão a procura por desafios inéditos de representação, com outras temáticas e objetivos.

> «Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polémicas […], o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer se seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira "automática", "objetiva", quase "natural" […], sem que a mão do artista intervenha diretamente.» (Dubois, 1999, p. 27)

Ainda que as diferentes circunstâncias essenciais à fotografia – fenómenos de luz, ótica e química – sempre estivessem latentes na natureza, no que se pode nomear enquanto característica de *Arqué*, algo de essencial estava por apurar. Embora, pela particularidade de relação natural, promovida pela luz, entre superfície química sensível e os elementos a fotografar, sem necessidade de intervenção humana, estivesse latente, sempre faltou determinar a metodologia, os componentes mecânicos e o apuramento químico, para que a fotografia se concretizasse e fosse acolhida. O processo fotográfico obedece à

sequência formal de passos relacionados, consequentes e de grande exatidão. Contudo, apenas aproveita a essência de ocorrências disponíveis na natureza.

> Arqué — «Do grego archaios, «antigo». Em L'Image précaire (1987), Jean-Marie Schaeffer designa com este termo a especificidade físico-química da fotografia. A imagem fotográfica – bem como a imagem cinematográfica que dela provém – é, na verdade, o registo do traço físico-químico numa superfície sensível, deixado pelo objecto (ou a pessoa) filmado, sob o efeito da luz. A imagem fotográfica é um testemunho da existência dum «mundo» que esteve presente diante da objectiva da câmara, mas que deixou de estar. O «saber da arqué» remete para o conhecimento e para a consciência que se tem deste aspecto da fotografia, os quais influenciam a nossa relação com este tipo de imagem. Duma maneira geral, o saber que se possui sobre a origem, sobre o modo de fabricação e de divulgação duma imagem tende a informar a interpretação e a relação afectiva que se projecta sobre ela.» ("Arqué", Goliot-Leté et al., 2011, p. 36)

Tal correspondência natural entre referente e imagem foi, logo no final da década de 30 do século XIX, entre 1838 e 1839, salientado por Louis Jacques Mandé Daguerre, na divulgação do processo fotográfico a que deu o nome: «o DAGUERREÓTIPO não é um instrumento que serve para desenhar a natureza, mas um processo químico e físico que lhe dá a possibilidade de se reproduzir a si mesma.» (Daguerre, 2015, p. 69). A analogia com o desenho e a natureza é também descrita por Talbot, em 1839, no texto de título sugestivo «Sobre a Arte do Desenho Fotogénico, ou processo segundo o qual os Objectos da Natureza por si mesmos se desenham sem o socorro do Lápis do Artista».

> «Nenhuma delas necessita de mais tempo de execução que a outra: com efeito, o objecto, que levaria ao mais habilidoso artista dias ou semanas de labor a desenhar ou copiar, é afectado pelos ilimitados poderes da química natural em poucos segundos. […]
>
> Uma vez, tendo obtido a imagem de uma renda com um desenho complicado, mostrei-o a algumas pessoas, que se encontravam à distância de poucos pés, e perguntei-lhes se achavam a reprodução boa.
>
> Responderam-me que não se deixariam enganar tão facilmente, pois viam bem que aquilo não era um desenho, mas a própria renda.» (Talbot, 2015, pp. 49 e 50)

Em 1844, Talbot editou livro fundamental a que atribuiu o elucidativo nome de «O Lápis da Natureza», onde deu a conhecer as habilitações da nova técnica de representação, em coletânea de reproduções de primeiras fotografias captadas. Na mesma conjunção, existem as declarações do jornalista Jules Janin, entre 1838 e 1839, na publicação francesa de literatura e belas-artes da época «L'Artiste», aqui transcritas de citação em

texto da obra «A fotografia: entre documento e arte contemporânea», de André Rouillé, publicada em 2005: «"Nenhuma mão humana poderia desenhar como o sol desenha": proclama, em 1839, o célebre jornalista Jules Janin, impelido pelo seu entusiasmo a favor do daguerreótipo; e acrescenta: "Nenhum olhar humano poderia ter mergulhado anteriormente nestas torrentes de luz" (Janin, 1838-39)» (Rouillé, 2009, p. 33).

Esta premissa da inviabilidade de a mão humana competir com os fenómenos dos processos fotoquímicos é recorrente e enfatizada em inúmeras abordagens teóricas, acompanhando a afirmação da fotografia. Ainda no aproximar da comemoração do primeiro século de existência do processo fotográfico essa evocação continuava a ser enunciada. Na passagem do texto «Fotografia e o Novo Deus», publicado, em 1922, na revista «Broom: An International Magazine Of The Arts», onde o americano Paul Strand tenta a conciliação teórica entre crença e ciência, é considerado o regresso ao tema da impossibilidade de a mão rivalizar com a objetividade e eficiência formal da fotografia. Algo que as caracteriza e está entre as suas competências e limitações.

> «Com madeira e metais, ele construiu mãos capazes de fazer o trabalho de mil homens; construiu costas capazes de carregar o fardo de mil animais de carga e aprisionou as forças contidas na terra e nas águas para as pôr ao seu serviço. Através dele, os homens consumaram um novo acto criativo, uma nova Trindade: A Máquina, Deus; o Empirismo Materialista, o Filho; e a Ciência, o Espírito Santo.» (Strand, 2013, p. 159)

Na dinâmica do raciocínio, Strand declara algo mais atual para a sua época: «Quando se tornou evidente que a arte manual enquanto meio para atingir o crescimento comercial era insuficiente, que a quantidade, e não a qualidade, da produção se tornara a questão essencial na aquisição da riqueza, foram o cientista e o seu intérprete, o inventor, que vieram preencher a lacuna.» (idem). Nestas palavras, é verificável que a fotografia veio preencher necessidade que se encontrava latente na relação das comunidades com técnicas de expressão artística como o desenho, pela sua capacidade documental da existência de cada indivíduo, na singularidade do retrato. A adesão do público, crescente na procura, contribuiu mais para o sucesso da vertente comercial que a agilização das eventuais pretensões artísticas dos seus utilizadores, continuando essa tradição mais esforçada e criativa a ser concretizável pelo desenho e as suas variantes manuais.

Por efeito da oportunidade de aproveitar as propriedades naturais da luz, auxiliada pela química inerente ao processo fotográfico analógico, a economia de trabalho e recursos necessários à produção da representação do que se observa é multiplicada. Na obra

«Pequena História da Fotografia», Walter Benjamin promove identificação sucinta de como as potencialidades da recente descoberta alteram o quotidiano nas tarefas de retratação individual.

> «No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da camera obscura, os pintores foram ultrapassados, neste ponto, pelo técnico. No entanto, a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagens, mas os retratos em miniatura. As coisas desenvolveram-se tão rapidamente que já por volta de 1840 a maior parte dos pintores de miniaturas se tinham tornado fotógrafos, a princípio como actividade paralela, mas a breve trecho em regime de exclusividade. A experiência adquirida na sua anterior actividade ser-lhes-ia proveitosa: o alto nível dos seus trabalhos fotográficos deve-se, não tanto à sua mestria artística, mas sobretudo às suas aptidões artesanais. Esta geração de transição desapareceu muito lentamente. Parece até que uma espécie de bênção bíblica desceu sobre esses primeiros fotógrafos: os Nadar, Sceltmer, Pierson, Bayard, chegaram todos perto dos noventa ou cem anos. Por fim, os comerciantes começaram progressivamente a ocupar o lugar dos fotógrafos profissionais, e quando, mais tarde, se generalizou o retoque do negativo, com o qual os maus pintores se vingavam da fotografia, iniciou-se uma fase de rápida decadência do gosto.» (Benjamin, 2017, pp. 249 e 250)

Em leitura atenta do texto «Pintura e Fotografia», também de Walter Benjamin, é compreensível que, em boa verdade, a miniaturização anterior dos retratos mencionados seguia, pela pequena dimensão, o caminho da portabilidade, antecipando as características que a fotografia sempre perseguiu, para se popularizar. Pelo relato do filósofo alemão falecido em 1940, aos 48 anos, é posto em evidência o trabalho de doutoramento da emigrante alemã Gisèle Freund, defendido em 1936, na proximidade da Segunda Guerra, na Europa do século XX. Este consegue comprovar que o tamanho de registo enquanto elemento decisivo de cativação e, assim, disseminação pela população mais abastada, com necessidade e possibilidade de diferenciação social.

> «O estudo de Gisèle Freund *La photographie en France au dix-neuvième siecle* coloca a ascensão da fotografia em relação com a ascensão da burguesia, e exemplifica essa relação, de forma particularmente feliz, com a história do retrato. Partindo da técnica do retrato mais comum no antigo regime, a preciosa miniatura de marfim, a autora mostra os diversos processos que, por volta de 1780, ou seja, sessenta anos antes da invenção da fotografia, apontavam para a aceleração e o embaratecimento e, assim, para uma massificação da produção de retratos. A sua descrição do *physiognotrace* como processo intermédio entre a miniatura e a fotografia é uma verdadeira descoberta. Mostra-se, em seguida, como a evolução técnica alcança com a fotografia um nível adequado ao da evolução social, e assim o retrato se torna acessível a largas camadas da população burguesa. Evidencia-se ainda o modo como os miniaturistas foram as primeiras vítimas da

> fotografia entre os pintores. E por fim expõe a controvérsia que opõe a pintura à fotografia em meados do século.» (Benjamin, 2017, pp. 307 e 308)

Mais que expor, a necessidade passava por exibir a existência individual, como aparência. À imponência da dimensão a observar na parede, surge a alternativa do recato do objeto transportável que se mostra a quem quiser, como alguma relíquia. Por outro lado, no texto de Charles Baudelaire «O Público Moderno e a Fotografia (1859)», publicado na *Revue Française*, enquanto carta enviada ao seu diretor, Jean Morel, sobre o *Salon de 1859*, é decifrável a interpretação da influência adversa da popularização da imagem técnica proporcionada pela fotografia.

> «Ora, o nosso público, que é singularmente incapaz de sentir a felicidade da fantasia ou da admiração (um sinal das almas pequenas), quer ser surpreendido por processos alheios à arte, e os seus artistas, obedientes, conformam-se ao seu gosto; querem impressioná-lo, surpreendê-lo, deixá-lo estupefacto por meio de estratagemas indignos, porque o sabem incapaz de extasiar-se diante da táctica natural da arte verdadeira.
>
> Nestes dias deploráveis, surgiu uma nova indústria, que não pouco contribuiu para confirmar a estupidez na sua fé e para arruinar o que podia restar de divino no espírito francês. Esta multidão idólatra postulava um ideal digno dela e apropriado à sua natureza, isso já se sabe.»
>
> (Baudelaire, 2015, p. 114)

Perante as maravilhas objetivadas pela nova técnica, confirmadas nos sucessos de disseminação e comercialização, tornava-se desafiador evidenciar possíveis desvantagens ou esclarecer a sua natureza. Será sempre árduo avaliar as implicações do evento fenomenológico, no momento da sua implementação, ainda que as alterações causadas no quotidiano sejam evidentes. Poucos e sempre contestados são os que tentam e se aproximam de elaboração crítica equilibrada e elucidada que o tempo consiga confirmar como mais-valia, como é exemplo esta passagem de Charles Baudelaire. Para o teórico de arte francês, existia algo de insubstituível nas manifestações artísticas reconhecidas, que continuaria a prevalecer. Prosseguindo a pertinência da sua perceção, encontram-se preocupações pela célere disseminação da prática da fotografia, ao serviço da população mais e menos erudita.

> «A partir deste momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um só Narciso, para contemplar a sua trivial imagem no metal. Apoderou-se desses novos adoradores do sol uma loucura, um fanatismo extraordinário. Ocorreram estranhas abominações. Associando e reunindo foliões e folionas, ataviados como os talhantes e as lavadeiras no Carnaval, rogando a esses heróis que

> mantenham, durante o tempo necessário à operação, o seu disfarce de circunstância, passaram a vangloriar-se de reproduzir as cenas, trágicas ou graciosas, da história antiga. […] O amor da obscenidade, que é tão vivaz no coração natural do homem como o amor a si mesmo, não deixou fugir uma tão bela ocasião de satisfazer-se.» (idem, p. 115)

Adiante, a crítica recai sobre a competência dos praticantes de pintura. De tão acusadora e contumaz, a ideia de que os praticantes de fotografia não passam de desenhadores frustrados que encontram no processo fotográfico a ferramenta que consegue colmatar as fragilidades, na prática de alguma disciplina artística consagrada, continua a tocar até os fotógrafos contemporâneos menos célebres. Desenhar e entender o desenho continua a reter e pronunciar fascínio decisivo, para a manutenção e progressão da sua função.

> «Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores falhados, muitíssimo pouco dotados ou por de mais preguiçosos para acabarem os seus estudos, esse entusiasmo universal tinha não apenas a marca da cegueira e da imbecilidade, mas também a cor de uma vingança. Não creio, ou pelo menos não quero crer, que uma conspiração tão estúpida, em que se encontram, como em todas as outras, os maus e os papalvos, possa triunfar em absoluto; mas estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, como de resto todos os progressos puramente materiais, para o empobrecimento do génio artístico francês, já de si tão raro.»
> (idem, pp. 115 e 116)

Em diferente relação, a imagem retida pela nova técnica poderia participar e cooperar onde o desenho necessitaria de auxílio. A máquina fotográfica, para além de reter movimentos desafiadores para a perceção humana, detinha-os em conjuntos mais abrangentes do que algum detalhe onde a atenção se poderia interessar. Propondo algo para além das convenções académicas, a sua versatilidade de manuseamento propiciava tomadas de vista de ângulos distintos dos que a observação demorada do desenhador conseguiria almejar. Essa possibilidade da adoção de tais vantagens nos estudos preparatórios e nas composições finais, em desenho, necessitava de ser assumida por quem a ela recorresse. A proliferação da tecnologia poderia criar constrangimentos aos seus detratores, pela constante ambiguidade da sua utilização. De outra forma, segundo a narrativa de Paul Valéry, na obra «Degas Dança Desenho», publicada em 1938, Edgar Degas assume as habilitações do seu recurso observáveis em temas onde espaço, tempo, matéria e movimento são conciliados como a dança de bailarinas e o movimento de cavalos. Segundo Valéry, o artista francês nascido em 1834, na proximidade do advento da fotografia,

«amava e apreciava a fotografia, numa época em que os artistas a desprezavam ou não ousavam admitir que a usavam» [nossa tradução do francês] (Valéry, 2013, p. 87). Essa conivência com o suporte fotográfico conseguiu encontrar valias onde a maioria tendia a entender decadência.

Fosse ou não em decorrência das debilidades dos seus utilizadores na capacidade de representação, recorrendo às técnicas manuais tradicionais existentes, ou devido à dinâmica compensadora de produção, no fim do século XIX, o movimento pictorialista manifesta, em diversos países, a sua aproximação à pintura. Esta disseminação da técnica fotográfica pelos restantes continentes, para além da origem europeia, encontra outras interpretações e utilizações para a sua potencialidade intrínseca e confirma, seguindo as particularidades de elaboração, concretização e apresentação, a ambição de se afirmar na qualidade de manifestação artística.

4. B – Pictorialismo

No desenvolvimento e estabelecimento de novas tecnologias, é habitual o atalho de interpelação ou apropriação das características convenientes daquilo a que a técnica proposta promete ou tem pretensões de substituir. Para melhor entendimento e, assim, implementação, com o sucesso desejado, a novidade tecnológica tende, à partida, a apresentar-se e ser assimilada mais como renovação do que inovação. Anuncia-se com programa de melhoria de algo consagrado a que possa ser comparada, em aproximação óbvia ou reminiscência. Assim, amortecendo o eventual impacto emocional da rotura tecnológica anunciada e apaziguando as contrariedades na adoção de conhecimentos e conceitos inéditos, dispõe novo procedimento de operação com reminiscências a algo contíguo e consagrado, enquanto estratégia com probabilidade acrescida de sucesso consequente na aceitação.

No caso da fotografia, o paradigma de representação visual bidimensional foi posto à prova, com o desenvolvimento e enquadramento das novas aptidões. Na forma de tecnologia, a fotografia foi adotada, desde logo, em diferentes fins, como documentação do universo visível. Pessoas, objetos e paisagens seriam fotografados, no sentido do seu aspeto percetível pela visão ser preservado no tempo. Tarefa que se manifestou utilitária, perante a ambição de a fotografia ser considerada técnica artística por quem nela descobria relação com essa atividade mais distinta e apreciável. Tal movimento identitário e de tentativa inicial de afirmação da fotografia enquanto arte ficou conhecido, nas derradeiras

décadas do século XIX, como Pictorialismo, na acessão designada pela consulta da sua definição.

> «É considerado o primeiro grande movimento artístico da fotografia, na viragem do século XIX. Em 1888, após terem surgido as câmaras portáteis Kodak, que tornaram a prática da fotografia definitivamente acessível a todos os amadores, nasceu na Inglaterra um movimento que assumiu rapidamente carácter internacional e iria juntar amadores em fotoclubes e outras sociedades que desejam propor uma alternativa à industrialização da fotografia para elevarem esta ao estatuto de arte.» ("Pictorialismo", Goliot-Leté et al., 2011, p. 287)

Entende-se, nesta passagem, movimento de distanciação ao percurso, promovido por corporações, que tornava a metodologia normalizada e comercializável, ainda que não detendo os direitos sobre a técnica fotográfica. Oferecendo comodidade e autonomia a todos os que desejassem ou necessitassem de fotografar algo, democratizando a obtenção de registo fotográfico, as empresas promotoras elegiam método de operar com a fotografia, restringindo o sentido de experimentação desta técnica recente. Estimulado pela simplicidade de atuação, proporcionada em virtude da miniaturização dos mecanismos e facilitação, a qualquer utilizador, do contorno dos passos molhados da execução que obrigariam ao controlo químico, o ato de fotografar ficou resumido ao manuseamento sensato da lente, do diafragma, do obturador e da escolha do enquadramento. Para que tudo se resumisse à captura do momento, os registos obtidos estavam limitados a obedecer ao discurso estético uniformizado pelos impulsionadores dos dispositivos e práticas disponíveis. Fotografia, para o público crescente, consagrou-se, nesta época, como registo conseguido em dimensões e nitidez de escolha restrita e normalizada. Ficando, assim, a restante mais-valia de experiência e consecução fora do alcance de quem não dominasse, com maior conhecimento e destreza, os componentes de exploração física e química da fotografia, como foi descrita por tantos entusiastas no momento da descoberta e publicação. Em vez de ampliação de hipóteses e resultados concebidos, o diálogo entre produtores de mecanismos e processos favoreceu a normalização necessária à expansão do sistema, com complexidades inerentes, por população crescente de utilizadores satisfeitos com os benefícios apresentados. Perante estas idiossincrasias, para o público conquistado, a fotografia assemelhava-se a algum desafio lúdico. O sucesso era alcançado por mérito do eficiente manuseamento e controlo de variáveis correspondentes à intensidade da luz e fundamentais a cada leitura de fotómetro, como o equilíbrio entre abertura de diafragma e velocidade de obturação. A estratégia para obter a exposição necessária, atendendo a

todas as características técnicas, tinha ainda de considerar as alterações constantes dos elementos no enquadramento, por vezes impacientes, como seriam todos os familiares, em momento comemorativo. De outro modo, como declarado por Marie-José Mondzain, no texto «Haverá um novo espectador», da obra já abordada, salientando, sobre o novo domínio pacificado dos meios industriais, que o autoritarismo «insinua-se na paz dos lares ao fazer reinar visualmente uma estética do lucro e da felicidade» (Mondzain, 2015, p. 278).

Com as evidências deste mercado normativo de dispositivos e serviços, o desconforto das aspirações artísticas, incompatibilizadas com a retórica do previsível, veio reunir interesses de grupos empenhados em explorar, enquanto possibilidade de expressão artística, as técnicas fotográficas. Ocorrência a confirmar, na continuidade da definição de pictorialismo.

> «Na Europa e nos Estados Unidos, os seus adeptos tomam a pintura e os pintores por modelos do seu trabalho fotográfico, quer quando fotografam, com a escolha de ópticas que permitem tremidos e imagens vaporosas (estenópio, teleobjectiva), quer na impressão, onde interpretam com liberdade as provas obtidas, aplicando vários artifícios (trabalho de retoque com pincel, aplicação de pigmentos como o carvão, goma bicromatada, etc.). Tal como os pintores, os pictorialistas compõem as suas fotografias directamente inspirados nos estilos pictóricos e até em quadros dos mestres (desde Vermeer a Picasso). A paisagem, o nu feminino e as cenas campestres encontravam-se entre os temas predilectos dos pictorialistas, que, para além disso, se interessaram particularmente pelo simbolismo. […]
>
> Procura incluir a fotografia nas artes plásticas e assim legitimar completamente os fotógrafos enquanto artistas que intervêm de maneira manifesta e deliberada na composição da sua obra.»
>
> (“Pictorialismo”, Goliot-Leté et al., 2011, pp. 287 e 288)

É recorrente que os operadores e entusiastas, ao acompanhar o desenvolvimento de tecnologia recente, tentem aplicações com os conhecimentos e objetivos antes adquiridos, nas proximidades formais e conceptuais, confundindo os propósitos e debatendo-se com as vicissitudes inerentes às ambiguidades do caminho da aceitação a conquistar. Dito de outro modo: se a pintura era atividade consagrada, enquanto expressão artística de caráter bidimensional, os aspetos que, à partida, poderiam ser encarados, na fotografia, como elementos de aproximação tornaram-se comprometedores, pelas incompatibilidades formais e conceptuais entre os dois modos de expressão.

Alfred Stieglitz manifestou-se na qualidade de precursor da entrada da fotografia no espaço expositivo, tentando também, neste prosseguimento, fundamentar o contexto em que tal situação decorria, como no texto divulgado, em 1899, na *Scribner's Magazine*.

> «Neste processo, o fotógrafo prepara o seu próprio papel, utilizando qualquer tipo de superfície adequada para o resultado pretendido, desde o papel acetinado liso até ao pergaminho de desenho grosseiro; tem também a liberdade de escolher a cor em que pretende acabar a sua imagem, e pode produzir, conforme desejar, um tinta-da-china, um almagre ou qualquer outra cor. Uma vez efectuada a impressão, ele molha-a e, com um borrifador de água ou um pincel, pode adelgaçar, escurecer ou eliminar qualquer porção da sua superfície. Para além disto, por meio de um sistema de recobrimento, sobreimpressão, etc., pode combinar quase todos os efeitos de tom ou de cor.
> «Retoque», diz o Dr. Emerson, «é o processo pelo qual uma fotografia boa, má ou banal se transforma num mau desenho ou numa má pintura». Era invariavelmente não artístico, geralmente destrutivo dos valores e sempre antifotográfico, tendo hoje desaparecido quase totalmente.»
> (Stieglitz, 2013, p.135)

A prática e consequente sustentação teórica decorreram, enquanto sobrava a questão sobre em que sentido seria alterada a atuação do artista e quanto dessa transformação se deveria à evolução e disseminação do método fotográfico. Nessa circunstância de discussão, descoberta e proposta, observa-se o protagonismo de Alfred Stieglitz, que impulsionava o processo com a publicação Camera Work e o movimento «Little Galleries of the Photo-Secession». Dinâmica em operação entre 1905 e 1917, na galeria «291», localizada no número 291 da quinta avenida de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América. A assunção da relevância dessa atividade é também declarada no texto, já abordado, de Paul Strand «Fotografia e o Novo Deus». Neste, o fotógrafo assevera que «é no trabalho mais recente de Stieglitz, um americano na América, que encontramos uma cristalização altamente evoluída do princípio fotográfico, a subjugação absoluta de uma máquina à finalidade única da expressão.» (Strand, 2013, p. 162). Prosseguindo para a confirmação de Stieglitz no desenvolvimento do movimento: «É significativo e interessante reparar que este homem não é um pintor e nunca sentiu qualquer impulso de o ser.» (idem). Esta defesa, que passa por caracterizar afastamento do pictorialismo e os seus discípulos das singularidades de disciplinas como o desenho e a pintura, ocorre em constatação anterior, no mesmo texto, que denuncia o possível equívoco onde a fotografia cedia as suas potencialidades: «A cada momento, verifica-se a tentativa de transformar a câmara num pincel, de fazer que uma fotografia pareça uma pintura, uma gravura, um desenho a carvão ou

algo do género, tudo menos uma fotografia; e sempre imitando o trabalho de pintores medíocres.» (idem, pp. 161 e 162).

Este processo de afirmação teórica tinha trajeto percorrido por autores anteriores, como é comprovado no texto «Fotografia e Fotografia Artística» publicado na revista Camera Work, em 1913, por Marius de Zayas. Na interpretação deste texto do escritor mexicano, contemporâneo de Stieglitz, é percetível o esforço em entender a fotografia enquanto técnica de representação artística, se estivesse inserida nessa dinâmica conceptual, segundo essa intenção.

> «A Fotografia não é Arte. Nem sequer é uma arte.
> A Arte é a expressão da concepção de uma ideia. A Fotografia é a verificação plástica de um facto.
> A diferença entre Arte e Fotografia é a diferença essencial que existe entre a Ideia e a Natureza.
> A Natureza inspira em nós a ideia. A Arte, através da imaginação, representa essa ideia, a fim de produzir emoções.
> O Intelecto Humano completou o círculo da Arte. […]
> Enquanto a Arte apenas especular com a Forma, não pode produzir uma obra que realize plenamente a ideia preconcebida, pois a imaginação vai sempre mais longe do que a realização.»
> (Zayas, 2013, pp.139 e 140)

Desde logo, Zayas coloca a arte ao serviço do intelecto humano e da necessidade de expressão de ideias que poderão estar para além do que é percetível pela visão, ainda que se sirva de elementos visuais para o fazer. Premissa averiguada, nas suas particularidades e limitações, na elaboração deste trabalho em apreciação, tendo sido esclarecida, tanto quanto possível, na observação anterior da obra pictórica «Las Meninas» de Diego Velázquez e consequente análise por Michel Foucault.

> «A imaginação, a capacidade criativa, é a lei principal da Arte. […]
> A Arte apresenta-nos aquilo a que podemos chamar a verdade emocional ou intelectual; a fotografia, a verdade material.
> A Arte ensinou-nos a sentir emoções na presença de uma obra que representa as emoções sentidas pelo artista. A fotografia ensina-nos a tomar consciência das nossas próprias emoções e a sentilas.» (idem, pp. 142 e 143)

No encadeamento da enunciação das distinções entre demonstrações artísticas – em que o desenho teve menos resistência a ser reconhecido – e as competências mais óbvias e imediatas da técnica fotográfica, Zayas circunscreve a topologia onde a fotografia poderia ascender a manifestação artística comprovada. Para este mexicano, nascido

em Veracruz, em 1880, a técnica que se disseminou no decorrer da segunda metade do século XIX, na sequência de se tornar pública, no final da década de 1830, apenas poderia alcançar tais pretensões segundo algo elementar: o propósito artístico teria de recorrer a essa técnica, como se de qualquer ferramenta de expressão se tratasse.

> «A fotografia não é Arte, mas as fotografias podem ser feitas para ser Arte.
> Quando o homem utiliza a câmara sem qualquer ideia preconcebida de resultados finais, quando utiliza a câmara como um meio de penetrar na realidade objectiva dos factos, de adquirir uma verdade, que tenta representar em si mesma e não adaptando-a a qualquer sistema de representação emocional, está a fazer Fotografia.
> A fotografia, a fotografia pura, não é um novo sistema de representação da Forma, mas a negação de todos os sistemas representativos, é o meio pelo qual o homem de instinto, razão e experiência aborda a natureza, para atingir a prova da realidade.» (idem, p. 144)

Revela-se, assim, necessário estabelecer distinção entre o que o dispositivo fotográfico oferece, em resultado da sua objetividade fotográfica intrínseca, e o que poderá conseguir, respondendo aos objetivos instituídos consoante os desígnios de quem o opera. A ambição, na tentativa de fuga do óbvio e frequente, estava na procura da especificação de ideia preconcebida a expressar e transmitir, recorrendo a algo autêntico e definido, manuseando, com perícia, todo o aparato técnico criado, segundo essa intenção prévia. A aptidão de obedecer à fórmula apenas no essencial à determinação expressiva, no sentido de evitar a banalidade do que se tornava conteúdo da indústria comercializada, surgia enquanto desafio estimulante. Apesar de inteligível o que definia a fotografia, desejava-se o limite, em que deixava de o ser. Com o pictorialismo, a fotografia tentava não ser, à medida que perseguia solução para se afirmar, com as suas características de elevada eficiência de registo e reprodutibilidade. Se o desenho alguma vez ambicionou realizar-se na qualidade de algo próximo da exatidão da fotografia, agora, esta pretendia a flexibilidade e irregularidade formal do desenho. O acidente, sempre presente ou pronto a acontecer na delicadeza do desenho, era induzido na fotografia que se tentava diferenciar do discurso mais óbvio e elementar. Amortecendo o protagonismo da sua essência documental e atenuando o vínculo com a experiência fenomenológica visual, favorecia-se a possibilidade de evidenciar alguma ideia, como ocorria nas restantes formas de expressão visual.

> «A fotografia é a ciência experimental da Forma. A sua finalidade é encontrar e determinar a objectividade da Forma, ou seja, obter a condição do fenómeno inicial da Forma, fenómeno este que, sob o domínio da mente do homem, cria emoções, sensações e ideias.
> A diferença entre Fotografia e Fotografia Artística é que, na primeira, o homem tenta atingir a objectividade da Forma que gera as diversas concepções que o homem tem de Forma, enquanto a segunda utiliza a objectividade da Forma para exprimir uma ideia preconcebida, a fim de transmitir uma emoção. A primeira é a fixação de um estado actual da Forma, a outra é a representação da objectividade da Forma, subordinada a um sistema de representação. A primeira é um processo de indigitação; a segunda, um meio de expressão. Na primeira, o homem tenta representar alguma coisa que está fora de si próprio; na segunda, tenta representar algo que está dentro de si. A primeira é uma investigação livre e impessoal, a segunda é uma representação sistemática e pessoal.» (idem)

Neste momento do texto de Zayas, é latente o entendimento da conceção da importância do pretexto. A relevância das motivações do sujeito que recorre a alguma técnica de representação, para conquistar referência visual que apela à atenção do olhar. Algo mais se adivinha: quer seja recorrendo às particularidades de expressão plástica de algum riscador ou manipulando a sofisticação do aparelho fotográfico, o propósito determinará a natureza do resultado a obter, para observação, caso seja alcançado.

> «O artista fotógrafo utiliza a natureza para expressar a sua individualidade, o fotógrafo coloca-se diante da natureza, e, sem preconceitos, com o espírito livre de um investigador, com o método de um experimentalista, tenta extrair dela um verdadeiro estado das condições.
> Na sua obra, o fotógrafo artista envolve a objectividade com uma ideia, oculta o objecto com o sujeito. O fotógrafo expressa, na medida em que for capaz, a objectividade pura. A finalidade da primeira é o prazer; a finalidade da segunda, o conhecimento. Um não destrói o outro.» (idem)

Existem, aqui, elementos que poderão confirmar a conciliação entre prazer visual e a possível interpretação da ideia a associar. Ainda que, para o ser, a obra ambicione expressar alguma apreciação, esta está alicerçada em composição visual e, assim, vinculada ao olhar. Os conceitos de belo e de prazer visual, concebidos por cada contexto cultural, terão sempre protagonismo no sucesso da necessária transmissão da ideia a comunicar. A inexistência ou ineficiência de algo capaz de captar a atenção para contemplação inicial, condicionará o caminho a percorrer pelos olhos, para o domínio da informação proposta a reter, em posteriores leituras de significado.

Sobre a aspiração de alguns autores se abeirarem do prestígio comprovado da pintura, tentando subverter as propriedades formais distintivas da fotografia também escreve

Siegfried Kracauer no ensaio «A Fotografia», publicado em 28 de outubro de1927, que aqui surge traduzido da edição de 1963.

> «Até à segunda metade do século passado, os procedimentos fotográficos eram realizados frequentemente por antigos pintores. Neste período de transição, a técnica não estava completamente despersonalizada, proporcionando um ambiente espacial no qual ainda se podiam captar vestígios de significado. Com a crescente autonomização da técnica e o simultâneo esvaziamento do significado dos objectos, a fotografia artística perde a sua justificação; ela não se torna obra de arte, mas sim a sua imitação. As fotografias de crianças são inspiradas em Zumbusch, Monet foi o pai das impressões de paisagens. Estes arranjos, que não transcendem a hábil imitação de estilos […] familiares, falham precisamente na representação dos despojos da natureza, que a técnica desenvolvida seria, até certo ponto, capaz de captar. Os pintores modernos compuseram os seus quadros a partir de fragmentos fotográficos para sublinhar a contiguidade das aparições reificadas que despontam nas relações espaciais. A esta intenção artística opõe-se a da fotografia artística. Esta última não procura elaborar um objecto correspondente à técnica fotográfica, mas pretende encobrir a essência técnica por intermédio do estilo. O fotógrafo artístico é um artista diletante que imita um modo artístico subtraindo o seu teor, em vez de tomar em mãos a ausência de teor.»
> (Kracauer, 2016, pp. 208 e 209)

A propensão de os pintores operarem a técnica fotográfica, tendo como referência as composições típicas da pintura, demonstrou-se traiçoeira, contrariando a necessidade de a nova técnica se distinguir pela assunção dos seus atributos essenciais.

Recuperando a análise inicial, a operação em observação é semelhante a tantas outras ocorrências em que, a dado momento, a introdução da inovação tecnológica, inerente a algum dispositivo, ambiciona proporcionar nova solução à comunidade: na dinâmica de implementação, aceitação e confirmação da adequação às necessidades a que poderia responder, existe a possível contaminação e comparação com a prática anterior mais próxima, antes da consagração. Para este fenómeno intermediário de disputa pela autonomia da fotografia terá contribuído a necessidade de amortecer as características formais de relação própria e estreita com o referente que eram massificadas no quotidiano, devido à crescente acessibilidade da máquina fotográfica. Com as técnicas adotadas enquanto pictorialismo, era também contestável a automatização da reprodução banalizada com a fotografia, atribuindo a unicidade e inacessibilidade necessárias que faziam parte da demarcação das manifestações artísticas reconhecidas. Sintoma que poderá ser considerado pela confirmação do conceito de aura, como enunciado por Walter Benjamin.

Ainda que careça de identificação e análise, este processo evolutivo e de confrontação formal demonstra superficialidade, para isso contribuindo também o nome pictorialismo que vincula a algo preexistente, contrariando a apetência de emancipação concetual como a fotografia.

4. B. 1 – Impressionismo

Se o pictorialismo era caminho inicial constituído na tentativa de associar a técnica fotográfica às artes plásticas, será necessário averiguar que impacto ocorreu nestas. Perante a solução de eficiência competitiva de registar o exterior, assegurada pela nova técnica, o registo clássico e académico é posto em causa e questionado o seu préstimo à comunidade. Nesta progressão indispensável, é interessante constatar que a proposta com maior viabilidade é dada a conhecer em estúdio de fotógrafo. Considerando que a fiabilidade, rigor, velocidade, versatilidade e economia de materiais, no registo visual, era apurada pela fotografia, sobrava a possibilidade de reter a impressão, no sentido de sensação, dos fenómenos visíveis. Na consulta da definição do novo estilo, é possível reter que Impressionismo «designa a corrente pictórica que se desenvolveu nos anos 70 e 80 do século XIX, principalmente em França, e reconhecida como tal durante uma exposição dos «independentes», organizada em 1874, por Degas, no estúdio do fotógrafo Nadar, reunindo um grupo de pintores que partilhavam preocupações semelhantes» (“Impressionismo”, Goliot-Leté et al., 2011, p. 220). O nome do movimento a explorar pelos artistas que contestavam as determinações da arte vigente teve origem no «quadro de Monet intitulado *lmpression, soleil levant*» (idem) e «levou um crítico a chamar «impressionistas» a estes pintores e depois «impressionismo» a este movimento» (idem, pp. 220 e 221). Prosseguindo a verificação da definição, ficam resumidas as motivações que congregariam artistas pelo desejo de mudança e afastamento, num momento em que «a fotografia nascente os libertou da imitação e da cópia, […] pretendiam realizar pesquisas mais pessoais, sobretudo sobre os efeitos da luz, […] a pintura de ar livre, o trabalho da cor, do empastamento e da pincelada e os seus múltiplos recursos expressivos» (idem, p. 221). Também neste exemplo é comprovável a capacidade de invenção e reinvenção da expressão artística, pelo comprometimento ativo dos seus intervenientes, quer sejam artistas ou intelectuais. Ocorreu, nesta proposta, luminosidade com possibilidade de aclarar caminho fecundo para o desenho e a pintura se libertarem, se necessário, da sua relação tradicional

com a realidade percetível, ficando disponível a possibilidade de propostas libertas do mimetismo do visível.

Cerca de um século somado, em adequações, adaptações, experiências e avaliações, surgiram as primeiras reflexões académicas capazes de vincular o menos óbvio, como se compreenderá no conceito de aura – já referido – que a seguir se abordará, contribuindo também para a distinção entre desenho e fotografia.

4. C – Aura

Na tentativa de contextualizar o progresso das técnicas e possibilidades de representação visual, em que o desenho comprovou protagonismo, será necessário convocar a evolução do aperfeiçoamento tecnológico e a velocidade incutida por este, de forma profícua. Nesta aceção, apresenta-se a formulação de Walter Benjamin, entre as duas guerras mundiais, no texto «A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica».

> «São conhecidas as enormes transformações que a tipografia, a possibilidade de reprodução técnica da escrita, provocou na literatura. Elas são, no entanto, apenas *um* caso isolado – particularmente importante, é certo – *do* fenómeno que aqui estamos a considerar à escala universal. À xilogravura vieram juntar-se, durante a Idade Média, a gravura em cobre e a água-forte, e, no início do século XIX, a litografia.» (Benjamin, 2017, pp. 208 e 209)

É reconhecível que, pela gravura e litografia, o desenho adquira características de reprodutibilidade que também se manifestariam essenciais à fotografia. Desde a invenção do Calótipo, por William Fox Talbot – rivalizando com a invenção do Daguerreótipo, ainda que tenha conseguido o registo, anos depois, em 1841, em Londres –, é possibilitada a obtenção de matriz. Algo que adquiriu o termo de cliché, denominado «para designar a matriz original da fotografia, a saber, o negativo, realizado de início em papel, depois em vidro e finalmente em película flexível» (“Cliché”, Goliot-Leté et al., 2011, p. 82). Cliché ou clichê. Termo que, dividido na atividade de tipografia – mantendo-se no mesmo sentido –, também designa a matriz em placa metálica aplicada à impressão de textos e imagens. Ou seja, o sentido figurado depreciativo concedido ao termo clichê, identificando a perda de originalidade de algo pela sua repetição, tem correspondência a objetos de mediação entre o originário e a sua multiplicação.

Com esta aptidão de consecução de negativo, a fotografia alcançava maior autonomia, no sentido da reprodutibilidade. Tornava-se reprodução fidedigna da perceção

visual que se multiplicava, no sentido da reprodutibilidade do desenho, assegurada pela gravura e litografia. Demonstrando, no que lhe concerne, reminiscências com a proliferação da palavra sobre papel, assegurada com a impressão por tipos móveis – invenção, da primeira metade do século XV, atribuída a Johannes Gutenberg.

> «Com a litografia, a técnica da reprodução regista um avanço decisivo. O processo, muito mais expedito, que distingue a transposição do desenho para uma pedra do seu entalhe num bloco de madeira ou da gravação numa placa de cobre, deu pela primeira vez à gravura a possibilidade de colocar os seus produtos no mercado, não só em massa (como antes), mas também em versões diariamente diferentes. Através da litografia, as artes gráficas ficaram aptas a ilustrar a par e passo o quotidiano. Passaram a acompanhar a imprensa. Mas a fotografia ultrapassaria as artes gráficas logo nos seus começos, poucas décadas depois da invenção da litografia. Com a fotografia, a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que vêem através da objectiva. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que passou a poder acompanhar a fala.»
> (Benjamin, 2017, p. 209)

A mão é ultrapassada, na sua função de aproximação à natureza, pela própria natureza e em função da capacidade de reprodutibilidade técnica contemporânea, enquanto se liberta, caso o deseje, para tarefas de maior relevância. Com a gravura, a litografia e, depois, a fotografia, interpretando o texto de Benjamin, a distância entre o observador e a representação visual é encurtada. A direção em quem o espetador percorre o caminho para presenciar os desenhos em suportes inamovíveis, como a superfície de alguma rocha, dentro ou fora de caverna, reverte-se ao longo da História: com a evolução da técnica, a obra tende a ser movida em direção a quem a poderá observar. A progressão de transporte do suporte da obra de arte é identificada como elemento decisivo, para que o eventual público tenha de percorrer menor caminho e despender menos tempo para a testemunhar. No mesmo texto publicado em 1935, perante esta dinâmica de inversão, fomentada por efeito da possibilidade de reprodutibilidade técnica, Benjamin expõe a problemática da autenticidade da obra de arte.

> «Por mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra. Sobre essa existência única, e sobre ela apenas, se fez a história a que a obra esteve sujeita no decurso da sua existência. Para isso contam tanto as transformações que a sua estrutura física sofreu ao longo do tempo, como as várias mudanças de proprietário por que possa ter passado.» (idem, p. 210)

Embora a análise do pensador – com origem em família judaica que sofreu as convulsões, na Alemanha e na Europa, que originariam a Segunda Grande Guerra– revelasse pertinência incontestável na avaliação das implicações sociais e artísticas pela introdução, desenvolvimento e disseminação da fotografia no quotidiano, esta necessitou de atualização posterior. Acolhendo o seu mérito, os sucedâneos das valências desta ponderação vieram mostrar, em verificação atenta, que também poderiam ser apreciadas características associadas ao conceito de aura na fotografia.

Ainda que se esteja a tomar como referência a análise do método de reprodução, existem nele aspetos irrepetíveis a ter em consideração. Apesar de a fotografia possuir a reprodutibilidade na sua génese, esta poderia ser condicionada ou contornada, por controlo das reproduções ou mesmo a destruição das matrizes, pelo artista esclarecido desta congruência, entregando unicidade também à obra daí proveniente. Para além desse subterfúgio que carecia de propósito elucidado, assistir-se-ia a variável subtil que, sem pressa, seria percetível aos olhares atentos sobre as obras fotográficas, entretanto, elegidas: as condições analógicas em que eram obtidas as provas fotográficas seriam substituídas e tornar-se-iam, por isso, difíceis de repetir na integridade. Tanto a substituição dos dispositivos envolvidos na reprodução, como de todo o manancial de emulsões sobre papel e químicos correspondentes à sua metodologia de revelação, pela evolução da técnica, tornou desafiadora a obtenção de provas idênticas com décadas de diferença. Hoje, no início da terceira década do século XXI, o ato de revelar a imagem retida em algum negativo fotográfico, em laboratório, manifesta-se atividade cada vez mais elevada a ritual. Mais ainda do que foi sempre a envolvência à luz vermelha, com o acesso aos aparelhos, a toda a química necessária e aos saberes fundamentais para o devido controlo do processo. Esta premissa reconhecível na reprodução do preto e branco, fortalece-se na operação de cor. Em todo o caso, era outra a atualidade que contribuiu, com as suas idiossincrasias, para o texto de Walter Benjamin. Este teor dos materiais envolvidos e da sua renovação, pelo apuramento tecnológico, nunca se escondeu na representação por pigmento, no desenho e na pintura.

> «O aqui e agora do original encerra a sua autenticidade. Certas análises químicas da pátina de um bronze podem contribuir para verificar a sua autenticidade; do mesmo modo a demonstração de que um determinado manuscrito da Idade Média procede de um arquivo do seculo XV o poderá fazer quanto a este. Tudo o que se relaciona com *a autenticidade escapa à possibilidade de reprodução técnica, e naturalmente não só técnica*. Mas enquanto o autêntico conserva a sua total

> autoridade perante uma reprodução manual, geralmente apodada por ele de falsificação, o mesmo já não acontece no caso de uma reprodução técnica. E isto por duas razões. Em primeiro lugar, a reprodução técnica é mais independente do original do que a manual. […] Por outro lado, a reprodução técnica pode pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original. Possibilita-lhe sobretudo ir ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia ou em disco. A catedral deixa o seu lugar para entrar no estúdio de um apreciador de arte; uma obra coral, executada numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvida num quarto.
>
> As circunstâncias que poderão afectar o produto da reprodução técnica da obra de arte podem deixar intacta a obra em si – mas desvalorizam sempre o seu aqui e agora. […] A autenticidade de uma coisa é a essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico.» (idem, pp. 210 e 211)

Será apropriado explicitar o que designa, afinal, essa particularidade que acompanha a obra de arte tradicional e que se estabelece como «conjunto dos traços de autenticidade, autoridade e unicidade» (“Aura”, Carchia e D’Angelo, 2009, p. 45), acrescentando-lhe importância decisiva. Entre a singularidade do exemplar único inerente ao desenho e a multiplicidade de provas disseminadas da matriz fotográfica, é atendível que, pela necessidade de preservação, o desenho tem menor predisposição à relação tátil com o espetador do que a fotografia. Sobre este intuito – continuando a consulta da definição de aura –, enquanto é atenuada a dinâmica ritualista e acresce a aproximação das massas à obra de arte, acompanhada pelo acréscimo da indiferenciação entre original e cópia, «a recepção deixa de exigir a atenção «contemplativa», «óptica», reservada à obra rodeada de aura, antes ocorre na «distracção», nos «olhares ocasionais» que geram o «hábito», mais «táctil» do que «óptico»» (idem). Neste caminho, a obra sai de portas, contrariando a tradição do museu, permeável ao controlo ideológico.

A mecanização empregue na repetição de provas intrínseca à fotografia, onde a origem é o cliché que detém a propriedade fecunda de reprodutibilidade a tender para o infinito, incrementa maior proximidade física entre suporte e observador, no sentido simultâneo da perda de aura. No âmago da descrição, é necessário reter que «a autenticidade não é reproduzível» (Benjamin, 2017, p. 210) e também entender que «um quadro de *madonna* da Idade Média não era ainda «autêntico» no tempo em que foi feito; passou a sê-lo no decorrer dos séculos seguintes» (idem). A proliferação da multiplicidade de reproduções que encerram, na sua existência, o propósito da disseminação, como acontece na imprensa, favorecem a desvalorização formal da imagem impressa. Elemento que tende para a ruína, por manuseamento e fragilidade do suporte e por a função do meio estar ao serviço da atualidade, perdendo-a, pela celeridade noticiosa diária. Na tentativa

de apaziguar essa voracidade e de se diferenciar dos restantes desígnios que poderão tomar partido da acessibilidade reprodutiva da técnica fotográfica, o autor – como argumentado – promove o controlo restrito das provas, assinando-as e restringindo o acesso à matriz. Em vertente contrária, no desenho prevalece a relação visual com o suporte único. Ao contrário da pintura, onde o pigmento é dominante, no desenho, o suporte – o papel – toma desempenho e é nele que se transportarão grande parte das manifestações da passagem do tempo.

> Pátina — «Do italiano patina, derivado do latim patina, «prato fundo», a partir do século XVI o termo significa «tonalidade que dá aspecto antigo aos quadros» e «verniz». Tradicionalmente, o termo qualifica, portanto, o aspecto da superficie dum quadro ou duma escultura, obtido natural ou artificialmente. Na estatuária, depende do metal utilizado, que é sobretudo o bronze e o cobre, e da temperatura e humidade do meio-ambiente.» ("Pátina", Goliot-Leté et al., 2011, p. 283)

À questão da autenticidade, elaborada pelo filósofo alemão, este encadeia a perda da aura da obra de arte, confirmando a importância do seu texto, no âmbito da cultura visual contemporânea. O conceito de aura obtém protagonismo no momento da sua perda. Menos óbvio e, por esse motivo, com maior interesse e relevância no seu entendimento, será esta ocorrência de que a noção de aura ganha pertinência no momento da sua perda, pelo advento das possibilidades técnicas de reprodução. Como se Walter Benjamin necessitasse de instituir aceção que, pelo declínio do que evidencia, cimentasse o impacto da reprodutibilidade.

> «Tudo o que aqui se disse se pode resumir no conceito de aura, e pode dizer-se então que o que estiola na época da possibilidade de reprodução técnica da obra de arte é a sua aura. O caso é sintomático: o seu significado aponta para além do próprio domínio da arte. *Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Na medida. em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, actualiza o objecto reproduzido.* Estes dois processos vão abalar violentamente os conteúdos da tradição – e esse abalo da tradição é o reverso da actual crise e renovação da humanidade. Relacionam-se intimamente com os movimentos de massas dos nossos dias. O seu agente mais poderoso é o cinema.» (Benjamin, 2017, pp. 211 e 212)

O conceito tem diferentes elementos que participam na sua especificação, onde o autor designa como caracterização «para objectos históricos» (idem, p. 213) definição sucinta «como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja» (idem).

A temática da perda da aura da obra de arte foi introduzida, anos antes, também pela mão de Walter Benjamin, na publicação, em 1931, do texto «Pequena História da Fotografia». Pelo exercício de comparação dos textos, sobra a prática de elaboração do conceito e do seu aprimoramento, pelo autor, para que exista enquanto alicerce de tantos argumentos posteriores sobre arte, no decorrer do século XX e adiante. Aqui, denunciada a semelhança e a evolução da narrativa, avança-se pouco mais na definição que se ambiciona interpretar, ainda que na versão do primeiro texto, de 1931.

> «Mas, o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra, até que o instante ou a hora participam do seu aparecimento – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. Ora, aproximar as coisas de si, ou melhor, das massas, representa tanto um desejo apaixonado do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da sua reprodução. De dia para dia se torna mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto, através da imagem, ou, melhor dizendo, da reprodução. E a reprodução, tal como aparece no jornal ilustrado ou nas actualidades filmadas, distingue-se inconfundivelmente do original. Existência única e duração estão neste tão intimamente associadas como a fugacidade e a possibilidade de repetição naquela. Tirar ao objecto a capa que o envolve, destruir a sua aura, é a marca de uma percepção cujo «sentido do semelhante no mundo» cresceu ao ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também é esse sentido àquilo que tem uma existência única.»
> (idem, p. 254)

Perante o estabelecido no pensamento de Benjamin, será reconhecível que, também nas singularidades que distinguem e distanciam desenho e fotografia, é potenciada a perda de autenticidade da segunda e, assim, o declínio da aura, em consequência do processo que define a sua essência de reprodução. Este predicado diferenciador, assegurado pela autenticidade, torna-se pertinente, considerando as manifestações de deterioração desta especificidade decisiva, indiciada na reprodutibilidade da imagem técnica, como ocorre na fotografia, pondo em causa essa sofisticação mecânica contemporânea e retribuindo unicidade a disciplinas como o desenho analógico. Ou seja, se a capacidade de reprodutibilidade técnica denuncia a perda, a manutenção da aura, na perduração da obra de arte preservada, assegura atributos determinantes para a sua valoração.

Comprovando a abrangência da problematização proposta por Benjamin do tema da reprodutibilidade da obra de arte pelo desenvolvimento da mecanização das técnicas que a possibilitavam, será adequado confirmar ser acompanhado, nessa época, por outras

análises. Como exemplo, surge a constatação de Paul Valéry no texto «A conquista da ubiquidade», publicado em 1928, numa tradução da edição de 1960: «Há em todas as artes uma parte física que já não pode ser olhada nem tratada como outrora, que não pode ser subtraída às investidas do conhecimento e do poder modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, desde há vinte anos, o que foram desde sempre.» (Valéry, 2005, p. 313). Com poucos anos de diferença da publicação de Benjamin, o filósofo francês, nascido em 1871, elabora sobre a omnipresença da obra de arte: «As obras adquirirão uma espécie de ubiquidade. A sua presença imediata ou a sua restituição a uma dada época obedecerão ao nosso apelo. Já não estarão somente nelas próprias, mas onde quer que alguém e um qualquer aparelho estejam.» (idem). Nos poucos parágrafos do curto texto, conseguiu identificar também que observador e obra iriam inverter a inércia. A movimentação gradual da obra, na sua ubiquidade, em direção ao potencial observador, tornaria menos necessária a deslocação deste ao local onde a obra acontecia na sua plena existência. «Tal como a água, tal como o gás, tal como a corrente eléctrica vêm de longe até aos nossos lares responder às nossas necessidades mediante um esforço quase nulo, assim seremos alimentados por imagens visuais ou auditivas, nascendo e esvaindo-se ao menor gesto, como que a um sinal.» (idem). Esta ideia apresenta, na época da sua escrita, aproximações atentas à celebração dos avanços que os primeiros aparelhos de televisão conquistavam.

De forma distinta, introduzindo outra referência, será esta também a faculdade da aura: propor a inversão do observador pelo observado. O poder acumulado na imagem de culto que Verónica representa, através do seu progresso no tempo, é de tal ordem que consegue, no ritual, passar a ter o estatuto de observador, como estipulado por Georges Didi-Huberman e abordado em capítulo anterior.

No encalço dessa «dupla distância», como expresso nas palavras do filósofo francês contemporâneo, será interpretável – no exemplo de culto de Verónica ou em qualquer desenho com autenticidade e valor de veneração semelhantes – também, enquanto característica da aura, «o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja» (Benjamin, 2017, p. 213). Como definido em «A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica» ou de igual forma – como foi transcrito em parágrafo anterior – na versão antecedente, de 1931, do texto «Pequena História da Fotografia», na continuação da comparação sugerida das duas publicações.

Neste encadeamento, será oportuno acrescentar, ainda, a passagem também de Walter Benjamin no texto «Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire»: «O

essencialmente distante é o inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem de culto.» (Benjamin, 2017, p. 143). A cada reprodução técnica, esta distância que se multiplica – no espaço que medeia o observador e a superfície observada, no tempo somado entre o momento da produção e o momento da observação e na eventualidade do inacessível – é diminuída, tal como se perde a autenticidade e também a aura. A reprodutibilidade técnica multiplica e facilita a possibilidade de acessibilidade, até à banalização.

Sobre a distância e as particularidades da sua representação, é convocada a passagem de Giorgio Agamben na obra «Ideia da Prosa», de 1985, onde, no texto «Ideia do enigma», declara que «é importante que a representação pare um instante antes da verdade; por isso, só é verdade a representação que representa a distância que a separa da verdade» (Agamben, 1999, p. 107). Recurso que oferece, ao público, vestígios para resgatar o seu olhar atento da ilusão do que contempla. Algo que, entre desenho e fotografia, o desenho terá maior aptidão para considerar, enquanto a fotografia demonstra pretensão de competir com a perceção visual, circunstância que, na expressão da aparência, converge com a assimilação da experiência fenomenológica da visão. Aqui, nesta topologia de fundamentação, seria pertinente a apreciação e confrontação dos conceitos de cópia e simulacro que, pela elaboração necessária, comprometeria o encadeamento encetado e, assim, se abordará em oportunidade, nos próximos parágrafos.

Atendendo ainda à distância às múltiplas possibilidades inerentes, no momento de observação, esta adquire diferente dimensão, através da descrição de Hans Belting no texto «A busca da imagem autêntica». Nesta tradução da sua publicação em 2006, é percetível que, perante toda a eficiência do retrato fotográfico, será o desenho o meio mais eficaz, na tentativa de responder à necessidade de atribuir rosto a Cristo.

> «No escrito fundador da sua fisiognómica, o pastor suíço Johann Caspar Lavater falou também da fisionomia de Cristo, na qual via ainda, em plena era iluminista, um modelo originário para a interpretação do rosto humano. E, no entanto, admitia de bom grado que, justamente de Jesus, era assaz difícil «fazer-se uma imagem», embora a tal não quisesse renunciar. Havia que referir-se às imagens transmitidas, que constituíam uma decepção sob todos os aspectos, porque eram «ou demasiado humanas ou demasiado pouco humanas, sem por isso serem divinas». A tradição figurativa era responsável por não se ter avançado muito na questão do rosto de Jesus, que ele considerava como o rosto de todos os rostos. Na sua opinião, isto valia também para o culto da «verdadeira imagem», que se ajustava à sua pretensão, como demonstravam a sua história e as contradições entre os exemplares conservados. Pelo contrário, ele concorda com um estudioso das fontes do século XVII, ao supor que as imagens milagrosas «não feitas por mão de homem» não ofereciam

> nenhuma garantia, porque «eram inautênticas». A «beleza das pinturas de Cristo» aumenta e diminui juntamente com as alturas e as profundidades do próprio Cristianismo. Lavater quis, pois, libertar-se inteiramente das imagens recebidas para poder elaborar as suas próprias ideias acerca da face de Jesus.» (Belting, 2011, p. 53)

Sem a possibilidade de referente diante da lente, o riscador é incitado a responder à descrição verbal ou interpretação cultural. Neste processo, o desenho poderá oferecer resultado mais convincente e compatível com as ideias, dispensando a verosimilhança e suplantando, por esta via, as eficiências celebradas com o dispositivo fotográfico.

4. D – Relação com o referente

Prosseguindo o intuito de entender as semelhanças e diferenças passíveis de identificação entre os contextos do desenho e da fotografia – ainda que esta se determine enquanto desenho da luz –, surge a oportunidade de convocar a dimensão do tempo. Mais que o tempo diverso e de maior ou menor duração em que sucedem atividades de desenho e fotografia, durante a produção, será necessário reter que a fotografia remete sempre para o passado. O registo fotográfico retém a representação visual do ocorrido. O futuro escapa à sua natureza.

Regressando ao discurso de Dubois, analisando as ponderações de Baudelaire sobre as características técnicas da fotografia em relação à arte, este reflete sobre a função da fotografia, em analogia à contínua passagem do tempo: «O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo.» (Dubois, 1999, p. 30). Interpretação que encontra confirmação anunciada no texto já observado «O Público Moderno e a Fotografia (1859)» do próprio Baudelaire. Pela sua importância, esta citação do teórico da arte nascido em França, em 1821, poucos anos antes da publicação da descoberta da fotografia, surge no final do texto «Pequena História da Fotografia», publicado em 1931, por Walter Benjamim.

> «Se se permitir que a fotografia substitua a arte em algumas das suas funções depressa ela terá suplantado ou corrompido completamente graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. É preciso pois que ela volte ao seu verdadeiro dever, que é o de ser serva das ciências e das artes, mas a serva mais humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura.» (Baudelaire, 2015, p. 116)

É clara a lucidez de Baudelaire em relação à técnica que se popularizava. O desprendimento do depoimento do autor que geria a polémica da publicação, em 1857, de «As Flores do Mal», contribuía para a possível isenção de pensamento crítico capaz de evidenciar as contingências da fotografia, onde a maioria – observando os textos publicados – pouco mais vislumbrava que expectativas e virtudes definitivas.

Seguindo a consideração proposta, surge a declaração de Roland Barthes, em «A Câmara Clara» – obra publicada em 1980 – expondo a ideia de que o referente, para ser fotografado, terá sempre de existir diante da câmara. Singularidade enunciada na definição de *Arqué*, nas páginas anteriores.

> «Primeiro, precisava de perceber bem e, portanto, se possível, explicar bem (mesmo que seja uma coisa simples) em que é que o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo «referente fotográfico» não à coisa facultativamente real para que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia. A pintura, essa pode simular a realidade sem a ter visto. […]
> Ao contrário dessas imitações, na Fotografia nunca posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. […]
> O nome do noema da Fotografia será então «Isto-foi» ou, ainda, o Inacessível. […]
> A Fotografia não diz (forçosamente) aquilo que já não é, mas apenas e de certeza aquilo que foi. Esta subtileza é decisiva. […]
> Para tentar tornar a linguagem inficcional é necessário um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, à falta desta, o juramento. Mas a Fotografia, essa é indiferente a todo o circuito: ela não inventa, é a própria autenticação.» (Barthes, 2018, pp. 86, 87, 95 e 96)

Logo aqui, é constatável a relevância do desenho na capacidade de conceber o futuro na sua superfície de expressão, diferindo da fotografia, e também reconhecível estar mais predisposto a ausentar-se do percetível, ainda que as experiências conceptuais de diferentes autores, neste âmbito, se tenham multiplicado também na fotografia. Na procura por projetar é o desenho que prevalece, em detrimento da fotografia, pois esta, mesmo que ao serviço de alguma encenação do possível futuro, estará sempre refém de momento passado, comprometida com o que aconteceu diante da lente do dispositivo fotográfico.

Estendendo a análise que tenta esclarecer a dicotomia entre aparência e ideia, surge a ponderação eloquente de Susan Sontag, no texto «O Heroísmo da Visão», publicado na obra de 1977, «Ensaios sobre Fotografia». Neste estudo da imagem na cultura contemporânea, a autora americana analisa que «ao contrário do que se passa com a

pintura, essa incapacidade de transcender completamente o seu tema faz parte da natureza da fotografia» (Sontag, 2012, p. 97) e que «uma fotografia também nunca pode transcender o visual em si, o que, de alguma forma, é o objetivo último da pintura modernista» (idem). Acrescentando esta asserção, confirma-se que o tema prenuncia relevância entre os pensadores da imagem, antes e depois da publicação da invenção da fotografia.

Será conveniente introduzir o pensamento sobre «O Gesto de Fotografar» de Vilém Flusser em «Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica», publicado em 1983, onde o filósofo evidencia as limitações em que o fotógrafo e a indústria, em que se enquadra, operam. Nesta existência, cada aparelho obedece ao pressuposto para que foi desenvolvido e a esse propósito está circunscrito, ainda que às mãos do desígnio do fotógrafo. Assim, este mantém-se restringido às características formais do dispositivo fotográfico a que recorre.

> «O fotógrafo «escolhe», por entre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas a sua «escolha» é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: uma escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa os aparelhos. Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho. […]
>
> O fotógrafo crê que está a escolher livremente. Na realidade, porém, o fotógrafo só pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. O fotógrafo não pode fotografar processos. O aparelho «programa» o fotógrafo para transcodificar tudo em cena, para magicizar tudo. Neste sentido, o fotógrafo funciona, ao escolher a sua caça, em função do aparelho.» (Flusser, 1998, p. 51)

A engrenagem condiciona a vivência de quem dela depende. Por isso, as experiências com câmara pinhole ou estenopeica são compensadoras. Para além da expressão inusitada das imagens conseguidas, enquanto proposta alternativa aos processos convencionados, será nestas imagens – obtidas em condições efémeras – que o público menos elucidado se poderá confrontar com a evidência pertinente: a fotografia provém de imagem circular, em que se insere o retângulo normalizado pela indústria, aproveitando a zona central mais nítida. Esta relação com o referente, mediada pelo programa a que está restrito o dispositivo e, assim, a representação a alcançar, difere no desenho analógico. Ainda que a escolha de materiais e suporte para responder aos desafios da representação seja condicionante do resultado a obter, este será subordinado às valias do desenhador, de forma decisiva, por o trabalho de execução ser mais autónomo que na operação

fotográfica. Dessa relação distinta entre Homem e utensílios que prolongam o gesto, sobre a influência da tecnologia, reflete também Hannah Arendt, no capítulo «Os Instrumentos e o Animal Laborans» da sua obra «A Condição Humana», publicada em 1958.

> «Nunca houve dúvida de que o homem se ajustava ou precisava de ajuste especial às ferramentas que utilizava, da mesma forma como uma pessoa se ajusta às próprias mãos. O caso das máquinas é inteiramente diferente. Ao contrário das ferramentas do artesanato, que em parte alguma do processo de trabalho deixam de ser servas da mão, as máquinas exigem que o operário as sirva, que ajuste o ritmo natural do seu corpo ao movimento mecânico que lhes é próprio. Certamente isto não implica que os homens, em tal caso, se ajustem ou se tornem servos de suas máquinas; mas significa que, enquanto dura o trabalho com as máquinas, o processo mecânico substitui o ritmo do corpo humano.» (Arendt, 2001, p. 186)

Se, com esta citação de Arendt, a análise toma a vertente da teoria política, será possível completá-la, regressando ao pensamento de André Rouillé, na obra já citada, «A fotografia: entre documento e arte contemporânea».

> «Com a fotografia, a produção das imagens obedece a novos protocolos. Enquanto o desenhista ou o pintor depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma reação química, enquanto suas imagens surgem no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia acontece de maneira diferente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, e ao final de uma série de operações químicas, no decorrer das quais as propriedades da luz interferem com as dos sais de prata. A imagem latente (invisível) torna-se visível somente depois de ter sido tratada quimicamente, segundo um conjunto de procedimentos precisos, que necessitam de um espaço adaptado: o laboratório.» (Rouillé, 2009, p. 35)

Nesta dualidade, entre possibilidades manuais e hipóteses mecânicas, entende-se a relação do autor com os registos obtidos, em que a operação é convocada pelos utensílios e dispensada pelos mecanismos. Se, na conjugação de instrumentos e pigmentos, o desenhador tem de lavar as mãos, expondo, ainda assim, vestígios insistentes da sua condição operativa nas unhas, o fotógrafo tende para a asseio, pela contingência estéril do processo. Quanto mais o fotógrafo denuncia o odor dos químicos e preocupações com a delicadeza do controlo dos aparelhos manufaturados, mais se afasta da indústria, no encalço da imprevisibilidade dos resultados obtidos.

> «A passagem da ferramenta para a máquina e a da oficina para o laboratório são acompanhadas de uma mudança igualmente determinante dos materiais. A uma matéria bruta e inerte, não sofrendo nenhuma outra ação a não ser a estética […], sucede um material fotográfico que deve ser

> quimicamente transformado. Em frente ao desenho e à pintura – que a tipologia das atividades produtivas poderia classificar no setor primário –, forma-se a fotografia, que ela colocaria no setor secundário. Em outras palavras, no momento da industrialização do Ocidente, quando a produção dos bens materiais se desloca dos setores primários (trabalho manual das matérias-primas) para os setores secundários (atividades mecânicas de transformação), a fotografia engaja as imagens em um processo similar, introduzindo uma porção do secundário em uma produção até então dominada pelo primário. (Atualmente, muitas imagens, em sua maioria eletrónicas e digitais, dependem do setor terciário.)» (idem)

O riscador, enquanto prolongamento obediente da mão, demonstra idiossincrasias distintas do aparelho fotográfico servido da intencionalidade do dedo de quem opera o obturador, para replicar o programa para que foi formulado, em dependência intrincada com o referente. Os dedos comparecem em ambas as atividades.

Para Paul Valéry, regressando à análise das ponderações na sua obra «Degas Dança Desenho», existe «grande diferença entre ver algo sem o lápis na mão e ver enquanto desenha» [nossa tradução do francês] (Valéry, 2013, p. 77). Prosseguindo no texto «Ver e traçar», da publicação onde se podem observar inúmeros desenhos e esculturas de Edgar Degas, é compreensível a pertinência do entendimento de que mesmo o objeto mais próximo e familiar poderá mostrar novas interpretações, quando o tentamos desenhar. Nesse processo de apontamento manual de interpretação visual «percebemos que foi ignorado, que nunca foi realmente visto» (idem). O pensador francês propõe, neste texto de título sugestivo, que o olho e o sistema de perceção a que está congregado operam segundo objetivos distintos dos habituais, quando «tem o desenho como fim e meio, em simultâneo» (idem). Em síntese: «não posso especificar a minha perceção de uma coisa, sem desenhá-la virtualmente, e não posso desenhar essa coisa, sem uma atenção voluntária que transforma novamente o que, a princípio, pensei ter percebido e conhecido bem» (idem).

A relação com o referente manifesta-se de forma díspar na fotografia, mesmo após a tomada de vista, como é entendível nas passagens, em décadas distantes do século XX, de Walter Benjamin e Susan Sontag. Em «Pequena História da Fotografia», Benjamin interpreta a diferença entre o retrato em quadro e em fotografia.

> «Cabeças como essas existiam já há muito tempo na pintura, e se permaneciam na posse da família, ainda se perguntava de vez em quando sobre os que nelas eram representados. Mas o interesse esfumava-se ao cabo de duas, três gerações: os quadros, enquanto duram, só despertam interesse como testemunhos da arte de quem os pintou. Mas na fotografia deparamos com algo de novo e

> especial: naquela peixeira de New Haven, de olhos postos no chão com um pudor indiferente e sedutor, permanece algo que não se esgota como testemunho da arte do fotógrafo Hill, qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a «arte»».
> (Benjamin, 2017, pp. 245 e 246)

Se, na pintura e também no desenho ou, até, na escultura, a identidade do autor da obra compete com o protagonismo do nome do retratado, ficando a sua assinatura a acompanhar o estilo da obra, na fotografia essa relação é inversa: sem demora, a identidade do retratado é mais importante para o observador, em detrimento do contributo do fotógrafo encarregue da obtenção do retrato. Aqui, questionando as motivações desta ocorrência, será proveitoso constatar que a natureza é destituída de estilo. Em consulta da definição de estilo é possível confirmar que «só se pode falar de estilo em relação a produtos ou comportamentos humanos» (“Estilo”, Carchia e D’Angelo, 2009, p. 117) e que ainda que seja vinculada experiência estética na relação com elementos naturais «o termo estilo não é utilizado no caso da beleza natural e não é possível falar do estilo de uma paisagem ou de uma flor» (idem). Ou seja, devido à relação de *arqué* entre a fotografia e a natureza, será desafiador e também compensador exercer determinação de estilo no registo daí proveniente. Algo que ocorre, em sentido inverso, na expressão onde a execução manual protagoniza o resultado a obter: o estilo está subjacente ao manuseamento do riscador.

> «O conhecimento de que a câmera podia mentir tornou o retrato muito mais popular.
> As consequências dessa mentira foram necessariamente muito mais importantes para a fotografia do que para a pintura, pois as fotografias, imagens planas e normalmente retangulares, reivindicam uma veracidade a que a pintura não pode ter acesso. Uma pintura falsificada (cuja atribuição é falsa) falsifica a história da arte. Uma fotografia falsificada (que foi retocada ou adulterada, ou que tem uma legenda falsa) falsifica a realidade.» (Sontag, 2012, p. 88)

Esta passagem, mais que atribuir profundidade e completar a conjugação anterior, poderá desencadear questão propícia sobre a relevância da legenda na existência da fotografia. Se a composição pintada ou desenhada carece, para ser identificada, de título, autor, data, dimensão, acompanhado pela descrição dos materiais de expressão e suporte, o enquadramento fotográfico prolonga e integra a sua informação no verso do papel em que se insere. Onde a descrição do acontecimento, bem como a nomeação dos intervenientes, será essencial para o reconhecimento do contexto da fotografia. Tantos são os desconhecidos, em locais equívocos, em instantes de data por determinar que se amontoam em

conjuntos que se comercializam. Quem sabe, para derradeiro esforço de atribuição de estória e enredo aliciante a enquadramentos avulsos de fotografias cada vez mais antigas. Quem se lembrará de incluir o fotógrafo, sempre ausente, nessas possíveis ficções? A legenda constituída por elementos identificativos de expressão artística consagrada – enunciados – é atribuída à fotografia que se propõe enquanto arte.

Em dissociação dos elementos inerentes à análise estabelecida, surge a apreciação de Victor Stoichita, na sua obra de 2011, «O efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros», onde caracteriza a inversão possível do ponto de vista dos argumentos. Passando das possibilidades de registo para as possíveis ocorrências provocadas por estes nos referentes, o historiador de arte de nacionalidade romena declara que «a presença de uma câmara fotográfica num estúdio de pintura ou de escultura operará […] uma mudança importante, ao expor o privado e o «sagrado» ao olhar público e profano» (Stoichita, 2011, pp. 180 e 181). Para além da alternância dos dois olhos do desenhador para o ponto único de observação do dispositivo fotográfico – variável que continua a exercer desempenho decisivo para a manutenção da existência das sessões clássicas de modelo, para auxílio do desenho e da pintura –, Stoichita interpreta situação menos óbvia. Nas suas palavras, em consequência da hipotética utilização do aparelho monocular neste ritual de testemunho e registo, «subitamente, o estúdio vê-se invadido por uma multidão de visitantes potenciais, capaz de fazer estremecer, pela sua presença invisível, o mais impassível dos modelos» (idem, p. 181). A integridade da intimidade do modelo, enquanto condição restrita, é assegurada considerando a vulnerabilidade inerente à memória dos desenhadores eventuais, a dificuldade do registo, no período estipulado de pose, se assemelhar à perceção visual e também por ser momento conjunto, partilhado por grupo heterogéneo, em privado. O diminuto tempo que o dispositivo fotográfico necessita para obter registo com verosimilhança atestada, ainda que monocular, subverte a essência do ritual dos estudos de modelo nu. Em ponderação menos óbvia, como indicado em nova consulta de «A Câmara Clara», existe multiplicação de circunstâncias a reter, em que «a leitura das fotografias públicas é sempre, no fundo, uma leitura privada» (Barthes, 2018, p. 108). Enunciação que se desdobra na designação de que «cada foto é lida como a aparência privada do seu referente» (idem, p. 109) ou ainda que «o privado é consumido como tal, publicamente» (idem). Na dissociação das variantes propostas por Roland Barthes, reside o declínio da intimidade e do privado, promovido por dispositivo que opera segundo programa de reprodução fiel e infinita, multiplicando, em sentido incessante, o momento reservado de fruição visual.

É também na relação com o referente que Jacques Derrida, na obra «Memórias de Cego», publicada aquando de exposição no Museu do Louvre, entre 1990 e 1991, apura características decisivas na determinação do desenho. Convoca-se, desde já, essa tarefa em que o desenho de observação dá protagonismo à memória, também durante a sua execução. Entre a apreciação atenta do que se pretende representar e a tentativa de desenho do que se observou, o transporte da informação contida nessa apreciação e intenção é memorizada e lembrada pela capacidade da dinâmica da memória. Nessa «memória como reserva natural» (Derrida, 2010, p. 53) identificada por Derrida, da análise dos textos de Baudelaire, será também inteligível a diferença entre a subjetividade característica do desenho analógico e a objetividade mecânica da fotografia. É no cérebro que o processo acontece. O pensador sugere que o desenho acontece pela conciliação de ocorrências que acompanham o processo de observação onde a memória desempenha a sua preponderância, ainda que o desenhador menos atento possa estar compenetrado nas valências da visão. Nas suas palavras, «o desenhador que se fia na visão, na visão presente, aquele que tem medo de suspender a perceção visual, aquele que não quer fazer o seu luto dela, esse começa a tornar-se cego por simples medo de perder a vista.» (idem).

Desde a observação à expressão, com passagem obrigatória pela oscilação do olhar entre os dois instantes, todo o processo é contaminado pelas idiossincrasias de como cada indevido lida com a informação e a consegue evidenciar. De outra forma, na fotografia, a sobreposição entre o que se vê e o que se obterá transforma esse intervalo em trajetória de redução para o suporte sensível e, dependendo dos processos, posterior ampliação. Neste sentido, atendendo também ao título da obra, tanto no desenho como na fotografia existem instantes de cegueira particular, pois, ainda que de índole distinta, quer seja na memória do desenhador ou no suporte fotográfico por revelar, ocorrem momentos significativos de ausência de imagem. Onde a fotografia responde com exatidão mecânica o desenho preenche com intelecto, emoção e expressão do desenhador. O que se obtém servirá para auxiliar a memória. Algo que está indiciado na origem mítica do desenho na história, já referida, da filha de Butades: registar para, em momento futuro com necessidade do passado, trazer à memória.

Esta referência à importância das diferenças com que desenho e fotografia operam o tempo e a memória, na correspondência com o referente, será apurada, pela pertinência, no próximo capítulo.

4. E – Tempo e Memória

Seguindo a análise de Sontag, no texto «O Mundo das Imagens», publicado em 1977, na obra «On Photography» – aqui analisado na coletânea de textos da autora «Ensaios sobre Fotografia» –, decifrando as características da fotografia, também será observável a sua relação com o passado: «No mundo real há alguma coisa que acontece e não há ninguém que saiba o que vai acontecer. No mundo das imagens isso já aconteceu e sempre *acontecerá* da mesma forma.» (Sontag, 2012, p. 163). Interpretação próxima da desenvolvida por Roland Barthes, no texto de 1982, «Retórica da Imagem», que se transcreve: «Trata-se, portanto, de uma categoria nova do espaço-tempo: local imediata e temporal anterior. Na fotografia, produz-se uma conjunção ilógica entre o aqui e o outrora.» (Barthes, 2013, p. 304). E, desde logo, no mesmo texto onde desenvolve reflexão sobre «A imagem denotada» (idem, p. 302), é detetada a distinção entre fotografia e desenho.

> «E a sua realidade é a do *ter-estado-ali*, pois em toda a fotografia há sempre a evidência espantosa do isso passou-se assim, e ficamos então de posse, por um precioso milagre, de uma realidade da qual estamos protegidos. Esta espécie de ponderação temporal (ter-estado-ali) diminui provavelmente o poder projectivo da imagem (pouquíssimos testes psicológicos recorrem à fotografia, e muitos recorrem ao desenho): o isto foi assim derrota o sou eu.» (idem, p. 304)

Reforçando a ligação da fotografia ao que já aconteceu, enquanto mantém a problemática da sua relação com o figurativo, Gilles Deluze, no capítulo «A Pintura, Antes da Pintura…», da publicação de 1981, «Francis Bacon Lógica da Sensação», sintetiza essa análise, com relevância, à medida que aborda as aptidões da obra de Francis Bacon: «Resumindo, mesmo quando a fotografia deixa de ser meramente figurativa, continua a ser figurativa enquanto dado, enquanto «coisa vista» – o contrário da pintura.» (Deleuze, 2011, p. 158). Não deixa de existir nestas constatações de diferentes autores, em anos próximos do fim da década de 70 e início da década de 80 do século XX, reminiscências com o já abordado ««Isto-foi»» (Barthes, 2018, p. 87), de Roland Barthes, que consegue consubstanciar a reflexão sugerida.

Ainda assim, ao convocar o tempo solicita-se, em simultâneo, a reflexão sobre a memória, sempre em produção e esquecimento, pela passagem deste. Em «Diante do Tempo – História da Arte e Anacronismo das Imagens», publicado em 2000, Georges Didi-Huberman propõe alegação decisiva sobre a essência cronológica das imagens, atendendo às particularidades do fresco do Convento de São Marcos, em Florença.

> «Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo. […]
>
> Diante desta imagem, num relance, o nosso presente pode ver-se engolido e simultaneamente trazido à luz na experiência do olhar. Mesmo que – no que me diz respeito – se tenham passado mais de quinze anos desde esta experiência singular, parece que o meu «presente reminiscente» ainda não parou de tirar daí todas as lições. Diante de uma imagem – por muito antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, mesmo que o desapossamento do olhar tenha completamente cedido o lugar ao hábito enfadado do «especialista». Diante de uma imagem – por muito recente ou contemporânea que seja –, também o passado nunca cessa de se reconfigurar, já que esta imagem só se torna pensável numa construção da memória, senão mesmo do assombro. Diante de uma imagem, afinal, temos de reconhecer humildemente o seguinte: é provável que sobreviva à nossa existência, diante dela somos nós o elemento frágil, o elemento passageiro, e diante de nós é ela o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro do que o ente que a olha.» (Didi-Huberman, 2017, pp. 9 e 10)

Perante o repto indiciado de se procurar enunciar o que aproxima e afasta a essência do desenho e da fotografia, o tempo adivinha-se elemento fundamental para ambas as atividades. O tempo de execução e obtenção das imagens é variável que apresenta singularidades distintas nas duas vertentes de representação e se manifesta no conteúdo captado em cada técnica. Em outro sentido, o tempo em que estas poderão, como identificado por Didi-Huberman, ultrapassar a existência de quem presencia, atravessando a história, mediante a importância que lhes for dada, quer sejam desenhos ou fotografias, é característica a considerar. Neste distanciamento de tempo e memória, nessa multiplicidade de distâncias enunciadas, reside também o atributo da aura, como foi estabelecido na anterior análise do seu conceito.

Retomando o texto de Siegfried Kracauer, publicado no fim de 1927, «A Fotografia», será facultada designação menos óbvia da memória, em comparação com as capacidades de retenção espaçotemporal da fotografia. Segundo o pensador alemão, «a memória não abrange nem a totalidade da aparição espacial […], nem a totalidade do decurso temporal de um facto» (Kracauer, 2016, p. 206). Comparando com a imagem fotográfica, «os seus registos são lacunares» (idem). Neste sentido, «a memória não se regula pelas datas, salta por cima dos anos ou dilata as distâncias temporais» (idem).

O entendimento do autor, nascido em 1889, remete para que a memória humana esteja vinculada à consciência de cada indivíduo e do que é reconhecido como verdadeiro e com legitimidade para a estipulação da história singular deste.

> «Não importa quais são as cenas de que um ser humano se lembra: elas querem dizer […] algo que diz respeito a esse ser humano, sem que este seja obrigado a saber aquilo que querem dizer. Elas são guardadas em função do sentido […] que para ele têm. Portanto, elas organizam-se segundo um princípio essencialmente distinto do da fotografia. A fotografia capta aquilo que é dado como um continuum espacial (ou temporal), as imagens da memória […] conservam-no consoante o seu sentido.» (idem)

Desta narrativa, será possível propor que, na relação dessa construção histórica individual, onde as imagens da memória contribuem para a formulação de algum sentido de verdade, nem sempre sobra coerência com a correspondência que as manifestações exteriores têm a oferecer. O outro, com a sua aceção, será decisivo nessa operação de conciliação com a base da identidade. Nesse possível conflito, Kracauer intercala confrontação oportuna entre as peculiaridades de retrato promovido pela pintura e pela operação fotográfica que se manifesta valiosa.

> «Existe conhecimento no material das cores e contornos, e, quanto mais grandiosa for a obra de arte, mais se aproxima da transparência da derradeira imagem da memória, na qual se reúnem os traços da «história». Um homem a quem Trübner fazia o retrato pediu ao pintor que não se esquecesse das rugas e das pregas do seu rosto. Trübner apontou para a janela e disse: «Além mora um fotógrafo. Se quiser rugas e pregas, é ali que tem de ir, ele faz-lhe tudo isso e bem limpinho; eu pinto história...» Para que a história se revele, é necessário destruir a simples coerência de superfície […] que a fotografia oferece. Pois na obra de arte o significado do objecto toma uma aparência espacial, ao passo que na fotografia é a aparência espacial de um objecto que constitui o seu significado. As duas aparências espaciais, a do objecto «natural» e a do objecto reconhecido, são distintas.» (idem, p. 208)

A pintura e o desenho poderão determinar a representação temporal dilatada, em que reside a verdade das imagens da memória histórica do indivíduo: a síntese da idealização da sua existência. A fotografia, na sua função mais prática e pragmática, está implicada na retenção, com fidelidade, do aspeto visual exterior, em instante definido. Assim, das singularidades de relação com o tempo, inerentes a cada disciplina, são desencadeados vínculos diferentes com a elaboração de memória.

Em sentido distinto, o passado em constante ruína é concebido por Walter Benjamin, entre os textos reunidos «Sobre o Conceito da História», publicados na obra «O Anjo da História», onde o desenho de 1920 do pintor Paul Klee, «Angelus Novus», ganha pertinência.

> «Há um quadro de Klee intitulado Angelus Novus. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.» (Benjamin, 2017, p. 14)

A exasperante forma como o passado carece de conservação – pelas agruras da passagem do tempo e da infindável latência da vertigem do esquecimento – é, neste exemplo, interpretada na expressividade de desenho que ultrapassa a existência de quem o produziu e do autor da enigmática apreciação, como indicado por Didi-Huberman. Este «Angelus Novus», pelo intuito de Benjamin, demonstra também a flexibilidade do desenho para representar elemento idealizado, como será algum anjo, e estar disponível para dinamização de ideia tão profícua como a fragilidade do passado e da memória.

Desde logo, são duas cronologias que se conciliam no instante da contemplação: o tempo enquadrado na superfície onde acontece a sua representação e o tempo em que esta prevalece na progressão cronológica, perante a capacidade com que o suporte em que se insere e os materiais de que é feita conseguem resistir às agruras do envelhecimento. É ao observador que cabe a tarefa de acolher a informação contida no enquadramento e é este que, entretanto, poderá sucumbir, prevalecendo a imagem, para além do parecer momentâneo do sujeito, caso a esta se conceda importância de arquivo.

Nesta congruência – de forma sucinta e sem nomear os pensadores responsáveis por tais premissas –, são inúmeros os tempos relacionados com a imagem. O tempo que demorou a ser elaborada. O tempo para que remete a imagem e está contido no enquadramento dos seus limites bidimensionais. O tempo em que esta prevalece, mediante as características do seu suporte. No tempo contemporâneo das imagens, em que tomam protagonismo nas vivências da comunidade. No tempo atual, que é o da ubiquidade, em que a imagem – desenho ou fotografia – consegue estar, em simultâneo, em qualquer lugar, alcançando distâncias de disseminação, pelo incitamento da mecanização. Nesta dinâmica de reprodução e propagação da informação, no somar de presentes que constituem o passado, poderá existir também necessidade de alteração da ênfase da sua relevância.

Sobre esse tema, Marc Augé, na obra «Formas do esquecimento», lembra o mérito do esquecimento no processo de memória.

> «É preciso saber esquecer para saborear o gosto do presente, do instante, da espera, mas a própria memória tem necessidade de esquecimento: é preciso esquecer o passado recente para reencontrar o passado antigo. […]
> A questão, na sua forma definitiva, será portanto: não é verdade que um dado indivíduo – um indivíduo submetido, como todos os outros, ao acontecimento e à história – tem recordações e esquecimentos particulares, específicos? Arrisco uma fórmula: diz-me o que esqueces, dir-te-ei quem és.» (Augé, 2001, pp. 7 e 24)

Lembrada do esquecimento deve ser a personificação que, na mitologia grega e romana, remete para a memória. A esta divindade foi atribuída a identidade de Mnemósine: «Filha de Úrano e de Geia, esta Titânide gerou as nove Musas, depois de ter acolhido Zeus junto dela durante nove noites. Ela é, antes de mais, a personificação da memória. Os antigos representavam-na com os traços de uma mulher que encosta uma das orelhas à mão direita.» ("Mnemósine", Schmidt, 2012, p. 194).

Essa tarefa de recordar é auxiliada por diferentes procedimentos. A necessidade de tornar material algo de índole imaterial como a memória originou a adoção de expedientes incitados pela tecnologia vigente. A materialização da memória originou a inevitabilidade de gestão do espaço disponível que, em grande parte dos casos, acarreta a necessidade de apagamento para novo registo de informação. Em «Teeteto», as características da cera existente na tábua de escrita são comparadas aos processos de memória, em declínio permanente da qualidade e verosimilhança, gradual ou imediato, para o esquecimento ou, como por comparação à superfície instável, apagamento.

> «Sócrates — Pois bem, supõe, tendo em vista o argumento, que nas nossas almas há uma espécie de bloco de cera que recebe as impressões; num, maior, noutro, mais pequeno; noutro, da cera mais pura, noutro, mais suja, nuns de cera mais dura, noutros, [d] mais líquida, nalguns, mais apropriada.
> Teeteto — Suponho.
> S. — Digamos que é uma prenda da Memória, a mãe das Musas, e que, se quisermos recordar algo — entre o que vimos, ouvimos, ou pensamos nós próprios –, tomamos impressões nesse mesmo bloco de cera e colocamos a cera sob as sensações e os pensamentos, como se estivéssemos imprimindo um sinete. Aquilo cuja impressão é fixada, recordamo-lo e sabemos, enquanto a sua imagem permanecer; por sua vez, o que é apagado ou não pode ser impresso, [e] esquece-se e não se sabe.

> TEET. — Suponhamos assim.
> S. — Aquele que sabe essas coisas, mas está a examinar algo do que vê e ouve, considera se dessa maneira poderia estar a opinar falsidades.» (Platão, 2015, pp. 281 e 282)

Entre cada camada de informação, é desencadeado o processo crucial de apagamento, pela administração das limitações da superfície de gravação. Em consequência da necessidade repetida de utilização do pergaminho, para suportar nova informação, são somados vestígios indistintos das gravações anteriores. Essas particularidades provenientes da progressiva alteração da superfície estão na origem do efeito próprio de palimpsesto.

> Palimpsesto — ««raspado de novo». Manuscrito em pergaminho de que se eliminou o texto inicial para nele se escrever de novo. Sabe-se que não é raro descobrir cenas ou retratos que cobrem outros assuntos pintados na mesma tela. Preocupação de economia, ardil ou dissimulação? G. Genette (1981) apropriou-se do termo para explicar na literatura as relações entre um texto – o hipertexto – com um texto anterior – o hipotexto. As operações de citação, reescrita e adaptação, familiares nas artes da imagem, produzem obras-palimpsestos com implicações complexas.» ("Palimpsesto", Goliot-Leté et al., 2011, p. 279)

No processo de desenho, pela necessidade de estruturação das relações espaciais dos elementos a registar, as subtilezas que acrescem pela alternância da inscrição e apagamento contribuem para incremento evolutivo que evidencia o processo. Aí reside o tempo que tanto poderá revelar-se nefasto para a memória como conseguir atribuir-lhe espessura valorativa.

4. E. 1 – «Inconsciente óptico»

Também da passagem do tempo e da aptidão de elaborar memória se baseia o conceito de «inconsciente óptico», como estruturado por Walter Benjamin.

Ainda que, como tem sido descrito, a imagem técnica tenha provocado alterações nas motivações das artes plásticas consagradas, a prática fotográfica conseguiu também problematizar as enunciações que estas elaboravam da perceção visual do quotidiano. Exemplo apurado dessa situação será a aceção sustentada por Maurice Merleau-Ponty no derradeiro ensaio «O Olho e o Espírito», desenvolvido em 1960. Na parte final, o filósofo francês assinala a questão da perceção do movimento e da sua possível representação na tela. Observando também como a fotografia, embora tenha clarificado dúvidas decisivas, em boa verdade, teve de considerar melhor forma de expressar essa existência continuada

dos elementos mais agitados da composição no espaço temporal, adaptando-se à herança prevalecente de interpretação cultural desse território por desvendar.

> «Por que é que o cavalo fotografado no instante em que não toca o solo, em pleno movimento, portanto, as pernas quase dobradas sobre si, tem o ar de saltar naquele instante? E por que é que, em contrapartida, os cavalos de Géricault correm sobre a tela, numa postura que, no entanto, nenhum cavalo a galope tomou? E que os cavalos do *Derby de Epsom* dão-me a ver a acção do corpo sobre o solo, e que, segundo uma lógica do corpo e do mundo que conheço bem, estas capturas do espaço são também capturas da duração. Rodin teve a este propósito uma tirada profunda: «é o artista que é verídico e é a fotografia que é mentirosa, pois, na realidade, o tempo não para».» (Merleau-Ponty, 2015, pp. 63 e 64)

Ou seja, com o acréscimo de velocidade de obturação, favorecido pelo aumento da sensibilidade das emulsões disponibilizadas, o dispositivo fotográfico consegue mapear território inóspito para a apreensão visual humana, despida do auxílio de algum aparelho. Dessa forma, ainda que a correção proporcionada pela fotografia, nesta topologia desafiadora da perceção, fosse fiável, poderia provocar estranheza, por o movimento estar, nessa época de confrontação com as novas potencialidades, mais vinculada à tradição de representação da intuição percetiva e menos comprometida com as recentes propostas promovidas pela tecnologia.

Essa competência protésica de auxiliar a perceção visual humana, no que ultrapassa as suas capacidades, foi assinalada por Baudelaire no texto de 1859 que será oportuno recuperar.

> «Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e lhe devolva aos olhos a precisão que lhe faltaria à memória, que ornamente a biblioteca do naturalista, que amplie os animais microscópicos, que reforce até, com algumas informações, as hipóteses da astronomia; que, enfim, seja a secretária e a anotadora de quem quer que, na sua profissão, necessita de uma absoluta exactidão material, até aí, não há nada melhor.» (Baudelaire, 2015, p. 116)

O «inconsciente óptico», como conceito estabelecido por Walter Benjamin, nomeia, como sempre acontece, algo antes desconhecido ou por caracterizar. Torna-se tanto mais interessante pelo facto de estar relacionado com a perceção: apreender o que se olha de forma detalhada e, quem sabe, esclarecida. Capacitar a identificação e análise, por palavras, de algo que, em espaço de invulgar eficiência técnica, está para além das faculdades de entendimento consciente.

> «Assim se torna evidente que a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar darmo-nos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fracção de segundo de cada passo. Se é verdade que, genericamente falando, o gesto de pegar no isqueiro ou na colher nos é familiar, já pouco ou nada sabemos do que de facto se passa entre a mão e o metal, para já não falar das oscilações que esse processo acusa, segundo a disposição com que estamos. Aqui intervém a câmara com os seus meios auxiliares, *plongés* e *contreplongés*, interrupções e imobilizações, retardador e acelerador, ampliação e redução. É ela que nos inicia no inconsciente óptico, tal como a psicanálise no inconsciente pulsional.» (Benjamin, 2017, pp. 233 e 234)

Esta noção de «inconsciente óptico», aqui transcrito da terceira versão do ensaio «A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica», publicado pela primeira vez em 1936, foi, em 1931, introduzido na obra «Pequena História da Fotografia», de que se transcreve o excerto necessário:

> «A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar darmo-nos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fracção de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares – o retardador, a ampliação – capta esse momento. Só conhecemos este inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise. As particularidades estruturais, os tecidos das células, com os quais a técnica e a medicina costumam contar – tudo isto tem, originalmente, mais afinidades com a câmara fotográfica do que a paisagem expressiva ou o retrato que reflecte a alma do retratado. Ao mesmo tempo, porém, a fotografia revela com este material os aspectos fisionómicos, mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para encontrarem o seu lugar nos sonhos diurnos, mas agora, grandes e formuláveis, tornam visível a diferença entre a técnica e a magia enquanto variável totalmente histórica.»
> (Benjamin, 2017, pp. 246 e 247)

Perante o conceito de «inconsciente óptico» enunciado, ainda que se exponham dificuldades na observação, em determinadas condições, de certas situações, pelas limitações da visão humana, a retenção desses instantes é opção ponderada de quem decide fotografar. Tendo, para isso, de recorrer à parafernália de mecanismos, técnicas e procedimentos fotográficos, para reter esses eventos, dos inúmeros que, a cada momento, são captáveis. Todavia, como são exemplos históricos as fotografias de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, quando retiradas do contexto e motivações em que foram

captadas, como avaliado por Merleau-Ponty, será exigida outra estratégia para transmitir a ideia de movimento. Algo que, em certo sentido, foi ensaiado na representação pictórica, antes ainda de existir a disponibilidade da imagem técnica para estudar o movimento de ocorrência tão trivial como o galope de algum cavalo ou o desenrolar, em qualquer praia, de onda do mar. Desta forma, é elucidada a possível cooperação entre desenho e fotografia, aliando as competências de expressão da primeira disciplina com a exatidão da segunda. Por outro lado, ainda que na proximidade da redundância, será necessário evidenciar que se «a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos» (Benjamin, 2017, p. 246), os resultados obtidos pelo desenho analógico e pela fotografia terão, cada qual, essência distinta.

Como analisado, a imagem que apenas se consegue reter pela capacidade técnica do dispositivo fotográfico diferencia-se por ser de outra natureza. Segundo Sontag, no citado «O Heroísmo da Visão», surpreende e torna-se bela pelo fascínio do desconhecido.

> «Quando a visão vulgar foi ainda mais desrespeitada e o objeto, isolado dos seus contextos, se tornou abstrato, surgiram novas convenções sobre a beleza. O belo passou a ser justamente aquilo que os olhos não veem ou não podem ver: essa visão fragmentada, desorganizada que só a câmera proporciona.» (Sontag, 2012, p. 93)

Ainda que familiar, nunca se tornou visível dessa forma, apenas possível pela intermediação do dispositivo mecânico dedicado à imagem e com essas capacidades únicas. Aí, nesse paradigma de velocidades impercetíveis, o controlo de obturação e quantidade de luz na iluminação torna-se decisivo.

Este encadeamento académico sobre a perceção visual humana é complementado pela análise da obra «Degas Dança Desenho» – a que regressamos –, onde Paul Valéry aborda a obra de Edgar Degas enquanto elemento condutor de diferentes análises teóricas. No encadeamento do texto, no ponto intitulado «Cavalo, Dança e Fotografia», Valéry antecede a reflexão de Merleau-Ponty. Partindo da analogia da movimentação do cavalo com a delicadeza do exercício de alguma bailarina, enuncia as fotografias de Muybridge enquanto instantes retidos capazes de auxiliarem também a composição esclarecida dos desenhos de cavalos elaborados por Degas. Para o filósofo francês, «as fotografias de Muybridge deixaram claro os erros que todos os escultores e pintores cometeram ao retratar os vários passos do cavalo» [nossa tradução do francês] (Valéry, 2013, p. 90). No mesmo sentido, com acesso à precisão engenhosa dessas imagens, «vemos então o quanto o olhar é inventivo, ou melhor, o quanto a perceção elabora tudo o que ela nos dá como

resultado impessoal e certo da observação» (idem). Nas páginas que suportam o texto acompanhado por imagens de estudos, em desenho, e esculturas do movimento do cavalo de Degas, Paul Valéry elabora proposta de como o equívoco é promovido pela perceção visual e como esta está presa à memória construída pela análise de representações anteriores.

> «Toda uma série de operações misteriosas entre o estado das manchas e o estado das coisas ou objetos ocorrem, coordenam da melhor forma que podem dados inconsistentes, resolver contradições, introduzir julgamentos formados desde a primeira infância, impor-nos continuidades, vínculos, modos de transformação que agrupamos sob os nomes de espaço, tempo, matéria e movimento. Portanto, imaginamos o animal em ação como pensávamos tê-lo visto; e talvez, se examinássemos com sutileza suficiente essas representações de outrora, encontrássemos a lei das falsificações inconscientes que permitiam desenhar momentos do voo dos pássaros ou dos galopes do cavalo, como se pudéssemos observá-los: mas esses momentos interpolados são imaginários.» (idem, pp. 91 a 93)

Tentando relação com o conceito de «inconsciente óptico», contemporâneo desta proposta teórica, observa-se, nas palavras do autor, que, nas obras anteriores à obtenção em fotografia destes instantes decisivos, «o entendimento preenche as lacunas no registro pelos sentidos» (idem, p. 93).

Prosseguindo. Em detrimento do propósito de, através das características da técnica fotográfica, reter algo no sentido da perceção visual humana, tendo em consideração a tradição da representação artística, surgiu, entretanto, a possibilidade de conquistar a atenção do olhar de quem aprecia as fotografias, pela singularidade técnica de construção de cada dispositivo. Com o acréscimo da sensibilidade das emulsões fotográficas, o apuramento das lentes, o aperfeiçoamento mecânico e o desenvolvimento da iluminação, o domínio do «inconsciente óptico» continuou a ser explorado, oferecendo ao observador a particularidade de informação visual proporcionada por esse ponto de vista incentivado pela técnica. Esse atributo contribuiu para a emancipação do desenvolvimento dos dispositivos fotográficos, onde cada modelo acrescentaria – como hoje – agilidade na indagação do nunca visto, com desempenho próspero de velocidade e detalhe. Também por esta razão, para lá da motivação inicial de competir com o desenho e a representação tradicional, a fotografia consagrou as suas aptidões, pela capacidade de maravilhar o público com o fascínio por espectro visual sempre renovado. Neste perímetro, habita componente prática de captura do inacessível que se tornou propícia à atividade lúdica da fotografia,

onde as questões técnicas progridem, em detrimento da proposta e comunicação da ideia que indicia o vínculo à arte. Também o desenho transporta componente técnica sedutora que, nos casos em que os objetivos da obra estão menos evidenciados, poderá condicionar a sua pertinência.

4. F – Perspetiva

Continuando a abordagem iniciada em página anterior, convocam-se à reflexão as diferenças do ponto de observação. Se a câmara obscura que faculta a fotografia possui único orifício, o desenho é assegurado pela análise binocular. Se a fotografia é a imagem produzida por ponto isolado de perscrutação – em sentido genérico e sem especificar as versões de dispositivos com estrutura estereoscópica –, o desenho livre é obtido com auxílio de dois pontos de atenção frontais e simultâneos: os olhos humanos. A perspetiva consegue conciliar propriedades dos dois paradigmas de representação em análise. Aqui, invocam-se as questões das leis da perspetiva e a sua descoberta.

> Perspectiva — «No Renascimento, três artistas matemáticos usaram a perspectiva duma maneira particular: Brunelleschi, Leonardo da Vinci e Piero della Francesca. Brunelleschi, considerado a par de Alberti o inventor da perspectiva *artificalis*, organiza a visão fragmentária duma natureza enquadrada por um espectador imóvel, de visão monocular e visando um ponto de fuga entre a linha do horizonte e a linha de terra. […]
> A pespectiva fílmica e fotográfica insere-se diretamente no prolongamento da tradição pictórica e, de forma análoga às projecções perspectivas do Renascimento, constrói o «ponto de vista» situado aquém da imagem, correspondente ao olho do espectador, em simetria ao ponto de fuga situado virtualmente para além da imagem.» (“Perspectiva”, Goliot-Leté et al., 2011, pp. 284-286)

As proximidades e correspondências entre a perspetiva e a disposição da luz na câmara obscura – essencial ao dispositivo fotográfico – são fundamentais para entender as semelhanças e diferenças entre desenho e fotografia. A afinidade primordial entre os dois sistemas de expressão será, no início da sua descoberta e aplicação, ambos recorreram a ponto de observação único. A matemática que explica pela geometria as leis do que acontece diante dos olhos está ligada à ideia. Com esta ferramenta de pensar será possível, tendo o percetível como referente, sintetizar o que se vê, mas também idealizar com maior precisão, enquanto projeto, o que poderá acontecer, antes da sua materialização. Se o dispositivo fotográfico – com a perspetiva inerente à câmara obscura – está sensível à

materialidade do passado, o desenho poderá escolher, com a exatidão da perspetiva, a proposta de projeção do futuro.

Faltará enunciar o aspeto relevante ocorrido na representação da perspetiva pela introdução do dispositivo fotográfico no quotidiano, como clarificado por Jonathan Crary, na obra «Técnicas do observador – Visão e Modernidade no século XIX», de 1990.

> «[…] com Manet, o impressionismo e/ou o pós-impressionismo, emerge um novo modelo de representação e percepção visual que constitui um corte com vários séculos de outro modelo de visão, definido de forma vaga como renascentista, perspectival ou normativo. A maior parte das teorias da cultura visual moderna ainda está vinculada a uma ou outra versão desta «ruptura».
> Porém, esta narrativa do fim do espaço perspectival, dos códigos miméticos e do referencial tem normalmente coexistido, de forma acrítica, com outra periodização muito diferente da história da cultura visual europeia, que precisa também de ser abandonada. Este segundo modelo diz respeito à invenção e disseminação da fotografia e de outras formas associadas de «realismo» no século XIX. Tem-se apresentado estes desenvolvimentos sobretudo como parte do caminho contínuo de um modo de visão de base renascentista, em que a fotografia, e por fim o cinema, não passam de instâncias posteriores de uma implementação progressiva da percepção e do espaço perspectival. Ficamos assim amiúde com um modelo da visão no século XIX bifurcado e confuso: de um certo ponto de vista, há um número relativamente reduzido de artistas inovadores que geraram uma forma radicalmente nova de ver e de significação, ao passo que, de um ponto de vista mais quotidiano, a visão continua integrado nas mesmas restrições gerais, de cunho «realista» que a haviam organizado desde o século XV. (Crary, 2017, pp. 24 e 25)

Ainda que menos óbvio, concordante e algo redutor, as palavras de Crary sugerem alterações ao recurso da perspetiva na representação pictórica, pela introdução da fotografia. Da mesma forma que se reconhece a libertação da mão do artista, poderá também identificar-se o início da descontinuação ao recurso à perspetiva, por esta estar disponível, desde sempre, na câmara obscura; elemento essencial ao processo fotográfico que se torna acessível na primeira metade do século XIX.

O reconhecimento da libertação da mão do artista poderá também ser reconhecido pela progressiva descontinuação no recurso à perspetiva. As obras produzidas deixaram de ter o comprometimento com a realidade alcançada pela perceção visual, o que proporciona a ocorrência de outras propostas, pelas quais a perspetiva poderia ser elemento a subverter ou mesmo suprimir na composição. Em sentido oposto, na fotografia está implicada a perspetiva de forma irrefutável e com eficiência decisiva para o seu sucesso e progressão, na representação visual, como tem sido confirmado.

4. G – Seleção

Na continuação do que está estabelecido por Rouillé, a aparição simultânea da informação da imagem fotografada corresponde à captação, também concomitante, de todos os detalhes do enquadramento, sem qualquer valoração ou diferença entre o mais e menos importante. Desde que iluminado, qualquer elemento do enquadramento é captado, para a posteridade. De forma diversa, no método de desenho analógico é possível proceder à seleção dos elementos que o constituem e à determinação do protagonismo que manifestam na superfície bidimensional, durante a observação, ponderação e registo. Na fotografia, a existir seleção, essa atenção narrativa na obra tem de ocorrer antes da obturação ou por manipulação posterior. No momento de exposição à superfície sensível, diante do dispositivo fotográfico, todos os elementos possuem valoração semelhante. O desenho é exercício de perceção, seleção e expressão na composição. Estará sempre por terminar.

> «Com uma fotografia, é completamente diferente, ela "dá não somente o que o próprio autor viu e quis representar, mas tudo o que é realmente visível no objeto reproduzido" (Rousseau e Devéria, 1853) Logo, a fotografia e o desenho não se equivalem. Enquanto a fotografia reproduz todo o visível, visto ou não visto, sem seleção e sem perda […], o desenhista representa apenas um aspecto restrito: o que ele consegue perceber […], o que ele pode compreender […], o que ele quer reter […]. Por ser demasiadamente humano, o desenho de observação pode ser acometido por uma espécie de cegueira, em razão dos próprios limites do desenhista: os de suas capacidades preceptivas, os de suas ideias preconcebidas, os de suas escolhas e vontades.
>
> Além disso, o olho do especialista não é o olho do pintor. Ver conforme a ciência não é ver conforme a arte. O que aqui é fraqueza, carência, deficiência, lá pode ser garantia de qualidade. A maneira fotográfica de ver e de fazer ver as coisas do mundo contrapõe-se à tradição artística, à famosa teoria dos sacrifícios, que convida a "negligenciar certos acessórios de um quadro para melhor salientar as partes principais" (Littré). Quando a seleção parecia ser inerente a qualquer representação, a fotografia estabeleceu um procedimento radicalmente novo: o do registro automático. A fotografia é, então, acusada de não omitir nada, de nada sacrificar; em face da arte, reputada livre para "escolher o que lhe convém e rejeitar o que não lhe convém" (Planche, 1857).» (Rouillé, 2009, p. 41)

Para esta reflexão pertinente, Rouillé solicita as constatações de autores com interesses pela zoologia e paisagismo, com publicações teóricas na década de 1850.

Em contraposição a esta caraterística racional e igualitária do dispositivo fotográfico que acompanha a sua exatidão singular na representação, no desenho é possível enunciar a capacidade de síntese na representação. Com o recurso ponderado e sucinto de

elementos gráficos, é possível transmitir o necessário, sendo parte da informação completada pela interpretação do observador.

4. H – Imersão e interpretação

Como referido no decorrer da análise promovida, existe discrepância entre as particularidades de desenho e fotografia na tarefa de representação. Perante a necessidade de reproduzir algo existente ou idealizado para possível observação, os diferentes meios de expressão respondem a capacidades e condicionantes distintas, correspondentes às suas características intrínsecas. Na interpretação, existe pacto em que o público se disponibiliza a aceitar as regras inerentes ao meio estabelecido, no sentido de fruir a proposta registada por quem a elaborou. Nessa mediação com o percetível ou o ficcional, sugerida em duas dimensões, cabe ao observador conceder o nível de empenho com que encara e perceciona o que é consumado na superfície de desenho ou fotografia. No melhor esclarecimento deste mecanismo, é possível reter a formulação de impressão de realidade do qual se transcreve o essencial do analisado na sua definição.

> Impressão de realidade — «A impressão de realidade designa o facto de o espectador sentir que assiste a um espectáculo mais ou menos real. Caracteriza a distância psíquica que separa o espectador da imagem. Mede-se, não pelo grau de crença no conteúdo da imagem, mas pelo grau de investimento psicológico na imagem por parte do espectador. Isto significa que não depende de modo algum do nível de realidade do espectáculo proposto.»
> ("Impressão de realidade", Goliot-Leté et al., 2011, p. 219)

Desenho e fotografia suportam e asseguram, com faculdades distintas, algum nível de imperfeição patente, capaz de evidenciar a essência ilusória ao observador, encaminhando-o à manifestação percetível, enquanto ponto de ancoragem, sempre que decidir. Mesmo o espelho apresenta vestígios, ainda que se confunda com o visível, de apenas deter reprodução do que reflete com máximo polimento e nitidez. Em algum momento, a manifestação de descontinuidade revela-se, anunciando a sua competição com a existência do que reflete.

> «A impressão da realidade resulta dum equilíbrio entre dois fenómenos que agem em interacção, um deles situado do lado da imagem e o outro do lado do espectador e da sua percepção. Para que seja elevada, é necessário que a imagem contenha um certo número de índices de realidade e, por outro lado, que o espectador possa completar o processo de «realização», no sentido de «tornar real», com a sua participação perceptiva e afectiva.

> Uma tipologia das imagens segundo a impressão de realidade que produzem teria na sua base a pintura e o desenho, depois, numa posição intermédia, a fotografia e, por fim, no seu ponto mais elevado, as imagens em movimento.» (idem)

Sobre este acordo implícito no decurso da proposição, onde o espetador aceita as regras de representação bidimensionais estendidas em superfícies fixas ou capazes de mobilidade, também Foucault relatou outro desdobramento oportuno. Segundo o pensador, «é necessário, por um lado, que haja nas coisas representadas o murmúrio insistente da semelhança; e, por outro lado, que haja na representação o recurso sempre possível à imaginação.» (Foucault, 2019, p. 141).

O conceito de simulacro que se define como «algo que faz lembrar outra coisa (eventualmente real) ao imitá-la, por vezes superficialmente» (Goliot-Leté et al., 2011, p. 348) vem também auxiliar o entendimento do processo de imersão e interpretação. Considerando que «as imagens, os retratos e as estátuas são simulacros quando são imitativos» (idem). Será ainda de ponderar que «embora não provoque uma ilusão total, o simulacro provoca uma ilusão parcial, que pode ter a sua eficácia» (idem, p. 348 e 349), poderá explicitar as potencialidades das suas características formais. Nesta categorização de simulacro, será necessário enunciar que, para além da motivação utópica de imitação das manifestações do quotidiano visível, sempre inerentes ao desenho, o nível de perfeição proporcionado pela fotografia multiplicado pela sua propriedade de reprodutibilidade que compete, pela multiplicação que tende para o infinito, com o referente primário.

Prosseguindo esta ideia de que será sempre necessário algum nível de dissemelhança entre representação e representado, na obra «Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem», publicada em 1964, Marshall McLuhan elabora considerações a reter. No pertinente texto «O Meio é a Mensagem», estipula que «as consequências pessoais e sociais de qualquer meio – ou seja, de qualquer extensão de nós próprios – resultam da nova escala introduzida nos assuntos humanos por cada extensão de nós próprios, por qualquer nova tecnologia» (McLuhan, 2008, p. 21). Sendo decisiva a proposta de diferenciação entre meios de comunicação quentes e frios, no texto de título evidente: «Meios de Comunicação Quentes e Frios».

Do primeiro texto, «O Meio é a Mensagem», será prudente apreender algumas ideias fulcrais, contextualizando o interesse do segundo texto: «Meios de Comunicação Quentes e Frios». A primeira noção, para além de tentar comprovar que, mais que o conteúdo disseminado, cada meio de comunicação estabelece, a quem dele recorre, enquanto

sua extensão, efeito particular, segundo as suas especificidades técnicas, consegue vincular que: «é até bastante sintomático que o «conteúdo» de qualquer meio nos impeça de entrever a natureza desse mesmo meio» (idem, p. 22). No seguimento da reflexão, será constatável a motivação que contribui para elevar as dificuldades no possível enquadramento das implicações sociais, quando determinada inovação tecnológica – como será exemplo a fotografia –, conquista a atenção da sociedade em que se introduz. No entendimento do filósofo canadiano, tentando esclarecer a circunstância da sua interpretação, neste sentido, ainda no texto «O Meio é a Mensagem», existe algo decisivo: «A mensagem, pensava-se, era o «conteúdo», tal como as pessoas costumam perguntar qual o assunto ou o significado de uma pintura. Contudo, nunca ninguém se lembrou de perguntar qual o significado de uma melodia, ou de uma casa, ou de um vestido.» (idem, p. 26). Depois desta elucidação da obra de McLuhan, continuando a reflexão do pacto necessário, no decorrer da observação, é legível algo mais. No intento de responder ao repto de distinção entre desenho e fotografia, para a adequação da característica térmica determinante no texto «Meios de Comunicação Quentes e Frios», a maior ou menor necessidade de participação de quem retém a informação vinculada, qualquer que seja o meio de disseminação, é o elemento de diferenciação. Como é decifrável nas suas palavras.

> «Há uma regra básica que nos permite distinguir um meio quente, como a rádio ou o cinema, de um meio frio, como o telefone ou a televisão. Um meio quente é aquele que estende ou prolonga um único sentido em «alta definição». A alta definição é o modo de ser plenamente saturado de informação. A fotografia é, em termos visuais, um meio de «alta definição». Um cartoon é um meio de «baixa definição», pelo simples facto de nos fornecer muito pouca informação visual. O telefone é um meio frio, ou de baixa definição, porque o ouvido recebe apenas uma pequena quantidade de informação. E a fala é um meio frio e de baixa definição porque nos dá muito pouco, exigindo da parte do ouvinte um processo de preenchimento. Os meios quentes, por seu lado, não deixam tanta coisa a ser preenchida ou completada pelo público. Como tal, os meios quentes requerem uma baixa participação, ao passo que os meios frios exigem uma elevada participação ou completamento por parte do público. Daí que um meio quente como o rádio tenha, naturalmente, efeitos sobre o seu utilizador muito diferentes dos de um meio frio como o telefone.»
> (idem, p. 35)

Desenho e fotografia divergem na «temperatura», na qualidade de meios de comunicação, tanto mais quanto maior a diferença de definição da informação que suportam. Ainda que existam desenhos com definição que suplantam, em qualidade, a debilidade informativa de alguma fotografia, para Marshall McLuhan a fotografia é meio

quente por, no seu potencial, estar privilegiada por técnica com singularidades que facilitam a retenção e disseminação automática de informação, solicitando menor participação do observador. Perante esta constatação, o desenho é meio frio e de baixa definição, por, na sua generalidade, pelas características técnicas como é utilizado, necessita da participação do público para completar a limitada informação vinculada.

É também contestável, na leitura atual, a catalogação da televisão, por McLuhan, enquanto meio frio e de baixa resolução, necessitando de grande participação do espetador para completar a informação disseminada. A justificação estará relacionada com a evolução técnica da televisão que, no início da década de 1960, estava muito aquém do apuramento técnico da atualidade, capaz de assegurar elevada aptidão deste meio preponderante na cultura contemporânea. Esta discrepância de interpretações das particularidades de cada meio em épocas distintas poderá revelar que os talentos atuais de desenho e fotografia poderão sofrer oscilações no futuro.

Ainda assim, existe na caracterização de temperatura e definição promovida por Marshall McLuhan detalhe menos óbvio e nem sempre concebido, por isso, na sua relevância. No mesmo texto, o filósofo declara que «meios quentes permitem uma participação menor do que os meios frios, tal como uma conferência consente menos participação do que um seminário, e um livro menos do que um diálogo» (idem, p. 36). O termo participação é solicitado de forma diferente da que é conveniente decifrar, na senda de amortecer eventuais equívocos desnecessários, elevando a correta apreciação do conceito. Ou seja: a fotografia é meio quente e de alta definição e o desenho meio frio e de baixa definição também por permitirem níveis díspares de participação. Para além de a fotografia necessitar de menor participação do observador para completar a informação vinculada, também não permite a sua atuação, no sentido de operar no seu desenvolvimento, tal como, no exemplo de McLuhan, o público terá dificuldade em participar em evento programado como alguma conferência. No mesmo fluxo, para além de o desenho necessitar de maior participação, de quem examina para completar a informação vinculada, também permite a sua participação, pois poderá ser continuado a qualquer momento, recorrendo a algum riscador que o facilite. Tal como, no exemplo de McLuhan, o público terá a hipótese de intervir em algum seminário.

Seja como for, será inteligível que os fatores de maior ou menor temperatura, alta ou baixa definição, com superior ou inferior necessidade e possibilidade de participação, identificados por McLuhan, contribuem para a aceção das condições com que o

observador imerge na natureza da informação vinculada por desenhos ou fotografias e a interpreta.

4. I – Epílogo

Terminando a reunião de ideias em torno dos objetivos traçados no início do presente trabalho, fica o interessante parecer de Vilém Flusser, colocando o Homem entre as possibilidades dos instrumentos disponíveis que o rodeiam, recuperando a sua obra «Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica».

> «O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função de imagens. […]
> Quando os instrumentos se transformaram em máquinas, a sua relação com o homem inverteu-se. Antes da revolução industrial, os instrumentos cercavam os homens; depois, as máquinas eram por eles cercadas. Antes, o homem era a constante da relação e o instrumento era a variável; depois, a máquina passou a ser relativamente constante. Antes, os instrumentos funcionavam em função do homem; depois, grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas.» (Flusser, 1998, pp. 29, 40 e 41)

Asserção que, em 1983, apresenta similitudes com as considerações alcançadas na anterior citação de Hannah Arendt em «A Condição Humana», de 1958, e que aqui se recupera o essencial: «Ao contrário das ferramentas do artesanato, que em parte alguma do processo de trabalho deixam de ser servas da mão, as máquinas exigem que o operário as sirva, que ajuste o ritmo natural do seu corpo ao movimento mecânico que lhes é próprio.» (Arendt, 2001, p. 186). Entre as peculiaridades das reflexões apresentadas pelos autores, nas décadas de 50 e 80 do século XX, questionando o impacto dos dispositivos mecânicos nos indivíduos e nas relações sociais, será possível acrescentar a apreciação de Marshall McLuhan, na década de 60 do mesmo século. No texto «O Amante de Mecanismos – Narciso como Narcose» da obra já enunciada, McLuhan estabelece: «Qualquer invenção ou tecnologia representa uma extensão ou auto-amputação do nosso corpo, e essa extensão exige também novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo.» (McLuhan, 2008, p. 58).

Perante as três referências que tentam avaliar as implicações sobre o sujeito pela inclusão de dispositivos no seu quotidiano, será possível propor que a introdução da máquina fotográfica consegue esse feito singular de amputar ou, em sentido menos definitivo, condicionar a mão que desenhava. Em presença da proliferação proeminente da

mecanização do desenho da luz, nas superfícies disponíveis para o efeito, segundo os diferentes métodos existentes, a mão que desenhava teve de retrair o seu protagonismo, no procedimento de registo do desenho, para equilibrar a tensão sobre o corpo e os restantes órgãos, como indicado pelo filósofo canadiano.

A reflexão poderá, ainda, ambicionar caminho próximo, recorrendo ao texto «A Imersão de Um Meio sobreaquecido» da mesma obra de Marshall McLuhan, onde será possível reter e refletir sobre as contingências da seguinte ideia: «Um dos efeitos da fotografia enquanto imagem estática foi banir o consumo ostentoso dos ricos, ao passo que um dos efeitos da aceleração da fotografia foi o de proporcionar riquezas imaginárias aos pobres de todo o mundo.» (McLuhan, 2008, p. 52). Se a relação com o registo individual do retrato pelas estratégias manuais de desenho, pintura ou escultura eram dispendiosas, a fotografia veio amenizar a discrepância de acesso à possibilidade de amortecer a passagem do tempo e preservar a memória do indivíduo, esbatendo-se a relevância do poder económico. A conjugação da velocidade com a precisão dos processos oferece a redução do custo, democratizando a fruição da produção fotográfica.

Também nesta prática de «proporcionar riquezas imaginárias aos pobres de todo o mundo» (idem), as imagens, sejam desenho ou fotografia, proliferam, assumindo diferenças e semelhanças intrínsecas, assumindo-se como estando ao serviço do Homem, como tantos outros recursos por ele desenvolvidos. Disso mesmo fala a conceção do quotidiano povoado por imagens enunciado por Susan Sontag, regressando ao ensaio «O Mundo das Imagens», já abordado, publicado no decorrer da década de 70 do século XX, em que, de tão prolíficas, tendem para a ubiquidade. Confirmando-se, na ávida criação e consumo de imagens, segundo a autora americana, a modernidade da sociedade contemporânea.

> «Uma sociedade torna-se «moderna» quando uma das suas principais atividades é produzir e consumir imagens, quando as imagens, que influenciam extraordinariamente a determinação das nossas exigências para com a realidade e são elas mesmas um substituto cobiçado da experiência autêntica, passam a ser indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade da política e para a procura da felicidade privada.» (Sontag, 2012, pp. 149 e 150)

Sobre este tema da proliferação rotineira das imagens nas sociedades declaradas modernas, surge a proposta de um dos «situacionistas» que, durante o período de atuação da Internacional Situacionista, publicou «A Sociedade do Espetáculo», onde surge adequada reflexão sobre a importância das imagens na relação social dos sujeitos. Em 1967,

Guy Debord declara: «O espectáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.» (Debord, 2012, p. 10).

Em diferentes momentos do desenvolvimento da investigação, ficou implícita a separação entre o desenho que se estabelece antes da sua materialização, em algum suporte, e o desenho concretizado, dado a observar. A este propósito, será pertinente elucidar o pensamento de Federico Zuccaro, que estabelece, no texto «Idéia dos pintores, escultores e arquitetos», distinção entre desenho interno e desenho externo. A estruturação desenvolvida será aqui abreviada na apresentação da separação primordial entre interior e exterior. No ponto do texto intitulado «Definição de desenho interno», o autor italiano, falecido em 1609, determina que «*desenho* não é matéria, não é corpo, não é acidente de alguma substância, mas a forma, ideia, ordem, regra, termo ou objeto do intelecto, no qual são expressas as coisas entendidas, e ele se encontra em todas as coisas externas, sejam divinas sejam humanas» (Zuccaro, 2004, p. 42). Esta ideia vai sendo desenvolvida e esclarecida ao longo do texto.

> «Para compreender ainda melhor essa definição é preciso notar que há dois tipos de operação – algumas externas, como o desenhar, o traçar e formar as linhas, o pintar, o esculpir e o fabricar; e outras internas, como o compreender e o desejar, e assim como é necessário que todas as operações externas tenham um fim, [...] assim também é necessário que as operações internas tenham um termo, para que sejam concluídas e perfeitas. Esse termo nada mais é que a coisa compreendida.» (idem)

Essa necessidade de entendimento e consciência para a concretização é reforçada, como no ponto posterior denominado «Os diferentes tipos de desenho interior», onde é salientado que o desenho interno «é em geral e universalmente uma idéia e uma forma no intelecto que representa distinta e verdadeiramente a coisa compreendida» (idem, p. 44). A esta interpretação é acrescentada a noção da caraterização do desenho externo que, aqui, se resume à passagem em que Federico Zuccaro estabelece como sendo «substância ativa, ou seja, a operação artificial aparente, que é pelos sentidos compreendida e pelo intelecto realizada» (idem, p 49).

Pelo mencionado, é possível entender que, na dupla condição que determina o desenho, o intelecto está envolvido na existência de ambas, sendo as contingências da matéria determinantes na ocorrência do desenho externo. Algo a que se estabelece paralelo na existência das componentes do presente Trabalho de Projeto.

Ainda que toda a investigação produzida seja apenas ponto de partida para a vasta pesquisa que se poderá prolongar por tantos outros autores úteis para o esclarecimento da temática sugerida, na tarefa de enunciar as diferenças, foi possível também elucidar as semelhanças capazes de aproximar o desenho da fotografia. As imagens estão dependentes da cultura em que se inserem. O olhar está dependente do cérebro que o direciona e interpreta, segundo as ideias que nele habitam, em determinado contexto histórico e tecnológico.

5 – Processo de trabalho prático

Ainda com as aulas a decorrer, na primeira semana de março, eram anunciadas orientações, medidas pontuais e planos de contingência, perante as notícias da propagação mundial do contágio pelo vírus conhecido por SARS-COV-2, origem da doença infeciosa COVID-19. Nem a declaração de pandemia, pela Organização Mundial da Saúde, incitou a tomada de alguma medida que pudesse amortecer o impacto do que aconteceria nos meses seguintes, como adquirir materiais para assegurar a execução dos trabalhos práticos em desenvolvimento. Na segunda semana de março, a Universidade de Lisboa fechou as Faculdades. Na tarde de segunda-feira, de 16 de março de 2020, foi anunciada a primeira morte por COVID-19, em Portugal. A 18 de março de 2020, foi anunciada a declaração de estado de emergência, em território nacional, que se iniciou no dia seguinte. Em três semanas, aulas e trabalhos ficaram restritos ao espaço de confinamento: o apartamento na zona norte da freguesia do Parque das Nações, em Lisboa.

No novo âmbito académico de estudo e desenvolvimento de trabalhos, as condicionantes da reclusão necessária tornaram-se favoráveis à resolução do desafio de elaborar o projeto artístico para responder ao tema «Experiência do Lugar». Perante a insipiência formal e teórica das primeiras experiências, foi possível prover ensaio capaz de comprovar que seria necessário convocar o exterior, para dar configuração nova às possíveis experiências das divisões disponíveis. Para lá do resultado visual a obter, interessava encontrar a conciliação com eventuais potencialidades conceptuais que pudessem solicitar vertente teórica tão prolífica quanto profícua. Na última semana de maio de 2020, na sequência de algumas experiências introdutórias, foi possível encontrar o início do caminho que evoluiria até às componentes prática e teórica constituintes do presente Trabalho de Projeto.

5. A – No interior da câmara obscura

Neste processo, constatou-se que cada divisão edificada está preparada para programa menos óbvio, ainda que seja único e proporcione experiência singular. Onde há janela, onde ocorre a hipótese de estabelecer abertura regular para a passagem da luz, existe também câmara obscura em potência. Qualquer câmara fotográfica contém no seu mecanismo algum quarto com janela pronta a abrir e orifício para regular a maior ou menor dimensão do diâmetro de entrada de luz. Para experienciar o que aí acontece, para lá do resultado – sempre assegurado pela eficiência dos procedimentos –, será necessário habitar o espaço do fenómeno: ampliar a câmara obscura, até o corpo conseguir entrar lá dentro. Como constatado, foi proveitoso tapar a janela com alguma tela opaca, abrir-lhe furo, tão regular como o diâmetro de anilha de chapa, e fechar a porta do quarto, continuando a vivenciar o seu interior obscurecido. O espaço do sono e dos sonhos dá lugar a dimensão singular, com a projeção invertida do exterior nos cinco planos: três paredes adjacentes, chão e teto. A projeção da luz proveniente de orifício circular é também circular. O céu sobre a cama e a rua no teto do quarto, em projeção obscurecida do movimento trivial do quotidiano exterior ao edifício.

Entretanto, somadas as vicissitudes da progressão da pandemia, os ensaios elaborados, enquanto projeto artístico, evoluíram para proposta de início do presente trabalho de projeto, no decorrer do último trimestre de 2020. Durante 2021, desenvolveu-se a investigação teórica e prática que daria corpo à sua necessária execução, culminando em fevereiro de 2022. Ainda sobre cronologia, é necessário constatar que existem duas datas cruciais na elaboração e a constar, como informação relevante, nos desenhos concretizados. Enquanto a primeira corresponde ao momento de interpretação e seleção da projeção na câmara obscura, o registo da segunda ocorre aquando da passagem ao papel, com os materiais escolhidos para o melhor resultado. Neste sentido, a existência da segunda acontece pela instabilidade intrínseca ao dispositivo ensaiado e do comportamento dos pigmentos escolhidos para o resultado mais apelativo. Essa componente permeável ao imponderado oferece unicidade a cada prova obtida. Se, na fotografia, importa a data da tomada de vista e sensibilização da emulsão sensível, no desenho, serão os derradeiros momentos de intervenção na composição que detém relevância.

A manutenção da memória, desde a circunstância de observação até à concretização da sua elaboração em papel, foi auxiliada pelo recurso ao *stencil*. Com o benefício deste instrumento, foi possível sintetizar os elementos observados e selecionados à sua

manifestação elementar e proporcionar a repetição posterior, até encontrar o resultado satisfatório. O recurso a este artefacto, no sentido da reprodutibilidade, assegurou a continuidade estética indispensável a que, com conveniência, exista identificação do estilo, entre os registos de proveniências e instantes distintos.

Ainda que alguns passos iniciais inerentes à componente do dispositivo fotográfico estejam presentes na elaboração dos desenhos, existe distinção formal no seu recurso. Nesta conjuntura, o contacto prevalece, ocorrendo na obtenção do *stencil*, pela proximidade do papel às paredes iluminadas com a projeção da imagem do exterior, e, depois, pelo contacto deste, no papel definitivo da composição. Da redução inicial da paisagem exterior às paredes da divisão, prevalecerá a dimensão dos elementos selecionados, até à concretização no papel, suprimindo-se a possibilidade de ampliação, sempre facilitada pelo processo fotográfico. Aqui, tudo ocorre por contacto. A dimensão final está vinculada à distância entre as paredes e diafragma improvisado na janela, na projeção inicial, no interior da câmara obscura. Os elementos a selecionar poderão ser os mais escuros da projeção nas paredes, como aconteceu no ensaio da primeira câmara obscura – figuras 1, 2, 3, 7, 8 e 9 –, ou as mais claras, como ocorreu na repetição da experiência no segundo local – figuras 4, 5, 6, 10, 11 e 12. A constituição da paisagem a projetar contribui para as opções da composição a reter. O recurso ao *stencil* convoca a capacidade de síntese do desenho. Essa característica de ser meio pelo qual se consegue captar a essência, com poucos traços ou trabalho eficiente do desenhador.

Por outro lado, o lápis de alfaiate foi escolhido, desde os primeiros ensaios, por ser pigmento macio e solúvel em água, com intensidade de cor considerável. Com disposição retangular, o pedaço de pigmento prensado induziu, desde logo, a utilização com água, em detrimento da marcação por traço, também possibilitada. A mancha aguada surgiu de imediato, superando, em adequação aos objetivos, as linhas e pontos obtidos pelo vestígio da aplicação a seco. Elevando a dificuldade do controlo do registo, a evidência mais intensa e gratuita de superfície de cor uniforme e plana foi substituída pela delicadeza de marcação aleatória de elementos menores e irregulares, promovida recorrendo à esponja humedecida com moderação.

Também pela ausência de traços lineares, onde predomina a mancha de densidade variável, os registos de cor têm configurações geométricas na expressão do pigmento, na constituição com o fundo. Estas linhas que a interpretação estabelece pela diferença cromática das manchas e do seu contraste, poderão induzir ligação com a perspetiva. A essa relação com a geometria que ocorre, em grande parte dos seus sistemas de representação,

de ponto singular de observação, poderá incentivar relação com a câmara obscura iluminada também por orifício único.

A luminosidade das poucas cores eleitas surge em oposição à obscuridade do momento em que foi resgatada a forma a preencher na superfície final do papel. Na sequência dos primeiros ensaios de concretização, em formato A2 – 42×59,4 cm –, a superfície aumentou para 50×65 cm. Nesta dimensão ampliada do suporte das composições finais – figuras 7, 8, 9, 10, 11 e 12 –, introduziu-se fundo de pigmento negro disperso, enquanto analogia à obscuridade observada no interior da câmara e, em diferente sentido, invocação à dispersão de sais de prata, sempre presente na emulsão fotográfica sensível à luz.

A soma de registos de pigmento humedecido inviabilizou a regressão da composição, pela impossibilidade de apagamento. Desde a primeira à última inserção de pigmento de cor intensa, qualquer erro impede o avanço, implicando recomeço inevitável. A continuidade estética necessária entre as composições dos trípticos apresentados eleva o empenho necessário à sua materialização. Por este motivo, ainda que o isolamento das zonas eleitas, no interior da câmara obscura, para interpretação consequente, tenha sido produzido na vertical, a posterior elaboração foi promovida na horizontal, no chão, assegurando a estabilidade necessária ao pigmento húmido, para exibição final, na vertical, em local propício. Desta forma, no papel eleito com as dimensões definitivas – figuras 7, 8, 9, 10, 11 e 12 –, ficou posta de parte a possibilidade do escorrimento do pigmento, antes da necessária secagem, atribuindo estabilidade ao processo delicado e dinamizador de singularidade.

O processo criativo foi também documentado, nas suas ocorrências relevantes, em conjunto de páginas, elaboradas com texto e fotografia, que acompanham a componente prática do presente trabalho de projetos – figuras 13, 14, 15, 16, 17 e 18.

Os resultados obtidos surgem na contingência de serem também interpretados enquanto possível "metadesenho", no sentido de se pensar a si próprio, pois têm como referência e motivo de existência a conceção teórica que fundamenta a sua pertinência. Esta possibilidade é materializada, em grande parte, na distância formal entre a imagem projetada e a concretização final no papel. Pelas diferenças e similitudes entre as duas representações, surge a oportunidade de pensar o processo que lhe está subjacente e, assim, o desenho e o ato de desenhar. A ação de afastamento da ideia, necessário à materialização de desenho apelativo à contemplação, ocorre nos momentos da seleção e, depois, na materialização, pela escolha das características do papel de suporte e pela procura do pigmento com a densidade e cromática necessária à concretização material. Neste sentido de

determinação das circunstâncias de exposição e contemplação entre obra e observador, existe ainda a possibilidade, por implementar, de apresentação dos desenhos nas divisões onde foram obtidos os registos primordiais. Nessa eventual interpretação posterior e consumação no suporte final, em derradeira avaliação da analogia da paisagem exterior com a interpretação promovida, poderá acorrer a imagem intermediária da câmara obscura inerente ao momento de observação. Nesta constatação, acorre a dualidade e ambivalência entre os atos de desenhar e fotografar, a sua relação com o tempo, a memória, a analogia com o referente e a exatidão de representação.

6 – Conclusão

Pela experiência do lugar, em confinamento, ficou favorecido o desenvolvimento de reflexão sobre as potencialidades da câmara obscura. Foi nesse contexto que se iniciou a conciliação entre ponderação e execução. Trocando as possibilidades sempre aliciantes do exterior pela observação do interior da habitação, surgiram os primeiros ensaios práticos, em desenho, capazes de solicitar consideração teórica dinamizada nas páginas anteriores. Pela oportunidade de transformação do território íntimo do quarto em dispositivo de projeção do enquadramento exterior envolvente do edifício, o corpo conseguiu habitar esse espaço singular sempre replicado, em dimensões diminutas, em qualquer dispositivo fotográfico analógico: a câmara obscura.

Como demonstrado, a topologia de ação do desenho analógico e da fotografia expressa naturezas distintas nas suas manifestações e resultados. Aí, nesse campo de ação, apreciação e avaliação, são inúmeras as proximidades e os afastamentos técnicos e conceptuais entre as duas disciplinas de representação visual. Ainda assim, ambas comprovam aptidões, entre os processos enunciados, no auxílio da otimização da perceção visual, pelo seu registo, quer seja na observação demorada com lápis na mão ou na captura automatizada de instantes tão velozes que se denominam no conceito de «inconsciente ótico». Pelo analisado, o desenho faz parte do processo criativo, auxiliando as restantes disciplinas consagradas, como a pintura e a escultura, na tarefa inicial de projeto, para além da sua autonomia de concretização intrínseca. A fotografia tende a responder a programa estabelecido, em que cada mecanismo contribui, com a sua tarefa, para o sucesso da metodologia estabelecida. Se o desenho tem a mão como elemento condutor do elemento riscador, a fotografia tem o aparelho e a sua mecânica, onde se conciliam os passos do processo. Aqui, foi profícuo entender a importância da definição do objetivo de recurso

a cada disciplina ou, quem sabe, a ambas, como se tentou na obtenção dos resultados na componente prática deste Trabalho de Projeto.

Para que desenho ou fotografia possam ambicionar ascender ao reconhecimento enquanto manifestações artísticas, na sua expressão contemporânea, terão de ultrapassar o utilitarismo de responderem como instrumentos de registo em operação mimética da perceção visual. Ainda que, a nível formal, quem recorra a estas ferramentas distintas evidencie aptidões técnicas irrepreensíveis e imprescindíveis, será na competência conceptual que se determinará a condição criativa necessária ao propósito da criação artística. Nesse sentido, como elencado ao longo dos diferentes capítulos, o resultado terá de se afastar do mero exercício adequado de conciliação de ferramentas e materiais, para alcançar a possibilidade de invocar a formulação de alguma idealização por parte do autor. Pela análise promovida, existe distinção decisiva: a relação entre a possível experiência fenomenológica visual e a associação com as ideias e interpretações que se poderão desenvolver.

Ainda que, em ambas as atividades, o desempenho do olho humano e a sua afinidade com a perceção visível tome protagonismo, a analogia com a imagem é distinta, na ação fotográfica e no exercício do desenho. A fotografia ou a técnica construída sobre a sua essência fica aquém do observável, por esta operação quotidiana estar, na sua ocorrência mais imediata e instintiva, em permanente competição com o próprio espectro visual e – qual simulacro – ambicionar a ilusão de estar em vez dele. De outra forma, está comprometida com o passado e com existência física do referente, mesmo na topologia inacessível à perceção visual humana denominada enquanto «inconsciente óptico» referido. Na produção de desenho, essa proximidade poderá ficar além do visível, por este estar, se necessário, menos implicado no vínculo com apreensão visual e a possível ilusão ser parcial, estando disponível a sua natureza de síntese e a capacidade de idealização, sugerindo ideia a reter.

De Platão a Didi-Huberman, passando por Agamben, Barthes, Benjamin, Baudelaire, Derrida, Foucault, Sontag e Valéry, entre outros, encadeou-se a oportunidade de relacionar conceitos que, determinando a cultura visual contemporânea, apresentaram relevância para o enquadramento e esclarecimento da reflexão desenvolvida.

Nas divisões arquitetónicas disponíveis e com caraterísticas favoráveis ao processo, foi possível implementar o dispositivo necessário à sua transformação em câmara obscura. Seguindo essa dinâmica, articularam-se caraterísticas fundamentais da fotografia e do desenho. Aproveitou-se, dessa forma, a projeção sempre invertida da imagem

proveniente do exterior para a interpretar, com os materiais mais adequados, entre os disponíveis no momento. Dessa tarefa, resgataram-se composições capazes de invocar conceitos abordados no decorrer do desenvolvimento teórico constituído nas páginas anteriores. Apresentando-se, nessa prática visual, enquanto referente para a necessária conciliação, como proposto, das potencialidades de desenho analógico e fotografia.

Atributos singulares do desenho consumado, com algum material riscador, pela mão humana, por estar disposto a auxiliar no desenvolvimento de qualquer obra e ter menor pretensão de competir com a perceção visual ou tomar preponderância. O desenho faz parte do processo. Está disponível ao projeto do que está por vir. Contudo, pelo ponderado nas transcrições anteriores, reside algo natural, por entre todo o mecanismo que acompanha a obtenção da imagem que mimetiza a natureza: a luz. Esse elemento primordial existe desde muito antes da mão humana ter a intenção de desenhar. A luz – essencial à fotografia e à análise do que se desenhará – oferece também a possibilidade de apreciação do que foi fotografado ou desenhado.

7 – Referências bibliográficas

Agamben, G. (1999). *"Ideia do enigma"*, «Ideia da Prosa». Lisboa, Portugal, Edições Cotovia, Lda, p. 107. ISBN 972-8423-70-5

Arendt, H. (2001). «A Condição Humana», trad. Raposo, R.. Lisboa, Portugal, Relógio D'Água Editores, p. 186. ISBN 972-708-637-3.

Augé, M. (2001) *"A Memória e o Esquecimento"*, «As formas do esquecimento», trad. Sampaio, E.. Íman Edições, pp. 7 e 24. ISBN 972-8665-05-9.

Barthes, R. (2018). «A Câmara Clara – Nota sobre a fotografia», trad. Torres, M.. Lisboa, Portugal, Edições 70, pp. 86, 87, 95, 96, 108 e 109. ISBN 978-972-44-1349-5.

Barthes, R. (2009). «O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a Escrita», trad. Sarmento, L. F. e Barahona, M. M.. Lisboa, Portugal, Edições 70, p. 61. ISBN 978-972-44-1375-4.

Barthes, R. (2013). "*Retórica da Imagem*", «Ensaios sobre Fotografia de Niépce a Krauss». Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, p. 304. ISBN 978-989-8327-19-2.

Bazin, A. (2013). "*A Ontologia da Imagem Fotográfica*", «Ensaios sobre Fotografia de Niépce a Krauss». Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, p. 261. ISBN 978-989-8327-19-2.

Belting, H. (2011). *"A busca da imagem autêntica"*, «A Verdadeira Imagem», trad. Morão, A.. Porto, Portugal, Dafne Editora, p. 53. ISBN 978-989-8217-13-4.

Benjamin, W. (2017). "*A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica*", «A Modernidade de Walter Benjamin», trad. Barrento, J.. Portugal, Assírio & Alvim, pp. 208 a 212, 233 e 234. ISBN 978-972-37-1164-6.

Benjamin, W. (2017). "*Pequena História da Fotografia*", «A Modernidade de Walter Benjamin», trad. Barrento, J.. Portugal, Assírio & Alvim, pp. 245 a 247, 249, 250 e 254. ISBN 978-972-37-1164-6.

Benjamin, W. (2017). "*Pintura e Fotografia*", «A Modernidade de Walter Benjamin», trad. Barrento, J.. Portugal, Assírio & Alvim, pp. 307 e 308. ISBN 978-972-37-1164-6.

Benjamin, W. (2017). "*Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire*", «A Modernidade de Walter Benjamin», trad. Barrento, J.. Portugal, Assírio & Alvim, p. 143. ISBN 978-972-37-1164-6.

Baudelaire, C. (2015). *"O Publico Moderno e a Fotografia (1859)"*, «O Lápis Mágico – Uma História da Construção da Fotografia». Lisboa, Portugal, IST Press, pp. 114 a 116. ISBN 978-989-8481-35-1.

Carchia, G., D'Angelo, P. (2009). "Aura", «Dicionário de estética». trad. Queirós, A.. Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, p. 45. ISBN 978-972-44-1529-1.

Carchia, G., D'Angelo, P. (2009). "Estilo", «Dicionário de estética». trad. Queirós, A.. Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, p. 117. ISBN 978-972-44-1529-1.

Crary, J. (2017). «Técnicas do Observador – Visão e Modernidade no Século XIX», trad. Quintas, N.. Lisboa, Portugal, Orfeu Negro, 1ª Edição, pp. 24 e 25. ISBN 978-989-8327-84-0.

Daguerre, L. (2015). *"Daguerreótipo (1838-39)"*, «O Lápis Mágico – Uma História da Construção da Fotografia». Lisboa, Portugal, IST Press, p. 69. ISBN 978-989-8481-35-1.

Debord, G. (2012). «A sociedade do espectáculo». Lisboa, Portugal, Antígona, p. 10. ISBN 978-972-608-222-4.

Deleuze, G. (2011). *"A Pintura, Antes da Pintura…"*, «Francis Bacon – Lógica da Sensação», trad. Justo, J. M.. Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, p. 158. ISBN 978-989-8327-10-9.

Derrida, J. (2010). «Memórias de Cego – O auto-retrato e outras ruínas», trad. Bernardo, F.. Av. de Berna, Lisboa, Portugal, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 53. ISBN 978-972-31-1335-8.

Didi-Huberman, G. (2011). *"A dupla distância"*, «O que nós vemos, O que nos olha», trad. Figueira, J. F., Mestre, M., Silva, V.. Porto, Portugal, Dafne Editora, pp. 122 e 123. ISBN 978-989-8217-12-7.

Didi-Huberman, G (2017). "*Diante da imagem: diante do tempo*", «Diante do Tempo – História da Arte e Anacronismo das Imagens», trad. Lima, L.. Lisboa, Portugal, Orfeu Negro, 1ª Edição, pp. 9 e 10. ISBN 978-989-8327-81-9.

Dubois, P. (1999). «O Ato Fotográfico e Outros Ensaios», trad. Appenzeller, M., Campinas. São Paulo, Brasil, Papirus, 3ª Edição, pp. 27 e 30. ISBN 85-308-0246-2.

Flusser, V. (1998). «Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica». Lisboa, Portugal, Relógio D'Água Editores, pp. 29, 40, 41 e 51. ISBN 972-708-513-X.

Foucault, M. (2019). «As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas», trad. Rosa, A. R.. Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, pp. 74, 78, 80, 81, 104, 105, 109 e 141. ISBN 978-972-44-1810-0.

Gasset, J. O. (2018). «A desumanização da arte», trad. Agostinho, M. e Canhão, T.. Lisboa, Portugal, Nova Vega, Limitada, pp. 65 e 66. ISBN 978-989-750-073-2.

Goliot-Leté, A., Joly, M., Lancien, T., Le Mée, I., Vanoye, F. (2011). «Dicionário de imagem», trad. Silva, V.. Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, pp. 36, 82, 113, 219 a 221, 279, 284–288, 348 e 349. ISBN 978-972-44-1591-8.

Kracauer, S. (2016). *"A fotografia"*, «Fotogramas – ensaios sobre fotografia», trad. Conceição, N., 1ª edição. Lisboa, Portugal, Sistema Solar, CLR (Documenta), pp. 206, 208 e 209. ISBN 978-989-8833-01-3.

Mautner, T. (2010). "*Epistemologia*", «Dicionário de filosofia». trad. Murcho, D., Miranda, S., Guerreiro, V.. Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, p. 255. ISBN 978-972-44-1585-7.

McLuhan, M. (2008). «Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem», trad. Silva, J. M.. Lisboa, Portugal, Relógio D'Água Editores, pp. 21, 22, 26, 35, 36, 52 e 58. ISBN 978-989-641-029-2

Merleau-Ponty, M. (2015). «O olho e o espírito», 9.ª edição. Lisboa, Portugal, Nova Vega, Limitada, pp. 63 e 64. ISBN 978-972-699-994-2.

Mondzain, M. (2015). *"O nascimento do espectador"*, «Homo Spectator: Ver, Fazer Ver», trad. Lima, L.. Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, pp. 50 e 51. ISBN 978-989-8327-43-7.

Panofsky, E. (2000). «Idea: A Evolução do Conceito de Belo», trad. Neves P.. São Paulo, Brasil, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, pp. 126, 143 e 144. ISBN 85-336-0280-4.

Platão (2017). *"Livro X"*, «A República», trad. Pereira, M. H. R.. Av. de Berna, Lisboa, Portugal, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 450 a 454. ISBN 978-972-31-0509-8.

Platão (2011). «O Sofista», trad. Maia Jr., H., Santos, J.. Av. de Berna, Lisboa, Portugal, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 199 e 200. ISBN 978-972-31-1417-1.

Platão (2015). «Teeteto», trad. Nogueira, A. M., Boeri, M., 4ª edição. Av. de Berna, Lisboa, Portugal, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 281 e 282. ISBN 978-972-31-1108-8.

Rouillé, A. (2009). «A Fotografia: entre documento e arte contemporânea», trad. Egrejas, C.. São Paulo, Brasil, Senac, pp. 33, 35 e 41. ISBN 978-85-7359-876-6.

Saussure, F. (1986). «Curso de Linguística Geral», trad. Adragão, J. V., 5ª edição. Rua Luciano Cordeiro, Lisboa, Portugal, Publicações Dom Quixote, pp. 122, 124, 190 e 191. DL 12 904/86.

Schmidt, J. (2012). «Dicionário de mitologia grega e romana», trad. Domingos, J., rev. Amaral, M.. Lisboa, Portugal, Edições 70, Lda, p. 194. ISBN 978-972-44-1654-0.

Sontag, S. (2012). *"O Heroísmo da Visão"*, «Ensaios sobre Fotografia», trad. Furtado, J. A.. Lisboa, Portugal, Quetzal Editores, pp. 88, 93 e 97. ISBN 978-989-722-058-6.

Sontag, S. (2012). *"O Mundo das Imagens"*, «Ensaios sobre Fotografia», trad. Furtado, J. A.. Lisboa, Portugal, Quetzal Editores, pp. 149, 150 e 163. ISBN 978-989-722-058-6.

Stieglitz, A. (2013). "*A Fotografia Pictorialista*", «Ensaios sobre Fotografia de Niépce a Krauss». Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, p. 135. ISBN 978-989-8327-19-2.

Stoichita, V. (2011). «O efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros», trad. Botelho, R. C. e Cabral, R. P.. Lisboa, Portugal, KKYM, pp. 180 e 181. ISBN 9789899768406.

Strand, P. (2013). "*Fotografia | Fotografia e o Novo Deus*", «Ensaios sobre Fotografia de Niépce a Krauss». Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, pp. 159, 161 e 162. ISBN 978-989-8327-19-2.

Talbot, W. H. F. (2013). "*Breve Esboço Histórico da Invenção da Arte*", «Ensaios sobre Fotografia de Niépce a Krauss». Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, p. 47. ISBN 978-989-8327-19-2.

Talbot, W. H. F. (2015). *"Sobre a Arte do Desenho Fotogénico, ou processo segundo o qual os Objectos da Natureza por si mesmos se desenham sem o socorro do Lápis do Artista (1839)"*, «O Lápis Mágico – Uma História da Construção da Fotografia». Lisboa, Portugal, IST Press, pp. 49 e 50. ISBN 978-989-8481-35-1.

Valéry, P. (2005). *"A conquista da ubiquidade"*, «Revista de comunicação e linguagens N.º 34 e 35 – Espaços». Lisboa, Portugal, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, Departamento de Ciências da Comunicação, FCSH/UNL, p. 313. ISSN 0870-7081.

Valéry, P. (2013). «Degas Danse Dessin». França, Gallimard, Collection folio/essais, pp. 77, 87, 90 a 93. ISBN 978-2-07-040489-6.

Zayas, M. (2013). "*Fotografia e Fotografia Artística*", «Ensaios sobre Fotografia de Niépce a Krauss». Lisboa, Portugal, ORFEU NEGRO, pp. 139, 140 e 142 a 145. ISBN 978-989-8327-19-2.

Zuccaro, F (2004). *"Idéia dos pintores escultores e arquitetos"*, «A pintura, Textos Essenciais – Vol. 3: A idéia e as partes da pintura», coorde. trad. Costa, M., 1ª edição. Rua Hungria, 592 Jardim Europa, São Paulo, Brasil, Editora 34 Ltda, pp. 40 a 54. ISBN 85-7326-302-4.

8 – Apêndice

Figura 1

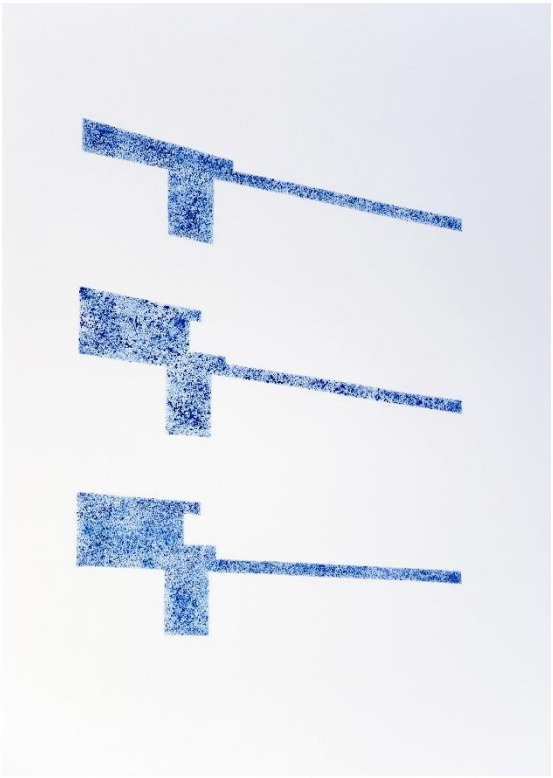


Figura 2

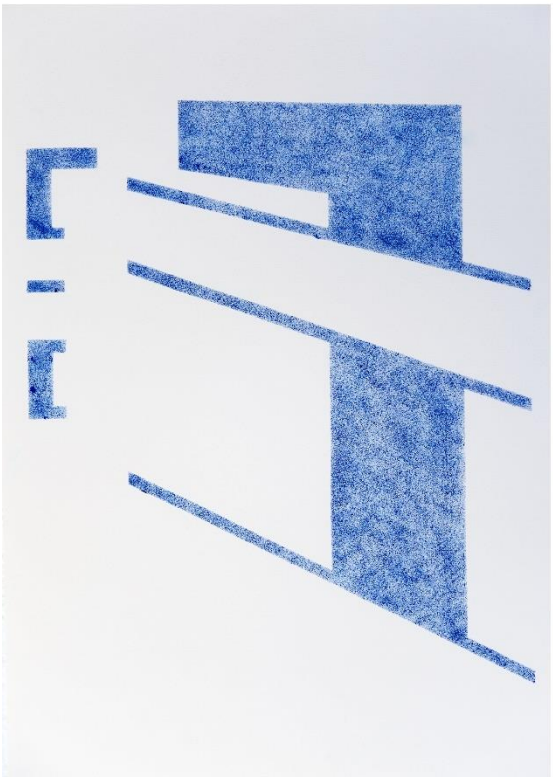


Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

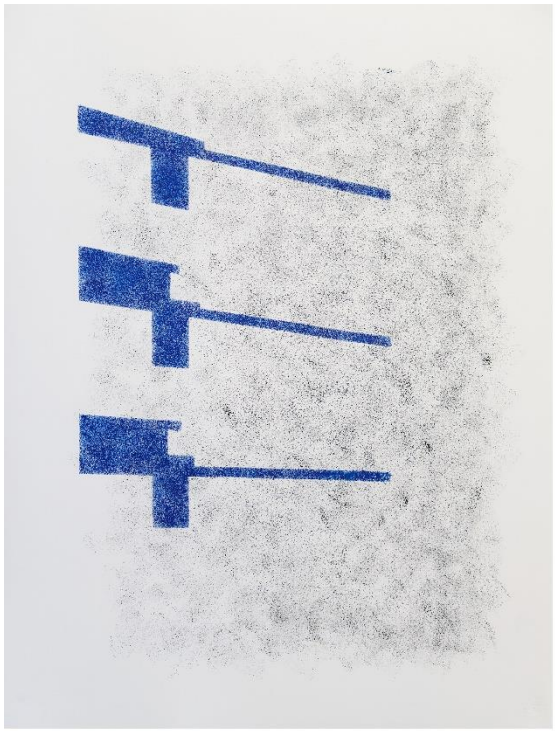


Figura 7

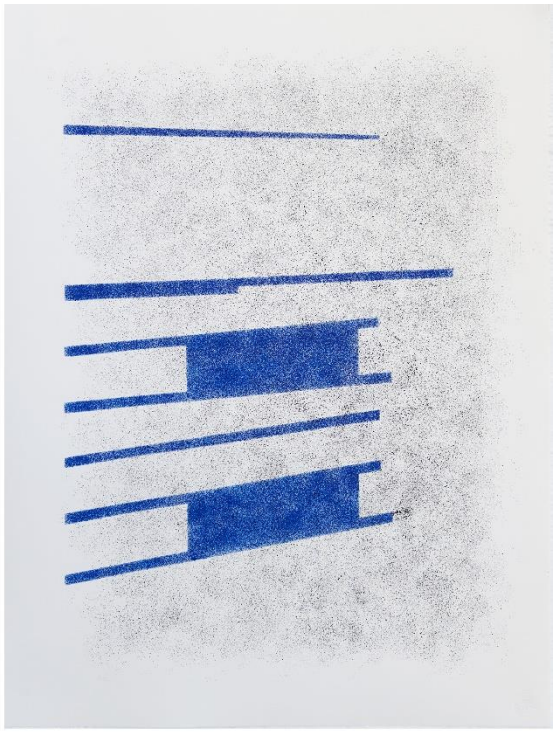


Figura 8

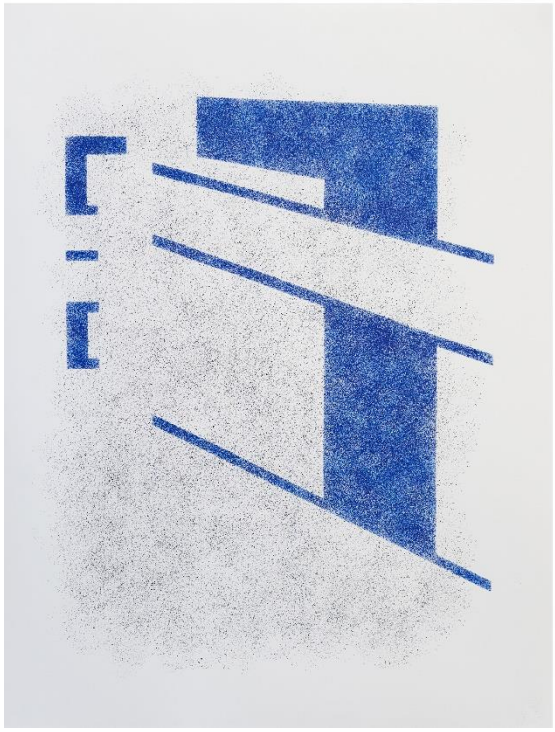


Figura 9

Figura 10

Figura 11

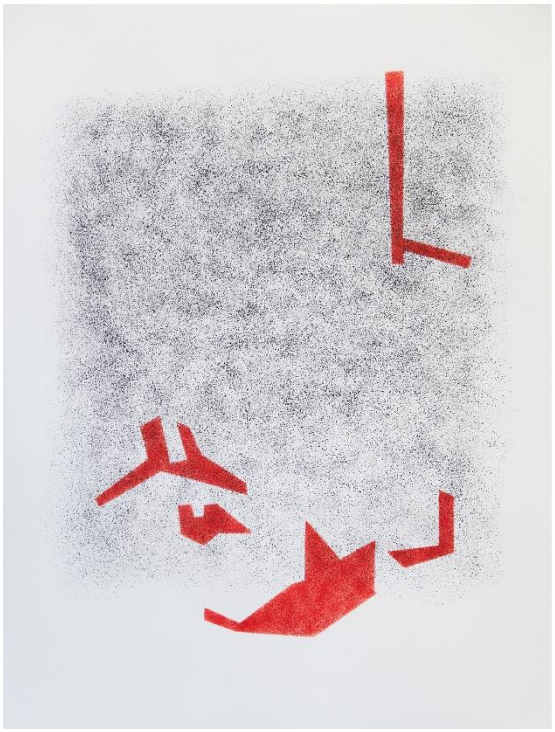


Figura 12

Processo no quarto

O enunciado do trabalho apontava para a necessidade de encontrar respostas, em desenho, representativas do lugar. Em consequência do confinamento obrigatório pela pandemia de Covid-19, esse lugar ficou restringido ao espaço útil da habitação.

Poderia ser a representação de algum percurso repetido entre as divisões, o registo da evolução da entrada de luz que oferece sempre desenhos interessantes nas paredes ou, ainda, a expressão das memórias que perduram à contínua passagem de acontecimentos mais e menos recorrentes. Depois de tantas possibilidades comprovarem debilidades em alcançar mais que o óbvio, algo demonstrava potencial para obtenção de resultados com interesse necessário à resposta ao repto lançado. O improviso, com os materiais disponíveis, conseguiu zapar a janela do quarto, de forma que a luz entrasse com controlo necessário para produzir a situação ambicionada. Como previsível, orifício regular menor oferecia maior nitidez, enquanto a circularidade de diâmetro superior promovia maior luminosidade à projeção.

Nada parou, entretanto. Os movimentos do exterior deixavam vestígios, sincronos com o som, nas paredes, na cama, no teto e na pele das mãos e dos braços.

Mais cinema do que fotografia nas paredes iluminadas do quarto

Mais cinema do que fotografia. A seleção do momento exigia contingências distintas das que se tornaram habituais na mecânica fotográfica. As sombras recortadas nos edifícios tornaram-se as referências inamovíveis de possíveis enquadramentos a reter em desenho. Esse processo a estabelecer ocorreria na fronteira prática e teórica tão profícua quanto profícua entre desenho e fotografia. Existe câmara obscura em cada divisão arquitetónica com abertura para o exterior. Cada qual, inamovível, oferece imagem menos óbvia pronta a revelar as suas potencialidades.

Drawing Room Lisboa

Enquanto decorria a terceira edição da Drawing Room Lisboa, entre 14 e 18 de outubro de 2020, acontecia, nas ruas e avenidas da capital, o evento Desenhos na Cidade. Em diferentes *mupis*, a habitual publicidade era substituída por cartazes em que, para além da informação referente à existência da feira de desenho, eram expostos trabalhos de diferentes alunos de desenho de Lisboa.

Participação no Desenhos na Cidade da Drawing Room Lisboa 2020

O trabalho, até aí desenvolvido, foi selecionado para participar nessa mostra, algo aleatória, apoiada pela Câmara Municipal. Do tríptico existente, foi escolhida única composição que, após fotografada, seria exposta na Avenida da Índia, no cruzamento com a travessa da Galé, logo após a Ponte 25 de Abril, em direção a Belém, junto ao edifício da escola de música Metropolitana.

Como apenas existia a informação dos nomes das ruas e avenidas onde estavam expostos os inúmeros trabalhos dos diferentes alunos participantes, passamos início de madrugada desafiadora, preenchida com a procura atenta dos *mupis* em que se localizavam. Foi noite de colaboração e partilha, enquanto eram percorridas as distâncias das vias iluminadas também pelos *mupis* onde, a qualquer momento, numa ou outra face, poderia surgir algum dos desenhos eleitos para a participação nessa exposição exterior. A galeria saía à rua, ainda que as obras estivessem condicionadas por discurso promocional. Interessante observar a composição exposta em formato que estaria longe de ser previsto durante o projeto e elaboração.

Se, durante o dia, a envolvente de cada localização poderia estar mais ou menos em sintonia com o conteúdo do desenho – promovido pelo suporte de vidro e metal –, a iluminação noturna oferecia isolamento à sua presença. Da criação junto da outra ponte para a exposição perto da 25 de Abril.

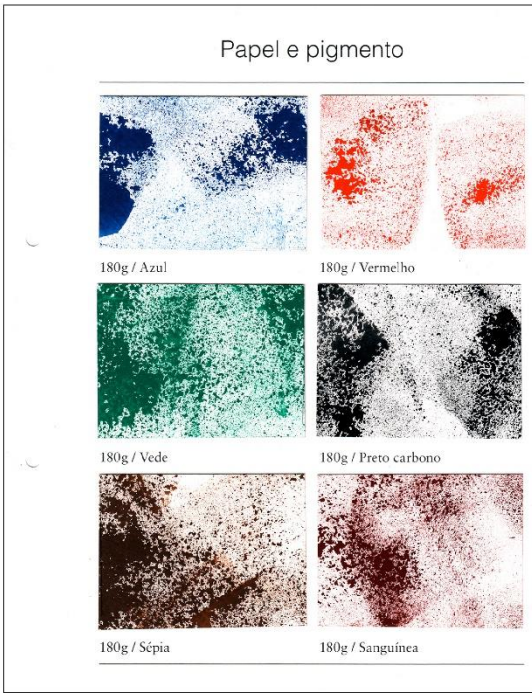
Inconsciente ótico

Existe algo de inusitado na possibilidade contemporânea de pausar o decurso do visionamento de filme em qualquer instante. Seja por necessidade fisiológica mais imediata do espetador, em que o intervalo acontece a todo o momento, ou para recuperar detalhe narrativo perdido, o comando do aparelho de reprodução é acionado, segundo as possibilidades disponibilizadas pelos inúmeros botões. Será possível aprofundar esta observação na obra «Expanded Cinema» publicada, em 1970, pelo teórico americano Gene Youngblood. Surge a possibilidade de relação tátil, onde apenas eram implicados os sentidos da audição e visão.

Inconsciente ótico de Walter Benjamin no filme do quotidiano

Aqui, dentro da carruagem, na janela que se vai observando, ocorre filme com semelhanças constantes ao visionamento do dia anterior, ainda que sem interrupções. O corpo imóvel e a imagem em sucessão, como no cinema. A possibilidade de reter enquadramento selecionado, como se a pausa também acontecesse, requer o auxílio das potencialidades do dispositivo fotográfico. É com a conceção de Walter Benjamin de que «a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos» que se tenta reter a imagem com maior potencial de retratar a paisagem que se vai sucedendo. Em outro sentido, é possível considerar a carruagem também como eventual heterotopia, pela interpretação de Michel Foucault, em que no texto «Espaços Outros» propõe a ideia de que «é um extraordinário feixe de relações, um comboio, porque é algo através do qual se passa, é igualmente algo pelo qual se pode passar de um ponto a outro e, além disso, é igualmente algo que passa».

Na mesma composição, como acontece tantas vezes, segue passageiro que troca as imagens enquadradas nas janelas e sons habituais da deslocação pelo filme a decorrer no retângulo iluminado do telemóvel pronto a ser parado a qualquer instante.



Papel e pigmento

180g / Azul

180g / Vermelho

180g / Vede

180g / Preto carbono

180g / Sépia

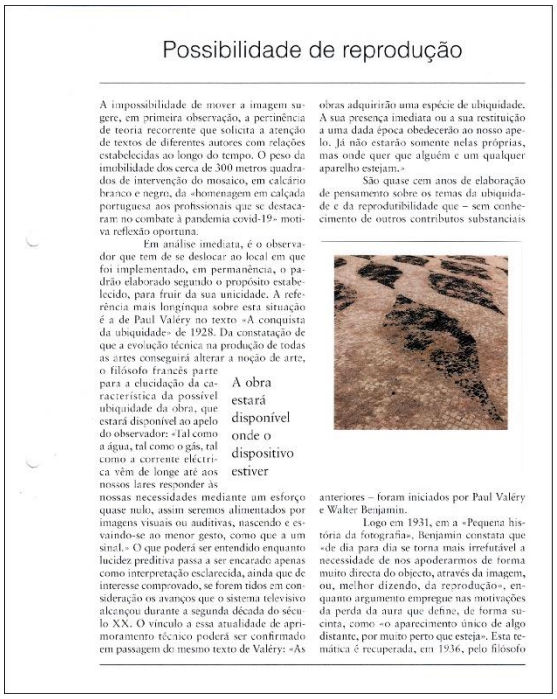
180g / Sanguínea

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16



Possibilidade de reprodução

A impossibilidade de mover a imagem sugere, em primeira observação, a pertinência de teoria recorrente que solicita a atenção de textos de diferentes autores com relações estabelecidas ao longo do tempo. O peso da imobilidade dos cerca de 300 metros quadrados de intervenção do mosaico, em calcário branco e negro, da «homenagem em calçada portuguesa aos profissionais que se destacaram no combate à pandemia covid-19» motiva reflexão oportuna.

Em análise imediata, é o observador que tem de se deslocar ao local em que foi implementado, em permanência, o padrão elaborado segundo o propósito estabelecido, para fruir da sua unicidade. A referência mais longínqua sobre esta situação é a de Paul Valéry no texto «A conquista da ubiquidade» de 1928. Da constatação de que a evolução técnica na produção de todas as artes conseguirá alterar a noção de arte, o filósofo francês parte para a elucidação da característica da possível ubiquidade da obra, que estará disponível ao apelo do observador: «Tal como a água, tal como o gás, tal como a corrente eléctrica vêm de longe até aos nossos lares responder às nossas necessidades mediante um esforço quase nulo, assim seremos alimentados por imagens visuais ou auditivas, nascendo e esvaindo-se ao menor gesto, como que a um sinal.» O que poderá ser entendido enquanto lucidez preditiva passa a ser encarado apenas como interpretação esclarecida, ainda que de interesse comprovado, se forem tidos em consideração os avanços que o sistema televisivo alcançou durante a segunda década do século XX. O vínculo a essa atualidade de aprimoramento técnico poderá ser confirmado em passagem do mesmo texto de Valéry: «As obras adquirirão uma espécie de ubiquidade. A sua presença imediata ou a sua restituição a uma dada época obedecerão ao nosso apelo. Já não estarão somente nelas próprias, mas onde quer que alguém e um qualquer aparelho estejam.»

São quase cem anos de elaboração de pensamento sobre os temas da ubiquidade e da reprodutibilidade que – sem conhecimento de outros contributos substanciais anteriores – foram iniciados por Paul Valéry e Walter Benjamin.

A obra estará disponível onde o dispositivo estiver

Logo em 1931, em a «Pequena história da fotografia», Benjamin constata que «de dia para dia se torna mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto, através da imagem, ou, melhor dizendo, da reprodução», enquanto argumento empregue nas motivações da perda da aura que define, de forma sucinta, como «o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja». Esta temática é recuperada, em 1936, pelo filósofo alemão, em «A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica», para melhor esclarecimento do impacto da reprodutibilidade técnica da fotografia. Algo que é demonstrado enquanto estando no seguimento de movimento anterior: «À xilogravura vieram juntar-se, durante a Idade Média, a gravura em cobre e a água-forte, e, no início do século XIX, a litografia.»

Mais que percorrer o caminho até à obra, o observador poderá, neste caso, caminhar sobre a obra. Essa convenção da verticalidade, em paralelo com o observador, e de não se dever tocar é subvertida. A composição está no exterior. Está para além de qualquer trajeto estabelecido em curadoria. Os percursos que a podem interpelar contêm imprevisibilidade bastante. A horizontalidade da disposição da relação entre os elementos proporciona leituras tão aleatórias quanto singulares. Em Lisboa, cada janela dos prédios contíguos assegura ponto de vista distinto com potencialidades diferentes de todas as outras. A captura da totalidade da composição, em que o ponto de observação acontece em localização central elevada, é facilitada, recorrendo a dispositivo de captura e reprodução. Dessa forma, a imagem obtida poderá ser disseminada, entregando-lhe ubiquidade. Estratégia que se tornou banal com o aperfeiçoamento técnico. Enquanto essa multiplicação acontece, no local ou nos locais da materialização em pedra, as vicissitudes diárias vão contribuindo para a construção de autenticidade. Essa característica que, segundo Benjamin, não é reprodutível.

Seja como for, a Calçada Portuguesa obedece à tradição de reproduzir padrões. Se, no mesmo desenho, existe elemento que se repete, esta reprodução surge em sentido diverso do que foi enunciada nos parágrafos anteriores. Ainda assim, à sua maneira, também ela tende a se aproximar do observador. Mesmo algo tão pesado e de aspeto inamovível, como o mosaico em pedra que reveste o piso de passeios, tem, na essência, a possibilidade de reprodução. Os módulos que estão na génese dos padrões demonstram competência na capacidade de se multiplicarem, no mesmo local ou em localizações distantes, tendo a lusofonia como território público de intervenção. Também esta composição em pedra com significado atribuído à tentativa de dar relevância ao esforço dos profissionais que, com empenho, continuam a contribuir para a erradicação do vírus que deu origem à pandemia, possui, logo à partida, reprodução. A implantação pode ser observada, ainda que com ligeiras *nuances*, na avenida da República, junto ao edifício do Campo Pequeno, em Lisboa – para onde foi projetada – e no Parque Almirante Vítor Trigueiros Crespo, em Porto de Mós – onde foi primeiro inaugurado, em evento público.

Para Walter Benjamin, a autenticidade, tão singular, não pode ser reproduzida

Figura 17

Figura 18