

Modos de ver, modos de nos olhar: considerações relativas a um olhar sociológico sobre a fotografia

Sandro Alves¹

Nas últimas décadas, os debates teóricos mais significativos relativos à fotografia têm oscilado entre especulações que tendem mais ou menos ao formalismo ou ao reducionismo. A tônica dos trabalhos de teoria da fotografia recai, ou sobre a natureza semiótica e psíquica da fotografia, ou sobre os aspectos sociológicos e historicistas; o que não constitui novidade no campo do pensamento relativo às imagens e as artes. Mas, nos trabalhos mais contemporâneos, acontece o que parece ser uma consequência natural deste tipo de debate, firmado em oposições tais como natureza *versus* cultura: os territórios intermediários despontam e as fronteiras das tendências teóricas opostas tendem a ganhar delimitações mais movediças. Geoffrey Batchen, em seu belo *Burning with desire. The conception of photography*, aborda o embate teórico travado nas últimas décadas entre as concepções que ele classifica, a princípio, como mais formalistas, e aquelas abordagens, de origem anglo-saxônicas, que ele nomeia pós-modernistas. Batchen comenta como algumas destas interpretações anglo-saxônicas mais recentes da fotografia entendem o contexto como determinante dos valores e significados de qualquer fotografia individual. A cultura na qual a produção fotográfica está inserida, figura, para estes autores, como aspecto formador de seus sentidos. Não tendo uma identidade singular nem uma história unificada, “uma ‘fotografia como tal’ não pode ser mais que uma ficção enganosa” (BATCHEN, 2004: p.177).

O discurso ao qual Batchen se refere como pós-modernista, onde figuram as teses de autores como John Tagg e Allan Sekula, surgiu em fins dos anos setenta e nos anos oitenta como uma reação às perspectivas mais formalistas da imagem fotográfica que, por sua vez, na acepção de Batchen, dominaram os discursos teóricos deste período. Apesar da maneira central como tal dicotomia, formalistas *versus* pós-modernistas, figura no texto deste autor americano, é possível perceber que ela foi eleita com base em critérios mais didáticos e estratégicos que de qualquer outra natureza; ricas e profundas consequências de alguns dos discursos ditos formalistas acabam sendo extraídas ao longo do texto de Batchen. Algumas das dificuldades mais marcantes que

se apresentaram àqueles que se aventuraram, desde o século XIX, a pensar o fotográfico são apresentadas sob a rubrica desta oposição.

Se, por um lado, no atual panorama do pensamento relativo à fotografia, não faltam críticas negativas a abordagens que pecam por supervalorização do textual em detrimento do contextual, por formalismo excessivo e por elaborar perspectivas que buscam uma essência, uma especificidade do dispositivo fotográfico, as tentativas de tratamento da questão pela via sociológica, em contrapartida, ainda são bastante insatisfatórias. Podemos ter uma idéia de tal problemática das abordagens sociológicas, da imagem em geral e da fotografia em particular, no comentário de Jacques Aumont referente ao bem sucedido tratamento sociológico da fotografia levado a cabo por Pierre Bourdieu que, para Aumont, figura como uma exceção dentre as abordagens sociológicas da imagem:

“A sociologia da Imagem não é decerto a mais avançada. Existem muitos estudos sociológicos a respeito da recepção da mídia (e também da recepção das obras artísticas), mas quase todos concentrados em questões de “conteúdo”, a fim de, por exemplo, avaliar a incidência de certas representações sobre os jovens telespectadores etc. Embora algumas dessas pesquisas sejam bem conduzidas, examinam quase exclusivamente análises do representado e, por isso, evitam a própria questão do dispositivo, que consideram como evidente.

A grande exceção é o trabalho, já clássico, de Pierre Bourdieu sobre a fotografia, sua prática maciça pelos amadores, sua recepção por um público que não é exatamente o da pintura – por um público que a pintura “assusta” e que encontra na arte fotográfica essa *arte média* (é o título do estudo de Bourdieu) que lhe dá tranquilidade. A fotografia é assim estudada como prática social a meio caminho entre o divertimento e a arte, com um público que lhe é próprio: o pequeno-burguês que fez estudos secundários etc. Os resultados aos quais chega o autor, a partir de dados dos anos 60, são hoje muito contestáveis, diante da rápida evolução do lugar da arte fotográfica em nossa sociedade e a evolução correlativa de seu público: a foto está se tornando uma arte plenamente legitimada, em termos de mercado, que tende para a tiragem única (ou muito limitada), assinada pelo artista, exposta e vendida em um circuito de galerias calcado no da pintura”.

É interessante observar a importância que Aumont dá ao conceito de dispositivo. Sob a rubrica do dispositivo, durante os anos setenta e oitenta, foram tratadas questões relativas às incidências culturais da imagem e da sua recepção. O dispositivo “relaciona a imagem com seu modo de produção e com seu modo de consumo, portando [implica na] idéia de que a técnica de produção das imagens repercute necessariamente na apropriação dessas imagens pelo espectador” (AUMONT, 1995: p. 82).

As relações entre as imagens, suas técnicas de produção e o contexto cultural no qual elas se inserem foram objeto de diversas abordagens ao longo do século XX.

Em um dado momento, na teoria do cinema – mais especificamente na tradição desconstrucionista, no pós-maio de 68 – chegou-se a considerar a capacidade dos próprios dispositivos de imprimir sentido nos seus produtos simbólicos audiovisuais. Este sentido, por sua vez, seria originário das culturas com as quais os dispositivos fotográfico e cinematográfico tiveram contato ao longo de sua formação histórica. Para teóricos desconstrucionistas, como Jean-Louis Baudry e Cristian Metz, os dispositivos fotográfico e cinematográfico, enquanto sistemas de signos convencionais, na medida em que incorporaram em si as convenções da *perspectiva artificialis*², estão impregnados de aspectos simbólicos da Renascença: a ideologia burguesa e o olhar típico de um “sujeito centrado”, o sujeito transcendental da metafísica ocidental. Hoje, três décadas depois, muitas críticas foram feitas a estas teses desconstrucionistas. Uma destas críticas constitui na acusação de “determinismo textual”.

“Rodowick aponta como elemento delimitador do *corpus* teórico modernista-político [termo que engloba tanto o desconstrucionismo quanto a *screem theory*] o seu intenso determinismo textual, ou seja, a redução da relação cinema popular/espectador à condição de um evento aprioristicamente determinado pelo texto fílmico, à revelia do espectador concreto, absolutamente apassivado, e da história” (MASCARELLO, 2001: p.652).

O próprio Jacques Aumont, que participou da cena desconstrucionista, que vai dos últimos anos da década de sessenta até meados dos anos setenta, em mais de uma ocasião, compôs sérias reservas às teses desta tradição, mas deixando sempre clara a importância de seu legado principal: o conceito de dispositivo. Deslocando as incidências culturais dos dispositivos de imagem tecnológica do incômodo campo da “ideologia burguesa”, tal como figuravam nas teses desconstrucionistas, Aumont passará a ver o dispositivo como um fenômeno pertencente à esfera do simbólico: “[...] o dispositivo é o que regula a relação entre o espectador e suas imagens *em determinado contexto simbólico* [com grifo no original]” (AUMONT, 1995: p.192). Por essa via, Aumont acaba por reivindicar a natureza social e histórica deste contexto simbólico no qual atua o dispositivo. Os aspectos simbólicos seriam determinados “pelos caracteres materiais das formações sociais que os engendram” (AUMONT, 1995: p.192).

² A perspectiva artificialis é um método de figuração pictórica surgido na Renascença. Na verdade, os teóricos desconstrucionistas não distinguiam entre a *perspectiva naturalis*, o “modelo do que se passa no olho”, e a *perspectiva artificialis*, “perspectiva geométrica aplicada à pintura e em seguida à fotografia”. (AUMONT, 1995: p.42; 181; 213-9). Os desconstrucionistas referiam-se apenas a uma perspectiva, ou perspectiva monocular.

A busca da especificidade dos dispositivos de imagem tecnológica, desde meados da década de 80, vem recebendo uma leitura crítica, inclusive por parte de autores antes partidários de tal empreendimento. Tal tomada de posição pode ser vista na obra de teóricos como Philippe Dubois, Jacques Aumont e Raimond Bellour, dentre outros. Nas teorias do “entre imagens”, não interessa mais perscrutar as especificidades dos dispositivos de imagem tecnológica, mas sim abordá-los pelo viés do outro, pela dobra, no sentido deleuziano do termo:

“Após meus primeiros trabalhos do início dos anos 80 sobre fotografia, depois deles, mais recentes, sobre vídeo, que, cada um a sua maneira, tentavam aproximar um modo de imagem tecnológica daquilo que havia esteticamente de mais essencial (sua “especificidade”), considero, hoje, que quase não é mais possível, na paisagem (audiovisual e teórica) que é a nossa, falar de uma arte em si e por si só, como se ela representasse um domínio autônomo, isolado, autárquico. No plano teórico, creio que não existe mais utilidade nem mesmo pertinência, em tratar a fotografia em si, ou o cinema como ontologia, ou o vídeo enquanto suporte específico. Ao contrário, penso que (e já comecei, aqui e acolá, a tratar, nessa perspectiva, das relações transversais existentes entre cinema, foto e vídeo), de fato, nunca se sente melhor posicionado para tratar, afinal, de uma forma de imagem dada a não ser encarando-a a partir de uma outra, através de uma outra, dentro de uma outra, pelo viés de uma outra, como uma outra. [...] No caso, tentar apreender algo da fotografia pelo viés do cinema (a não ser que seja, finalmente, o inverso que, de preferência, se tenha que fazer). Em outras palavras, colocar-se na dobra (no sentido deleuziano) interseccional que articula, um com outro, esses dois meios que, tantas vezes, têm sido declarados antagônicos” (DUBOIS, 1994).

Esta fragmentação do dispositivo, que acontece tanto na prática material e simbólica do audiovisual – e em sentido mais amplo, da comunicação contemporânea – quanto nas abordagens teóricas destes objetos, parece ser mais um fator que vem dificultar o surgimento de abordagens sociológicas da imagem tecnológica. Ao menos dificulta, com certeza, a elaboração de trabalhos com ênfase nos aspectos sociológicos que não tratem o dispositivo como dado, tal como o de Bourdieu.

Não obstante tais dificuldades, perspectivas teóricas tidas como mais formalistas por aqueles teóricos anglo-saxônicos, que Batchen classifica como pós-modernistas, tais como as de Roland Barthes e Rosalind Krauss, se não geram uma sociologia da imagem, têm o mérito de não bloquearem abordagens que venham a valorizar as incidências contextuais dos dispositivos de imagem tecnológica. Os trabalhos destes autores – uns mais que os outros, é claro –, reservadas todas as suas diferenças e especificidades, vêm se apresentando não só como meras perspectivas amadurecidas de aspectos de tradições formalistas das teorias da imagem, mas como teses que indicam considerações epistêmicas ordinárias e capitais para as possíveis

futuras abordagens sociológicas dos dispositivos de imagem tecnológica. Tal perspectiva pode ser verificada desde que o pensador não esteja sofrendo de forma muito profunda o impacto de certas correntes contemporâneas. Algumas tradições dos nossos dias negam tão veementemente generalizações e “essencialismos” que, por vezes, pode-se acreditar que sua essência, em geral, é não admitir, em hipótese alguma, o essencial e o geral. Talvez a adesão de uma perspectiva que encampe tal problema da necessidade da generalização como um paradoxo, se apresente como mais razoável, além de apontar expectativas menos excludentes e deterministas.

Um trabalho teórico que busca “historicizar a produção e o meio fotográficos” (FATORELLI, 1998: p. 86) é o de Antônio Fatorelli. Tanto em seu artigo publicado na coletânea *O fotográfico*, organizada por Etienne Samain, quanto em seu mais recente trabalho, *Fotografia e viagem* (2003), Fatorelli vê as teorias relativas à fotografia de Krauss e Barthes como abordagens essencialistas da fotografia:

“Trabalhos como *O fotográfico*, da própria Rosalind Krauss; *O ato fotográfico*, de Philippe Dubouis; *La imagem precária del dispositivo fotográfico*, de Jean-Marie Schaeffer, e mesmo os escritos de Barthes sobre fotografia – todos da década de 1980 [sic]³, que buscaram dar conta de uma especificidade da imagem fotográfica serão, pouco mais de uma década após serem lançados, vistos como historicamente datados e, na visão de alguns de seus próprios autores, superados”⁴.

Já Carol Armstrong em *Lá más bella naturaleza muerta del mundo* (2004) passa longe de ver as abordagens da fotografia empreendidas por Barthes como “superadas”. Valendo-se da “ciência do ser único”, proposta por Barthes diante da fotografia, Armstrong irá encontrar elementos significativos, no que tange à possibilidade de se estabelecer hierarquias entre os elementos da composição de uma fotografia, nas afinidades existentes entre a fotografia e a pintura de naturezas mortas.

Em uma coletânea que discute a questão da confusão dos gêneros na fotografia – *La confusion des genres en photographie* (ARBAÏZAR; PICAUDÉ, 2004) –, Armstrong parte do postulado barthesiano de que a fotografia é inclassificável, de que não é possível articular sua estrutura semiótica com a ontologia. Armstrong faz

³ Dois importantes textos de Barthes sobre a fotografia, inclusive citados um pouco atrás, em *Fotografia e viagem*, por Fatorelli, são, em realidade, obras produzidas e publicadas na década de sessenta; são eles: *A mensagem fotográfica (communications, 1961)* e *A retórica da imagem (communications, 1964)*.

⁴ Logo em seguida, Fatorelli irá citar Philippe Dubois em entrevista a ele concedida, onde, em linhas gerais, Dubois reproduz o que acima citamos (p.5) em trecho do artigo publicado no Brasil em 1995, na revista *Imagens*, da Editora da Universidade de Campinas (UNICAMP). Não obstante Fatorelli fala de **alguns** autores, e não de **um** autor, Dubois.

referência a algumas constatações de Barthes que derivariam, em última instância, da “aderência do referente” característica do signo fotográfico⁵.

Tal “teimosia do Referente em estar sempre presente” (BARTHES, 1984: p.15-6) acaba por levar Barthes à essência do que ele buscava: “Essa fatalidade (não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*) leva a Fotografia para a imensa desordem dos objetos – de todos os objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro?” (BARTHES, 1984: p.16). Mas tal “essência”, paradoxalmente, provoca uma espécie de “curto circuito” epistêmico, onde Barthes, “cientificamente” desarmado e sozinho” (IDEM: p. 18) acaba por desejar a referida “ciência do ser único”: “Uma *Mathesis singularis* (e não mais *universalis*)?” (1984: p.19) questiona Barthes⁶.

O autor, como seu objeto, também atirado em uma certa “desordem” teórica, constata que tal circunstância em que se encontra na abordagem da fotografia, enquanto pesquisador, é devida à sua condição de um sujeito sempre “jogado” entre uma linguagem expressiva e outra crítica. Diante da insatisfação que sentia frente a estas duas perspectivas, Barthes era compelido a admitir a existência, na fotografia, “de uma resistência apaixonada a qualquer sistema redutor” (IDEM: p.19). Diante da esquivo da fotografia a toda e qualquer redução teórica seria então necessário “[...] de uma vez por todas, transformar em razão minha [sua, de Barthes] declaração de singularidade e tentar fazer da ‘antiga soberania do eu’ (NIETZSCHE) um princípio heurístico” (IDEM: p.19).

O que a grande maioria das abordagens incomodadas com o “formalismo” da abordagem de Barthes não percebe é a importância desse deslizamento epistêmico operado por Barthes – e seguido por Krauss. Dentre outras coisas, tal deslizamento permite a Armstrong encontrar um gênero imagético – a natureza morta – onde a hierarquia de elementos da composição pode se aplicar à fotografia, justamente no que esta última se esquivo a classificações hierárquicas. Ora, se a fotografia acaba atirada à desordem dos objetos do mundo, “de todos os objetos do mundo”, como poderiam os fotógrafos estabelecerem uma hierarquia entre os elementos que compõem a imagem

⁵ –Tal aderência do referente encontra grande afinidade com o conceito de índice da semiótica de Charles Sanders Peirce. Não é por acaso que Krauss em suas teses sobre o caráter indicial da fotografia recorre tanto a Roland Barthes. O índice é o signo que remete ao seu objeto por manter com este uma conexão dinâmica, espacial inclusive.

⁶ Tal *Mathesis singularis* faz lembrar a citação de Goethe por Walter Benjamin na epígrafe de *Origens do drama barroco*: “Devemos necessariamente pensar a ciência como uma arte, se quisermos poder contar com uma maneira qualquer de totalidade. E não é no universal, no excesso, que devemos buscá-la; já que a ciência deveria se mostrar por inteiro em cada um de seus objetos particulares”.

fotográfica, sendo a estrutura desta tão próxima da “vida mundana” que talvez não seja possível decantá-la? Como poderiam os espectadores responderem a alguma ordem hierárquica de uma estruturação da desordem “de todos os objetos do mundo”? É aí que Armstrong irá proceder à aproximação da estrutura semiótica da natureza morta como gênero, com a da fotografia como meio:

“Sem dúvida, existe um gênero no qual esta hierarquia [entre os objetos representados em uma fotografia] pode aplicar-se contudo à fotografia: o da natureza morta. Do mesmo modo que a fotografia, a natureza morta está de acordo com o mundo dos objetos pela lógica do referente (a coleção, o inventário...), e não pela da significação; e tal qual a fotografia, tão pouco representa um campo homogêneo, mas sim híbrido” (ARMSTRONG, 2004: p.147).

Mas perceber esta virada epistemológica operada por Barthes na apreensão do fotográfico não trás apenas a possibilidade de rediscutir questões de teoria e crítica da arte, como a dos gêneros expressivos. Ao perscrutar as condições semióticas e epistêmicas da fotografia, o pesquisador é levado a questionamentos capitais para elaboração de tentativas de aproximações socioculturais e históricas mais realistas. O objeto de pesquisa constituído pela fotografia, que se desloca por sua vez para a condição de um “objeto *teórico* [com grifo no original]” (KRAUSS, 2002: p.14), pode ser compreendido como um processo simbólico onde a subjetividade do pesquisador, os dados historiográficos e as postulações da teoria abrem perspectivas que não reagem mais aos parâmetros de uma teoria do conhecimento que alimenta a “idéia de um ‘sujeito’ que, por uma espécie de acaso ontológico, seria projetado num mundo de ‘objetos’, idéia que era tão cara à antiga epistemologia, já pertence ao passado” (ELIAS, 1988: p.23). A consciência das novas perspectivas epistêmicas apontadas por Barthes e Krauss é, ao meu ver, imprescindível a aproximações inter e transdisciplinares entre as teorias da imagem tecnológica e as ciências sociais.

Nos trabalhos de Armstrong, encontramos justamente algumas provas de que pensar a fotografia *em geral* como possuindo uma natureza – paradoxalmente – esquiva a generalizações não é necessariamente ponto de partida para formalismos estéreis, para abstracionismos puramente formais. Um tratamento teórico que considere as dificuldades de operar sobre este objeto que, justamente por possuir, tal qual a abordagem que pretende tocá-lo, um caráter teórico, não pode se restringir a tratar de dilemas como a oposição natureza *versus* cultura, nem se prender a uma conceituação que cristaliza a oposição entre um objeto fixo e imutável, de um lado, e um “sujeito centrado”, portador de uma identidade indivisível, do outro. Este objeto que pede a

ciência de um ser único, a fotografia, “incide de maneira reflexiva tanto sobre o projeto crítico como sobre o projeto histórico que a escolhem como objeto” (KRAUSS, 2002: p.17). Encarar esta sua condição epistêmica complexa e transversal já se tornou tarefa à qual o teórico, o crítico e o historiador da fotografia, bem como o cientista social e o artista que recorrem ao fotográfico interdisciplinarmente, em seus respectivos campos, não podem, de maneira alguma, se furtar.

Ao apontar a fotografia de periódicos dos primeiros tempos, no século XIX, como única manifestação do gênero imagético *histórico* – antes dominante na pintura –, colocado acima da natureza morta na hierarquia dos gêneros, Armstrong chega a constatações significativas sobre as profundas mudanças, iniciadas em período próximo ao seu surgimento. Mudanças estas acontecidas na imagem que o homem ocidental moderno fazia – e vem ainda construindo – de seu corpo. Outras conseqüências históricas e socioculturais também são indicadas por Armstrong:

“Ademais, no momento da invenção da fotografia, o gênero da pintura histórica, chave da antiga estrutura, vivia certo declive. E não teve nenhum equivalente na fotografia. Ou, pelo menos, tal equivalente não pôde ser procurado no campo artístico, mas em um outro espaço discursivo - o do fotojornalismo -, cujos critérios nada têm a ver com critérios estéticos. Com efeito, longe de se situar sobre uma hierarquia de valores estéticos, o fotojornalismo se encontra, pelo contrário, na base das práticas mais comuns do meio. E se remontarmos a seus primórdios, durante a Guerra da Criméia ou da Secessão, o que o fotojornalismo permitia ver (ainda não era possível registrar o instante da morte tecnicamente) é o vestígio residual dos "grandes acontecimentos": o corpo humano, que antigamente significava a alma e a medida de todas as coisas, se rompe, se desarticula, se reduz a uma matéria morta (por outro lado, este tipo de fotografia de guerra tomará novo impulso durante o século XX). Ainda hoje o caráter trivial da fotografia de imprensa – que se distingue quase de imediato pela espessura de seu grão e a qualidade medíocre de sua reprodução – sublinha seu caráter midiático e seu lugar fora do espaço discursivo da "Arte" (desaparece o nome do autor e apenas se menciona a agência de notícias). A paginação deste tipo de fotografia demonstra que, ladeada de modo indistinto por anúncios coloridos, "naturezas mortas" ou rubricas culinárias – que freqüentemente aparecem mais – escapa ao sistema de gêneros. Nessa nivelção levada a cabo pelos meios de comunicação, na qual o drama coexiste freqüentemente com a banalidade, a "natureza morta" rivaliza com o gênero histórico, e inclusive ocupa um nível estético superior” (ARMSTRONG, 2004: p.148).

Esta citação teve por objetivo apontar um exemplo onde as teses barthesianas, relativas à fotografia – considerada em seu caráter de objeto de análise esquivo à redução teórica –, podem servir de base a abordagens que enfatizem aspectos socioculturais do fotográfico. Tudo indica que se as pistas das tais incidências socioculturais forem consideradas dentro de uma perspectiva teórica que leve em conta a complexidade do dispositivo fotográfico, sua esquivia a abordagens teóricas, sua

condição de ponto de encontro transversal da técnica com a subjetividade, sua natureza de “objeto teórico” (KRAUSS, 2002: p.14), as abordagens sociológicas daí derivadas encontrarão mais facilmente caminhos teóricos que não levem a considerar o dispositivo como dado, a se ater apenas a questões de contexto e, nos termos de Aumont, de “conteúdo”.

As distâncias existentes entre as perspectivas teóricas dos *formalistas* e dos *pós-modernistas* são minimizadas pela abordagem de Batchem, que vê, nas operações teóricas desta segunda vertente, alguns problemas significativos, estes estariam apenas invertendo as posições logocêntricas que apontam na abordagem formalista, ao afirmarem que a fotografia é cultura e não natureza. Esta abordagem que procura a qualquer custo ver a fotografia como cultura (em oposição à fotografia como natureza) – que dentre outras coisas nos faz lembrar que, diante de algumas fotografias, Barthes se desejava selvagem, sem cultura – incorre em fetichismo semelhante àquele que não quer aceitar a tecnologia do fotográfico como um novo objeto no campo da arte; isto porque, dentre outros desconfortos, o fotográfico contribui para colocar em cheque velhos e confortáveis conceitos como “estilo”, “autor” e “originalidade”, dentre outros. Hubert Damisch nos alerta para o fato de que “A concepção fetichista de arte é inimiga da técnica como o é também da teoria; não aceita facilmente que novos objetos venham reconduzi-la a eles [...]” (DAMISCH, 2001: p. 40).

Os problemas causados pelo dilema reducionismo *versus* formalismo – presentes no pensamento relativo às artes, irmão siamês de dicotomias pertencentes à antiga teoria do conhecimento⁷ – apontam para a necessidade de romper preconceitos referentes à presença da tecnologia no campo da arte. O pensamento contemporâneo relativo à expressão visual não precisa contar com o abandono da problemática do dispositivo. Ao contrário, pode ir ao seu encontro, no intento de não negligenciar os potenciais simbólicos que podemos acessar pelo estudo das relações existentes entre modo de produção das imagens e a sua apropriação pelos espectadores. A busca incessante de uma dialética que mantenha o pensamento relativo ao fotográfico, à imagem tecnológica e às artes em geral a uma distância razoável do dilema natureza *versus* cultura, é uma outra necessidade das teorias contemporâneas que tratam da imagem tecnológica. Resta ainda lembrar Francastel, que na década de cinquenta postulou profeticamente que “A foto é um dos elementos que contribuíram e continuam

⁷ Acima referida na evocação do sociólogo Norbert Elias (p. 8).

a contribuir para preparar as condições objetivas do aparecimento de uma nova linguagem – que reside necessariamente não no registro automático de fatos, mas na elaboração de uma nova escala de valores” (FRANCASTEL, 1990: p.128-9).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMSTRONG, Carol. La más bella naturaleza muerta del mundo. In ARBAÍZAR, Philippe; PICAUDÉ, Valérie. **La confusion de los géneros en fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

BATCHEN, Geoffrey. **Arder em desejos. La concepción de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen**. Paris: Minuit, 1967.

DAMISCH, Hubert. La Dénivelée. **A l'épreuve de la photographie**. Paris : Du Seuil, 2001.

DUBOIS, Philippe. A “foto-autobiografia”: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. In: **Imagens**. Campinas: UNICAMP, 1995.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KRAUSS, Rosalind. **L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Mácula, 1993.

_____. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MASCARELLO, Fernando. **Notas para uma teoria do espectador nômade. Estudos de cinema: SOCINE II e III**. São Paulo: Annablume, 2000. p. 218-238.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SAMAIN, Etienne **O fotográfico**. SAMAIN, E. (org). **Um retorno à câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual**. São Paulo: Hucitec, 1998.