

Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Artes – IdA

Tiago Guidi Gentil

**PATHOS-PHOTUM: FOTOGRAFIA NA GÊNESE DA HISTÓRIA DA  
ARTE, ANTROPOLOGIA, E PSICANÁLISE**

Monografia submetida ao curso de graduação em Teoria, Crítica, e História da Arte, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Teoria, Crítica, e História da Arte.

Orientador: Dra. Ruth Sousa Regiani

**Brasília 2016**

## RESUMO

O propósito primeiro desse estudo é localizar, por meio de fotografias e determinadas modalidades de pensamento fotográfico, as continuidades e contigüidades entre as disciplinas da História da Arte, da Antropologia, e da Psicanálise no final do século dezanove. Há um entrelaçamento das fronteiras dessas práticas em um determinado momento, justamente quando se faz na Europa a ascensão plena da fotografia como fenômeno social: ora a História da Arte faz as vezes de um estudo da antropogênese, ora a Antropologia Física pauta-se por estudos iconográficos de tipos étnico-raciais, ora a Psicanálise confunde-se com um estudo da humanidade não-figurável, à qual deve-se realizar um trabalho de figurabilidade; e em meio a tudo isso, o uso recorrente da fotografia e de um pensamento fotográfica pelas três disciplinas. A questão tampouco é realizar um levantamento de parentesco, onde de alguma maneira ou de outra haveria uma filiação comum desses diferentes territórios epistêmicos a uma mesma origem fotográfica, mas sobretudo estabelecer relações de familiaridade, retratos compostos, onde suas diferenças estão guardadas, a partir dos seus diferentes usos da fotografia. Se essas disciplinas e saberes apresentam entre si zonas de vizinhança nas suas respectivas gêneses, isso se dá sobretudo porque suas fronteiras não estão firmemente estabelecidas, e o intento desse estudo é mostrar como isso está exposto na veiculação e sistematização das suas linguagens por meio da imagem técnico-fotográfica.

**Palavras-chave:** Freud, Antropologia Física, imagem técnica, Historiografia da História da Arte

# SUMÁRIO

1. PATHOS-PHOTUM .....	
------------------------	--

## PATHOS-PHOTUM

Seria possível um estudo de iconologia, cuja premissa metodológica inicia-se não pela pergunta "o que é a imagem" ou pela legislação sobre os conteúdos semiológicos da própria imagem, mas pela abertura spinozista da potência -- "o que pode a imagem?". Ou melhor, "o que pode a imagem fotográfica?"

À qual segue-se uma definição particular -- "o que pode a imagem fotográfica na gênese das disciplinas da Antropologia, da Psicanálise, e da História da Arte?". Talvez um historiador dessas respectivas ciências ou um epistemólogo não precisasse necessariamente recorrer à fotografia ou à iconologia para adentrar os meandros sempre pantanosos dos tempos da origem, onde a arqueologia dos saberes busca o ponto sismográfico de passagem entre um estado de latência a um estado de atualidade (quando a História da Arte torna-se História da Arte, quando a Psicanálise torna-se Psicanálise, quando a Antropologia torna-se Antropologia). Mas o que está em questão não é a passagem termodinâmica entre dois estados de natureza distinta, a estranha metamorfose de uma Antropologia gasosa para uma Antropologia sólida, ou uma História como larva que subitamente esposa a sua imago, ou a Psicanálise que finalmente forja o inconsciente a partir dos múltiplos sonhos e torna-se "a ciência dos nossos olhos-fechados-desta-vez-com-os-olhos-abertos".

O que está colocado é: o período da expansão da fotografia, como práxis e nova imagem filosófica de apreensão do real, dá-se simultaneamente ao período de formação dessas respectivas ciências no século dezenove, e freqüentemente elas, no bojo das suas buscas por auto-suficiência, presas entre o objeto de análise científica e o método apropriado de inspeção, farão uso de um expediente fotográfico. Existe uma encruzilhada fotografia, onde esses saberes se encontram em um retrato composto, numa superposição das suas chapas fotográficas e

conceituais. Em 1838, Daguerre (1787-1851) oficializa a eficácia dos seus experimentos fotográficos. Em 1859, é criada a Sociedade de Antropologia em Paris com forte ênfase na fotografia como recurso técnico. Em 1845, John Ruskin (1819-1900) utiliza pela primeira vez daguerreótipos de arquitetura veneziana nas suas palestras. Em 1885, na sua estadia em Paris, Freud (1859-1939) tem contato pela primeira vez com fotografias de históricas retiradas por Albert Londe (1858-1917) a mando de Charcot no hospital de Salpêtrière.

Não simplesmente recorrendo à fotografia como complemento retórico de persuasão, essas disciplinas muitas vezes realizarão "operações de imagem" e irão partir de um mesmo lugar sensório-cognitivo: a imagem fotográfica não é uma matéria inanimada à espera da ação vivificante do olhar especializado, mas um objeto teórico em si mesmo, que especula e traça hipóteses sobre a realidade que lhe bordeia as margens.

A fotografia entendida não somente como função mimética (representação de um objeto), como função indicial (imagem-objeto), mas precisamente como área de aglutinação de saberes e não-saberes: um objeto integrativo, uma imagem-sem-orgãos, um corpo visual sem fundo perspectivado, ou realizando a inversão simétrica, uma nova perspectiva sem superfície especular segura.

Os teóricos da imagem já começariam a tocar as suas sirenes de alerta -- não é possível, após Gombrich (1909-2001), após Panofsky (1892-1968), entender a imagem, e sobretudo a imagem fotográfica, como transparência para a livre transmissão de signos. Partir da imagem fotográfica como eficiência especular de um "dar a ver" seria um erro (a imagem nunca é o que está ao alcance dos olhos). E certamente o que se faz neste primeiro momento, neste estudo, é traçar os contornos seguros da logicidade própria da imagem fotográfica -- a fotografia como imagem-sem-orgãos é na gênese dessas disciplinas o que Foucault chamaria de "episteme". Antes de dar a ver uma certa realidade a ser comunicada pela fotografia, a fotografia cria uma nova realidade. Não somente reflexo de uma mudança histórica que inicia novas práticas e novos regimes de discursividade e visualidade, mas uma nova condição epistemológica de conhecimento, que retraça e reconfigura o campo do possível entre o sensível e teórico:

"Por episteme se entende, de fato, o conjunto de relações que podem unir, em uma época dada, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados; o modo segundo o qual, em cada uma dessas formações discursivas, se situam e operam as passagens à epistemologização, à cientificidade, à formalização; a repartição desses umbrais, que podem entrar em coincidência, estar subordinados uns aos outros ou estar defasados no tempo; as relações laterais que podem existir entre as figuras epistemológicas ou as ciências, na medida em que provêm de práticas discursivas vizinhas, mas distintas" (FOUCAULT, 1984, 249-250)

O postulado da fotografia como episteme, o que nos autorizaria falar de uma "episteme fotográfica" no século dezenove, é exatamente esse gesto inicial de dotar a imagem fotográfica de uma determinada agência, de uma determinada intencionalidade: a imagem fotográfica pensa, e no recurso do seu cogito, ela inicia uma nova prova da existência, uma nova propriedade intrínseca do mundo. A um só tempo, a fotografia grava uma nova província ontológica, um novo conjunto de entes e existentes, e uma nova modulação epistemológica: uma nova imaginação taxonômica e distributiva de semelhanças e diferenças, aproximações e distâncias, realidades e ficções. E é na comissura entre esses dois limites, renegociando os valores do real, do signo, e do visível, por onde adentram a História da Arte, a Psicanálise, e a Antropologia, para forjar a si mesmas uma imagem.

De fato, o que é esse radicalmente outro, esse "novo", que a fotografia traz? E em que sentido ela poderia estar encaminhada nessas novas disciplinas em plena gênese no século dezenove? Trata-se de uma nova condição de visualidade que traz consigo uma nova condição de enunciabilidade, e vice-versa.

Existe uma profunda semelhança entre os amplos panoramas fotográficos realizados por etnógrafos no século dezenove, com suas fotografias coletadas de diferentes etnias a fim de catalogá-las e compará-las (a fotografia encarnada como documentação de tipos da antropologia física e colonial), e os primeiros anos da História da Arte, sobretudo representados por Wölfflin e o seu particular uso de fotografias para estudos comparados de aspectos formais de obras de arte (em que sentido o estabelecimento de um "estilo" já possui o sentido evidente do "estilo de uma raça"?). Talvez o mesmo não possa ser dito a respeito de Freud -- houve em

algum momento um álbum de imagens empregado por Freud? No entanto, existe um dispositivo de pensamento similar, no sentido de uma racionalidade analógica, um ratio que se elabora pela comparação compulsiva de imagens. "A interpretação dos sonhos", não é ela um amplo sistema de comparação de imagens oníricas de modo a revelar a irrupção do sintoma? Não é a própria concepção de Freud do aparelho psíquico muito próxima ao procedimento fotográfico de revelação positiva de traços indiciais de natureza negativa?

A episteme fotográfica não se refere a essas formações discursivas naquilo que lhes é a forma racional assumida, ou a objetividade positiva das suas proposições, mas às suas condições de possibilidade expressas em um pensamento das condições de visualidade, um nó entre enunciação e visualização (um não se dissocia do outro). Falar sobre o emprego específico da fotografia e do meio fotográfico por essas disciplinas implica inversamente criar um golpe reflexivo: não somente a fotografia na antropologia, na história da arte, e na psicanálise, mas a antropologia enquanto fotografia, a história da arte como fotografia, a psicanálise como fotografia.

A fotografia inicia não somente um rol distinto de imagens de natureza distinta no campo da visualidade, mas uma nova imagem da própria consciência que traz consigo uma nova posição existencial.

Trata-se sim de falar sobre o uso que essas disciplinas fazem da fotografia na empiria positiva da construção dos seus respectivos saberes, mas trata-se sobretudo de sublinhar o uso que a fotografia faz dessas respectivas disciplinas. Em essência, a fotografia emerge no século dezenove como um pensamento outro, um conhecimento outro, e essas disciplinas às suas maneiras respectivas vão se centralizar em torno de uma alteridade estrutural-estruturante. No caso da Psicanálise, a alteridade interna ao próprio homem europeu: no caso da Antropologia, a alteridade externa ao homem europeu: e no caso da História da Arte a alteridade radical, em que ao retornar às suas origens o Homem europeu depara-se com uma alteridade tanto interna quanto externa (não é à toa que nas periodizações iniciais de categorias estéticas realizadas por Vasari e Wincklemann houvesse um momento psicanalítico de auto-estranhamento em que, após concluir que a melhor arte e a melhor vida haviam sido já realizadas, ora na Grécia Antiga

ora em Florença, chegava-se à conclusão que a verdadeira vida estava alhures, e a verdadeira arte igualmente em um outro tempo, restando somente o estranhamento absoluto do agora. No século dezenove, essa mesma linha de pensamento será levada adiante, onde a História da Arte muitas vezes será o instrumento de despontualização da cultura e do juízo estético como tal).

Se, de fato, estruturarmos esses respectivos pensamentos da alteridade como renegociações dos limites de um eu e um não-eu, de uma interioridade e de uma exterioridade, então o lugar da fotografia torna-se mais claro. Qual é a relação estabelecida entre interioridade e exterioridade pela fotografia no advento dos seus primeiros experimentos no século dezenove? A fotografia introduz um novo regime ontológico, uma nova relação com o existente e os existentes, e conseqüentemente traz consigo um novo aparelho de categorias epistemológicas, uma nova forma de, na abertura à presença significativa dos entes, torná-los inteligíveis na medida mesma em que os torna fotografáveis. Trata-se de uma nova província do Ser, cuja forma filosófica por excelência é a própria superfície planificada da imagem bidimensional que oferece. "(...) Esta superfície material de signos... suporte de percepções virtuais, e à qual não fica atribuída uma unidade constante, única e definitiva de significação" (BARBICHON, 1994), traz consigo um novo terreno -- o fotográfico -- e simultaneamente substitui as condições próprias de inteligibilidade do mundo por condições de visualidade.

A filosofia está deslocada assim como a imagem, e a causa do deslocamento pode ser retraçada a partir das várias narrativas que emergem da super-narrativa da modernidade: podemos dizer que neste momento, no século dezenove, se dá a origem da modernidade, a passagem da aura para a reproduzibilidade técnica; dos planos celestes e transcendentais para a imanência da morte; do firmamento de uma memória coletiva para o reino fragmentário da História; do objetivo de uma só civilização eterna para a realidade babilônica de múltiplas civilizações mortais.

Mas retornemos à fotografia. Trata-se não do pensamento meta-filosófico do que eu posso conhecer, ou do pensamento meta-visual do que eu posso ver, mas de um momento disjuntivo em que a imagem fotográfica pensa, e o pensamento vê: a fotografia transmite ao pensamento novas condições de

inteligibilidade do mundo, e o pensamento introduz à fotografia novas condições de visualidade.

Façamos uma breve digressão. "A consciência e a memória se excluem mutuamente", Freud escreve em 1895 em "Esboço de uma psicologia científica" (FREUD 1895: 336)). Os neurônios "phi", permeáveis, que deixam passar as excitações externas mas que não as retêm, e os neurônios "psy", impermeáveis, ou diversamente impermeáveis, que resistindo à penetração da excitação acabam por registrá-la na forma de "frenagens" e traços mnésicos. A memória estaria do lado dos neurônios "psy", e a percepção do lado dos neurônios "phi": em outras palavras, seria necessário esquecer para perceber, e igualmente necessário não perceber para lembrar. Isto é, nesta proto-teoria freudiana, não futuramente elaborada, a psique noturna revelaria o que a consciência diurna insistentemente tentaria esquecer.

É possível dizer algo similar sobre a relação entre imagem fotográfica e pensamento: consciência e fotografia se excluem mutuamente, mas exatamente por isso se complementam mutuamente. A fotografia é o que o pensamento não consegue pensar, e simultaneamente o pensamento vê o que a fotografia não consegue. Curiosamente, na incapacidade da antropologia física de forjar um conhecimento sobre as figuras do outro, ela ainda conseguia lhe realizar imagens fotográficas. E também na incapacidade da História da Arte de ver todas as obras de arte em um mesmo plano cronológico, ela consegue pensar fotograficamente as obras em um mesmo campo sincrônico de choques descontínuos. E na incapacidade de Freud de ver o Inconsciente ou torná-lo visível, ele consegue pensá-lo fotograficamente.

O que está evidente é que a apreensão mecânico-técnica da realidade visual oferecida pela fotografia, tanto na sua aparelhagem física quanto na sua fixação química, é por si só também um novo nome para o aparelho psíquico: a fotografia não é simplesmente uma ferramenta cognitiva de coleta de dados visuais, mas é sobretudo a própria metáfora renovada do aparelho psíquico, pois a consciência passa a ser compreendida em essência como uma máquina fotográfica. A fotografia é cogito, e o cogito é fotografia.

E paralelamente, a própria consciência é arrancada do seu isolamento cartesiano de regulação das qualidades primárias, e se mistura ao mundo: a consciência não pensa, mas vê. O uso progressivo de imagens fotográficas, no final do século dezenove, tanto nas apresentações de historiadores da arte quanto nas tentativas de catalogação de tipos étnicos pelas sociedades antropológicas deixa evidente que, na justaposição entre múltiplas fotografias, uma fotografia invisível passa a ser montada e construída entre elas, e que necessariamente se deriva da captação silenciosa da consciência. No espaço entre duas imagens distintas, a consciência traça uma terceira invisível, construída pelo excesso semiótico de semelhanças e diferenças que a consciência traça compulsivamente entre as duas imagens previamente justapostas. A consciência, por meio das possibilidades de condensação e deslocamento de dados visuais oferecidas pelas fotografias, é convocada a agir como um olho: a consciência é um par de olhos que vê mais do que o campo visual, e se constitui por esse transbordamento. A própria questão em Freud na análise dos sonhos será conseguir ver o espaço entre duas imagens oníricas, onde alguma coisa não passa, não se conclui.

Assim, a episteme fotográfica do século dezenove, a partir da qual é possível notar a regulação das diferentes práticas discursivas da Antropologia, da História da Arte, e da Psicanálise, é constituída pela somatória de duas pulsões: uma pulsão escópica, e uma pulsão epistemofílica (FREUD 2006). Não trata-se simplesmente da conjunção entre saber e ver, da união entre campos epistemológicos e províncias ontológicas, práticas discursivas e práticas não-discursivas, mas sobretudo uma mediação mútua a partir de pulsões, e de um controle dessas pulsões pelo binômio escópico-epistemofílico.

Os olhos transmitem ao saber o que não pode ser conhecido, e o saber transmite aos olhos o que não pode ser visto (vê-se sem saber, sabe-se sem ver): há, essencialmente, utilizando os termos deleuzeanos, uma síntese disjuntiva, em que o acordo possível entre as faculdade encontra o seu princípio genético em um desacordo profundo (uma simultaneidade de impossibilidade: uma impossibilidade) onde o “eu” que pensa é radicalmente diferente do “eu” que vê, e violentamente surge o tecido anímico em que os olhos transmitem ao saber a violência do visto, e o saber transmite aos olhos a violência do sabido. A consciência

vê, e a imagem fotográfica pensa.

Não é de se estranhar que a origem do Homem, neste primeiro momento, seja o problema essencial das três disciplinas -- na Psicanálise freudiana trata-se de encontrar a matriz pulsional de afecções-repressões a partir do qual se origina a héxis do funcionamento humano; no caso da Sociedade de Antropologia francesa e Sociedade Etnológica londrina, trata-se de encontrar o Homem na sua fisionomia nua de des-animalidade-não-ainda-humanidade; e no caso da História da Arte, com Wölfflin, Wundt, Riegl sobretudo, para quem "a necessidade de decoração é uma das necessidades mais elementares, mais elementar do que a necessidade de proteger o próprio corpo", onde o estudo das formas e dos padrões visuais vai providenciar a cartografia da passagem da mera humanidade animal para a humanidade transfigurada do Espírito-Ornamento. Aqui, a origem do Homem deve ser entendida não tanto quanto a simples busca genealógica pela certeza passada, mas antes de mais nada uma falha na máquina antropológica na medida em que a voz do Homem começa a gaguejar e a modernidade começa a tomar forma. O Homem vê a sua imagem refratada em uma miríade de espelhos, os quais reiteram a ausência de signo e voz -- e pelas mãos da fotografia, só lhe resta a imagem, sem código. A origem do homem como problema filosófico-científico na segunda metade do século dezenove é também correlata à introdução de um certo pathos fotográfico, em que o Homem passa a pensar através das coisas, e a sua forma se delinea como um efeito a posteriori entre elas, um efeito fotográfico.

Por isso podemos falar de uma imagem fotográfica que pensa, de uma consciência que vê: no interior do aparelho fotográfico a imagem do homem ocidental como tal treme, e por consequência as suas faculdades se embaralham. A fotografia parece aqui fotografar não meramente o referente, mas a relação de um status outro do homem para com o referente -- pela primeira vez o referente possui a primazia, e no rearranjo das fronteiras entre signo, realidade e o homem, faz-se uma nova máquina antropológica entendida como máquina fotográfica. No interior da essência e da natureza humanas, existe agora um punhado de fotografias, um insuportável acervo de imagens fotográficas. A monologia que caracterizava o atributo humano -- o homem era aquele que nomeava e tinha voz -- dá lugar a um certo dialogismo, uma multivocidade de coisas, realidades, presenças quase-

humanas, presenças humanas outras. E somente a partir delas, na miríade de reflexos, o homem consegue ver a si mesmo – objetivado, desta vez, como fotografia. Não se trata mais de coordenar conteúdos psíquicos (significados) e referentes (significantes), mas a própria consciência pensa a si mesma e pensa a realidade após os referentes, os quais estão em excesso (a realidade não cessa de se duplicar). William H. Fox Talbot (1800-1877), a propósito da sua invenção, fará alusão a um "pincel da natureza". Niépce (1765-1833), antes da sua associação com Daguerre, havia sonhado nomear a sua invenção "physautotypie" que significa "auto-engendramento da natureza". A fotografia não é, como sublinhou Daguerre na seu discurso diante Academia de Ciências em 1839, "um instrumento que serve simplesmente para desenhar a natureza (...) ela lhe dá o poder de reproduzir a si mesma".

Heinrich Wölfflin, tido por muitos como o pai fundador da História da Arte, submeteu sua dissertação doutoral sobre arquitetura à Faculdade de Filosofia da Universidade de Munique, e ensinou na cátedra de História em Basel. Analogamente, na Alemanha até 1886 não havia um magistério universitário de Antropologia, e entre 1886 e 1901 somente um. Rudolf Virchow, uma das forças dominantes na antropologia do período, era professor de patologia. Uma situação similar prevalecia na Grã-Bretanha: "a comunidade antropológica institucionalizada que emergiu da revolução intelectual dos anos 1860 fora marginal ao mundo da ciência e das instituições tradicionais de aprendizado, e carecia de recursos para sustentar um empreitada coerente de pesquisa (STOCKING, 1987:268). Somente em 1896, Freud emprega pela primeira vez o termo "psicanálise". O que se mostra evidente em todos esses exemplos de caudal amorístico, onde as fronteiras geográficas entre as disciplinas ainda não estão fixadas, é o emprego da fotografia (ou de um pensamento fotográfico) como veículo de constituição de coletividades (tanto de um público de recepção possível para essas disciplinas recém-formadas quanto de sociedades de intelectuais reunidos em torno da produção sistematizada desses respectivos saberes). Pois, de fato, o atributo noemático da fotografia, com sua pretensa afirmação de uma realidade visível e de uma natureza que reproduz a si mesma em excesso, é singularmente o valor mais desejado de uma cultura européia, cuja intuição é precisamente naturalizar o fato cultural até o ponto limítrofe onde a base das suas relações culturais já estejam apagadas. A fotografia vai servir

a essas disciplinas como maneira de se integrar ao espaço cultural, precisamente por assumir forma “natural”.

Assim a transição de um não-saber para um saber, de um híbrido de conteúdos ainda não-metabolizados pela cultura para o interior da cultura, encontra passagem por via da imagem fotográfica, ela mesma a singular aparição de uma cultura naturalizada ao ponto limítrofe de um fato natural. E o que está em questão é simultaneamente estudar os limites da natureza humana, e fazer deste estudo um fato natural, visível e auto-evidente como uma imagem fotográfica.

À altura do sujeito, as faculdades estão embaralhadas (ver e saber): à altura das coletividades, as naturezas estão embaralhadas (múltiplas naturezas). E o operador simbólico entre as séries subjetiva e objetiva, epistemológico e ontológico, é a fotografia.

## **PHOTO-ANTROPOLOGIA**

### **1.**

Primeiramente, devemos realizar uma arqueologia do saber a respeito da antropologia física da segunda metade do século dezanove, e entendê-la tanto dentro de uma perspectiva da história da antropologia -- práticas discursivas, influências institucionais, circunstâncias ideológicas -- quanto dentro de uma história teórica -- seus questionamentos, as interrogações engendradas a partir de um horizonte epistemológico particular (PEIRANO 2004: 103).

Teoricamente, a antropologia física do final do século dezanove (com suas expressões características na Sociedade de Antropologia parisiense liderada por Paul Broca, e a Sociedade Etnológica britânica capitaneada por Thomas Henry Huxley) é fundamentalmente uma continuação da etnologia pré-darwiniana poligenista (STOCKING 1968 48-62). Institucionalmente, ela não escapa ao cerco de interesses científico-coloniais e às tentativas de encontrar marcadores possíveis de diferença no interior do gênero zoológico do "humano" por meio da "raça". Em meio aos dois, a imagem fotográfica torna-se tanto um meio possível de objetificação da

alteridade, e um esquema transportável de realidade, servindo o propósito essencial de classificação humana.

A questão está inteiramente centrada no "problema etnológico" (STOCKING 1987:50), e a busca por um instrumento possível de distribuição de diferenças e semelhanças entre as manifestações de humanidade. Enquanto havia correntes no interior das sociedades etnológicas e antropológicas que buscavam como marcador da diferença a linguagem e expressões de cultura material, a lide da antropologia física era o critério singular-singularizante das propriedades físicas, observáveis, e mensuráveis. Ora, do que se trata o poligenismo tão arraigado neste fenômeno da foto-antropologia? Considerando o pensamento de raça no século dezenove (e aqui já podemos observar que a raça vai se tornar um atributo de singularidade no pensamento positivista foto-antropológico), havia um ponto de vista monogenista ortodoxo, o qual dizia que todo homem descendia de uma só linhagem bíblica que remontava a Adão, contra um corrente teórica poligenista, a qual primordialmente distinguia espécies humanas adaptadas a circunstâncias geográficas, detentoras de uma entidade supra-individual -- algo como uma "alma" ou um "gênio" (STOCKING 2001:16). Alternando entre os polos de um poligenismo e lamarckismo, os padrões culturalmente adquiridos e marcados pela geografia não só estariam inscritos em um determinado código genético particular de uma sociedade, mas sobre-determinados em contra-partida por ele, e visíveis (portanto fotografáveis) em uma série de sintomas, sinais e índices físicos e morfológicos. Os grupos humanos apresentariam uma estrutura física particular (influenciado no entanto pelo meio geográfico), que por sua vez estabeleceria o conteúdo de comportamentos e disposições anímicos. Consequentemente haveria tipos ancestrais, os quais estariam divididos hierarquicamente em mais próximos da "cultura", e os mais próximos da "natureza".

De fato, o conceito essencial empregado para explicar a diversidade humana na antropologia físico-fotográfica do século dezenove vai tornar-se "raça" ou "tipo fundamental", cunhado pelo naturalista alemão Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) ao fim do século dezoito, e que retém os dois polos discursivos da medicina e da biologia em um só atributo físico-classificatório. O conceito ergue-se sobre a singular afirmação de que todas as populações humanas podem se dividir

em cinco raças: caucasiana, mongólica, etiópica, americana, e malasiana (com suas múltiplas variações nas tabelas de Franklin Giddings, Daniel Folkmar, etc).

E aqui devemos compreender a raça como um conceito também essencialmente fotográfico. Dois pontos essenciais das teorias raciais encontram fenômenos análogos na fotografia. A poligenia das "almas coletivas", vulgo "raças", possibilitava uma distribuição paradigmática e estática para os tipos humanos identificáveis e visíveis, enquanto o pensamento evolucionista permitia uma redistribuição temporal dos mesmos tipos em um continuum de evolução que culminaria no homem caucasiano europeu: conseqüentemente, a fotografia como função-arquivo criaria as bases objetivas de um catálogo das diferentes manifestações físicas de humanidade, e simultaneamente como função-montagem criaria as bases narrativas de uma disposição sequencial de desenvolvimento evolutivo.

Mormente, há um uso da fotografia feito pela incipiente disciplina etnográfica do século dezanove que converte a imagem em função de arquivo: tanto a fotografia quanto o seu múltiplo oferecem um corpus de imagens que criam condições específicas de taxonomia, catalogografia, e tipificação do seu objeto de estudo -- no caso o primitivo entendido como outridade (alteridade exótica cuja diferença se encontra na posição inferior da escala evolutiva; ou o "primitivo", o outro sem face), e igualmente a fotografia oferece o lugar comprovatório do Outro à luz do documento visual e incontestável. Saber e ver, ver e saber, ambos misturam-se nesta prática fotográfica no interior do discurso antropológico: "Eis aí o Outro da Humanidade, aqui está o passado da humanidade".

A célebre afirmação de William Talbot de que por meio da fotografia a "natureza escreveria a si mesma", está evidenciada neste uso análogo da fotografia como máquina de exposição da origem da humanidade, pré-cultural, "natural": a imagem fotográfica guarda o passado latente do homem anterior à cultura, tanto quanto expõe as suas intrínsecas diferenças presentes, visualmente e morfologicamente observáveis. Há de se supor que as primeiras exposições fotográficas no "Museu do Homem" parisiense deveriam ser carregada de um duplo assombro, pois a fotografia dava a ver o conteúdo secreto da modernidade (a sua origem), e simultaneamente oferecia o veículo para a própria modernidade forjar a si

mesma.

E institucionalmente, fotografia é para a antropologia física uma comissura de formações discursivas, isto é, veículo plástico e concreto de regulamentação de práticas discursivas (estatística, antropometria, medicina, biologia) que se encontravam no bojo da antropologia de forma indistinta. A fotografia torna-se em um primeiro momento o lugar de estabilização-metabolização de diferentes instâncias em um novo espaço de objetividade e epistemologia: de um lado, o surgimento de um corpo qualquer (o corpo primitivo), e do outro uma ciência igualmente qualquer, ainda sem forma de expressão (a antropologia), e a regulação entre os dois por meio da imagem fotográfica. Tanto um conjunto novo de corpos está fundado quanto um novo conjunto de signos para regulá-los, onde a fotografia é o fiel da balança para estabilizar os choques e desarranjos. Politicamente, a concepção de Outro estava entranhada à práticas imperiais de Estado e à sua respectiva objetificação -- a fotografia neste sentido também servia ao propósito de transformar sujeito humanos em objetos de estudo e controle. As missões coloniais somadas às sociedades antropológicas iniciam a empreitada de cartografias humanas, onde a mensuração dos corpos colonizados, ditos "primitivos", era também a mensuração da distância necessária entre "nós e eles", e o salvaguardo desta distância.

De fato, objetivamente, o paradigma científico para a antropologia física no século dezenove está dado na tríade muito bem localizada por Laplantine (LAPLANTINE 2003: 32): o estabelecimento do conceito de Homem -- a partir do qual é possível um conceito unário para a multiplicidade de fenômenos envolvendo criações humanas --, o dualismo crítico kantiano -- que carrega em si a distância entre sujeito e objeto como meta-condição de qualquer conhecimento, sendo o sujeito cognoscente o Homem europeu e o objeto conhecido o quase-Homem primitivo; e sobretudo o pensamento da diferença -- a prova da existência humana tampouco se encontra no cogito cartesiano que poderia sustentar o último lugar da dúvida, mas precisamente nos outros que se encontram alhures, dispersos em uma plêiade de corpos no mundo colonial, que se apresentam agora como dignos de interesses científicos (eu sou, porque outros são; os outros são, porque eu sou). Somado a isso, o conceito de "raça" como dispositivo diferenciante do gênero animal

da "humanidade".

E traduzido institucionalmente, este paradigma científico vai resultar na formação da Sociedade de Antropologia parisiense e na Sociedade etnológico londrina, como corolários de um furor positivista, onde a ciência depara-se com uma nova fronteira de saber, e o ímpeto colonial de catalogação dos territórios ganha corpo teórico-científico. A episteme fotográfica será o veículo de passagem da teoria à instituição, e vice-versa.

## 2.

Assim, um novo conteúdo e uma nova matéria são formados: os corpos primitivos, detentores da primeira idade infantil da Humanidade, e simultaneamente um novo regime de discursividade e uma nova expressão, que cristalizam em si todas as ambições positivistas da antropometria, da estatística, e do evolucionismo em voga, detentores dos prolegômenos da nova humanidade: eis que se tem o caudal confuso da antropologia física. E no espaço preciso entre essa nova distribuição dos existentes e essa nova cartilha de condições de conhecimento, emerge a fotografia. A um só tempo a fotografia é empregada pela antropologia física como prova científica, de fundo teórico (o puro atributo noemático de um "O primitivo é isso", ou "Isso é o primitivo"), e como fundação de uma prática incipientemente científica, de fundo institucional, pois a fotografia como lugar de atestação visual permite à antropologia assemelhar-se à medicina e ao estudo anatômico, igualando o saber a uma imagem irreduzível dos corpos (a pura empiria do que se mostra), e também permite-lhe arquivar e criar uma memória visual do passado longínquo da Humanidade, ou melhor, da História Natural do Homem. Ela está assim assemelhada à medicina, e às ciências naturais e às suas capacidades de amplas classificações por meio de um amplo catálogo arquivístico da multiplicidade primitiva humana, onde "tipos humanos" emergem adequados tanto às categorias estatísticas e biológicas do pensamento oitocentista concentradas na noção de raça, quanto ao sistema classificatório de Carl von Linné (1707-1778) para organismos vivos (plantas, mamíferos, aves, répteis, e homens, desta vez subdividido em raças e tipos).

Mas se igualamos aqui a fotografia a um meio visual fluido onde saberes e não-saberes se entrecruzam e se interpenetram, é necessário também retornar ao verbo em inglês que designa a prática fotográfica: to shoot a picture ("atirar uma fotografia"), que remete-nos à violência da captura e do clarão fotográfico. Ora, a história da antropologia visual é fortemente ligada à fotografia empregada como veículo e instrumento colonial, e é justamente no meio do século dezenove (o século colonial por excelência) quando a disciplina antropológica começa a se desenvolver e adquirir cada vez mais fixidez no mundo científico ao passo em que estreita as suas relações com o meio fotográfico, por sua vez também em plena ascensão. O interesse de estudos antropológicos e catalogarias fotográficas é também o desejo de estabelecer o pleno domínio de territórios alhures. E a defesa da ação dos naturalistas (geólogos, biólogos, e também antropólogos) como servidores públicos para as práticas coloniais, torna-se amplamente difundida: "Nós colocamos à luz dos seus olhos os resultados obtidos no Sudão francês, (...) nós lhe mostramos as nossas belas colônias do norte da África, (...) trata-se agora de tomar partido dessas novas posses, e para isso, é necessário saber o que elas produzem, por aquela raça de homens para quem elas são habitadas, qual é a sua sua fauna, a sua flora, os seus metais " (JEHEL 1994: 32).

Iniciado em 1869, o catálogo de raças do Império Britânico, levado a cabo por Thomas Henry Huxley (1825-1895), então presidente da "Ethnological Society", é um bom exemplo do fôlego colonial-arquivístico da fotografia. O Escritório Colonial em Londres envia no mesmo ano a todos os regimentos coloniais instruções específicas de fotografias a ser tiradas e seguem-se múltiplas tentativas de forjar um museu fotográfico da História Natural do homem. Aí, fotografia como meio bidimensional transportável e reproduzível torna-se o veículo privilegiado para comprimir a totalidade de manifestações e corpos humanos em um continuum cartográfico-visual, um arquivo geral de diferenças e tipos humanos. Mas a empreitada, baseada nos ordenamentos da antropometria de retirar fotos "de face, de perfil, e nu" fracassa na resistência dos sujeitos colonizados de se imobilizarem e se deixarem fixar pela objetiva fotográfica.

Outro exemplo é Carl Dammann (1819-1874) , que sob a jurisdição da Sociedade Berlinense de Antropologia, irá editar entre 1873 e 1874 o

"Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien". Contendo seiscentas fotografias, tanto aquelas tiradas in loco quanto compradas, o catálogo berlinense vai apresentar uma massa amorfa de imagens, contendo por sua vez de fotografias antropométricas a cenas de gênero, instantâneos fotográficos de populações "exóticas" e européias. O cunho arquivístico vai se dar na escolha de critérios raciais de classificação: "tipo germânico e teutônico", "tipo caucasiano", "aborígenes australianos", com respectivas legendas codificantes onde o discurso colonial é mais completo (ausência de nomes próprios para mulheres e raças não-européias). Extático com a empreitada, Edward Burnett Tylor (1837-1912) vai exaltar os feitos da Sociedade Berlinense:

"A ciência da antropologia não deve pouco à fotografia. (...) Nos últimos tempos, pouco valor etnográfico é atribuído a não ser para retratos fotográficos, e a habilidade do colecionador consiste em escolher os indivíduos corretos como representativos das suas respectivas nações. Assim, o grande Anthropologisches-Ethnologisches Album de Carl Dammann de Hamburg, completado a poucos meses atrás, é uma das contribuições mais importantes já feitas à ciência do homem. Consistindo de cinquenta placas, tamanho de portfólio, com dez a vinte fotografias cada, progride em direção a uma adequada representação do homem em todas as suas variedades. Uma cópia pode ser vista no Instituto Antropológico, mas pesado e custoso demais para os limites da maioria das bibliotecas privadas. É assim satisfatório que editores tenham agora trazido um atlas educacional menor, contendo de 150 a 200 retratos, em uma brochura apropriada para livros de desenho. Nós desejamos ao projeto todo sucesso, pois ele criará antropólogos em quaisquer lugares para onde for. O plano sobre o qual os retratos são organizados é sobretudo geográfico, com a divisão racial exata sendo ainda impraticável" (TYLOR, 1876: 184)

Outro momento deste clarão fotográfico na antropologia se dá na França, onde Paul Broca, anatomista de ampla reputação, funda em 1859 a Sociedade de Antropologia em Paris. Os membros do grupo partem de um desiderato científico geral de abordar o estudo do homem a partir da observação de fatos visíveis, de modo a formar o platô etnográfico de dados empíricos graças ao qual se pudesse formular a teoria sobre as raças humanas -- lê-se em um dos seus estatutos originais: "A Sociedade de Antropologia de Paris tem por finalidade o estudo das raças" ( *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 1859, estatutos). A essa

primeira instituição, que poderia estabelecer o envoltório das práticas discursivas da antropologia, soma-se o Museu de História Natural, fundado em 1794, substituindo o Jardin de plantes, onde em 1833, Pierre Flourens (1794-1867) que vem a ser nomeado à cadeira de anatomia do Museu, complementa o seu título como sendo também "cadeira de história natural do Homem", de acordo com a recém-estabelecida categoria zoológica do homem. Evidentemente, repete-se a necessidade colonial, ajuntada à necessidade do registro fotográfico no estudo antropológico: "É sobretudo quando se trata de colonização que a antropologia é útil, indispensável", afirma o arqueólogo Gabriel Mortillet (1821-1898) na nova revista que ele próprio havia criado em 1884, L'Homme. O Estado colonial, por meio de subvenções, encoraja enormemente as expedições, e é neste sentido que os interesses científicos se imiscuem de interesses políticos, localizados a um só tempo na conquista violenta do território colonial e do território investigativo. A fotografia antropológica da época emerge necessariamente como um diagrama dessas forças, pois lá está plasmado o olhar como 1) exame científico da empiria, informado em essência pelas ciências naturais e pela medicina, 2) movimento abstratizante da empiria em tipos e categorias, e 3) regulação do mundo exterior por meio de um sujeito cognoscente (europeu) que centra em si as condições de conhecimento a partir de categorias apriorísticas-- não é à toa a proximidade dos retratos compostos de Francis Galton (1822-1911) realizados por intermédio de uma superposição de chapas fotográficas, que suprimem as particularidades, e a marca do esquematismo kantiano. A questão é inteiramente transcender a mera natureza.

Em um dos primeiros trabalhos realizados por um antropólogo, em 1844, feito por Étienne Serres (1786-1868), já é possível observar a gênese dessa ciência antropológico-fotográfica. Encarregado da nova cadeira de antropologia da Academia de Ciências, à época intitulada "História Natural do Homem", Serres sugere "uma coleção de diversas raças humanas reproduzidas pelo procedimento do daguerreótipo" (JEHEL, 2000, p. 4), e de fato nós veremos na edição do jornal La lumière do dia 31 de março de 1855, um artigo intitulado "Photographie et Anthropologie" onde se encontra a seguinte afirmação: "é absolutamente necessário que a fotografia venha ao socorro da antropologia, caso o contrário ela permanecerá no mesmo lugar em que se encontra". De fato, os duzentos mil clichês que se encontram no Museu do Homem na segunda metade do século dezenove atestam

para essa estrutura bipartida da gênese da disciplina antropológica, em que o novo meio fotográfico possui uma perfeita adequação à nova ciência, cujas bases institucionais e epistemológicas estavam por se estabelecer simultaneamente à difusão da prática fotográfica.

Existem dois predicados epistemológicos da antropologia no século dezanove, que encontram seus equivalentes metodológicos oferecidos pela fotografia: 1) ainda ancorada na medicina, a partir da qual ela extrai a sua proto-dignidade científica como estudo da anatomia dos primitivos, há a análise da aparência dos corpos onde a diferença entre os homens é entendida sobretudo como diferenças físicas (morfologia, nefrologia, cor, tamanho, proporções), 2) o ímpeto taxonômico e catalográfico, extraída das ciências naturais, em que se o homem é uma categoria zoológica, ele deve possuir traços gerais de classificação. E ambos encontram-se contemplados no meio fotográfico, e vê-se que no próprio regime de enunciabilidade da antropologia do século dezanove (dados anatômicos, e tipos genéricos de diferentes etnias) já se encontra o regime da sua visualidade na fotografia (retratos fotográficos, e imagens superpostas), ou como afirma Etienne Serres, estabelecendo o binômio ciência-fotografia: "É esta realidade inteiramente nua e sem arte que nos fornece o daguerreótipo, o que dá a essas figuras obtidas uma certeza que nenhum outro meio pode substituir" (*Rapport de la Commission de l'Académie des Sciences pour l'expédition scientifique en Amérique du Sud menée par Emile Deville*, citado no periódico *La Lumière*, 7 de Agosto de 1852, p.130). Sobretudo, por forjar a possibilidade de uma unidade de realidade transportável, a fotografia oferece o meio técnico para presentificar o "lá fora" em um "aqui dentro", e criar objetos de estudo deslocáveis, de modo que o exótico e o Outro adequam-se às categorias exógenas do escrutínio.

Faz-se portanto necessária, na cientificidade fotográfica da antropologia da época, a demarcação de regras na construção das imagens, onde sobretudo o que está em questão são os paradigmas científicos da medicina, com suas diretrizes de estudo anatômico ("mettre sous les yeux", "colocar sob os olhos", ditame comum da Academia de Ciências francesa), e das ciências naturais, com seu rigor de taxonomia e nomenclatura ("os seres se apresentam um ao lado do outro, com suas superfícies visíveis, aproximados por traços comum, e uma vez já analisados, são

portadores de um só nome", FOUCAULT 1966:143). Sobretudo porque, paralelo ao trabalho sistemático de elaboração de um pensamento fotográfico na antropologia, havia uma longa corrente de imagens que caíam sob a categoria de um "interesse antropológico", uma miríade de cultura visual vernacular que ia das cartes-de-visite às fotografias de viagem:

Isso abarcava uma ampla gama de material: fotógrafos comerciais tal como J.W. Lindt recontextualizando imagens de estúdio dos aborígenes do rio Clarence; Josiah Martin, um célebre fotógrafo na Nova Zelândia que anunciava coleções especiais de fotografias etnológicas e antropológicas para estudantes, sociedades, e museus; fotografias genéricas de pesquisa como as enviadas para Tylor e Moseley no Pitt Rivers Museum por J.W. Powell do Centro de pesquisas geológicas dos Estados Unidos/Escritório de Etnologia Americana; ou missionários como o Reverendo W.G. Lawes que revendiam suas fotografias, ou viajantes com interesse antropológicos como C.F. Wood que de fato levou consigo um fotógrafo na sua expedição assim como antigos viajantes levavam nas suas tripulações pintores. (EDWARDS, 1998:10)

Os pontos de vista atrás da objetiva precisam tornar-se, assim, cada vez mais submetidos ao protocolo formal de exigências, e este endurecimento cria por sua vez as condições de classificação e registro de tipos humanos a partir de dados corporais. Como afirmado anteriormente, estudar o Homem no caso é sobretudo estudar a sua morfologia, os seus traços anatômicos especiais, as diferenças de ordem visual e fotográfica: a cor, a altura, a proporção dos membros, que serão as balizas científicas do desenvolvimento antropológico-fotográfico (onde a antropologia oferecerá os critérios exploratórios e a fotografia a prova visual). Uma demonstração desse saber antropológico que se ocasiona pelo saber fotográfico está na frase Paul Tobinard diante das fotografias de aborígenes australianos trazidas por Roland Bonaparte: " As fotografias desses australianos (...) expõem as proporções dos corpos, a fisionomia e sobretudo os cabelos (...) Os cabelos, como agora os apreendo, não são cabelos lisos como se diz, nem mesmo ondulados,

ondulados ou cacheados, mas frisados," e a partir dessa prova fotográfica ele dirá "os australianos se aproximam mais dos negros do que dos europeus" (TOBINARD, 1891: p.68). A fotografia oferece portanto tanto um domínio de visualidade que não se furta à clareza auto-evidente quanto também a uma perfeita legibilidade.

E será desenvolvido um método muito preciso no veio dessa antropologia fotográfica e dessa fotografia antropológica: o método antropométrico. Em 1858, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, professor no Museu de História Natural e membro da sociedade francesa de Fotografia, anuncia à frente da Academia de Ciências que havia aplicado o princípio de rosto/perfil para o daguerreotipo de dois gorilos chegados ao Museu 1851. O caso da Vênus Hottentote é exemplar: uma mulher de uma tribo bosquímana, em 1855, é fotografada por Roland Bonaparte a partir da sua categoria zoológica -- mamífero -- e como um esquema visual de dados frios e observáveis, seguindo coordenadas similares a de Saint-Hilaire.

Por este procedimento, o corpo humano se tornará o palco de dados imediatamente observáveis, mensuráveis e qualificáveis -- "o homem não é mais difícil de ser observado do que uma planta ou um insecto" (BROCA 1865: 143). Mas será Alphonse Bertillon, oficial da polícia parisiense, quem irá aperfeiçoar o uso antropométrico, fundando o primeiro instituto de identificação criminal na prefeitura de Paris. Utilizando regras estritas para a pose do sujeito fotografado, Bertillon irá forjar uma gramática visual da antropometria.

O seu sistema de mensurações visuais seguia etapas precisas: a antropometria de fato, enriquecida por tipologias da orelha, do nariz, e da íris; a sinalização descritiva, assimilada em um "retrato falado" do rosto e do corpo; o método de sinalização fotográfica, que é "melhorado" regularmente ao longo da vida de Bertillon por um protocolo global de instrução para as tomadas da face e do perfil; a colocação em relevo de traços particulares que permitiriam a localização de idiosincrasias corporais como cicatrizes, tatuagens, e pintas. No contexto das políticas criminais francesas da época, a eficácia do sistema -- quase 5000 homens são identificados entre 1882 e 1893 -- torna possível a sua difusão rápida e ampla, e futura integração às práticas fotográfico-antropológicas, onde de fato será possível falar de uma "grade antropológica de identificação": os aparelhos empregados, o enquadramento fotográfico, a distância precisa entre o aparelho e o sujeito, a pose

do sujeito, da sua face e do seu perfil, a cadeira empregada, a luminosidade, todos esses aspectos são arranjados por procedimentos estritos visando finalidades específicas -- a qualidade técnica das imagens, estabelecer ponto de continuidade precisos, garantir a realização, o desenvolvimento, e o tratamento cotidiano de um grande número de imagens (são notórios os desdobramentos macabros do sistema visual de Bertillon levados a fio pela antropologia criminal italiana, sobretudo na figura de Lambroso, com o propósito de criar uma legibilidade do caráter criminoso, ou um conjunto de fisionomias e morfologias para leitura de tendências perversas do Homem). Mas o que vale observar é o momento preciso em que a própria fotografia criminal confunde-se com a fotografia antropológica, ou assume para si o seu posto. Os primeiros serviços de identificação fora da metrópole são inicialmente instituídos na Argélia (1888), na Tunísia (1890), e na Indochina (1897). Tais serviços na Argélia e na Indochina se distinguem pelos objetos que lhe são assinalados e pelos seus respectivos papéis estratégicos nas políticas do império colonial francês.

Posteriormente, dentro da Sociedade de Antropologia parisiense, Gustave Le Bon (1841-1931) vai introduzir a noção de um instrumento de escala no interior da fotografia para estipular com precisão as dimensões do sujeito fotografado: "Os sujeitos são reproduzidos de face e de perfil e portam no braço uma escala constituída por uma tira de um decímetro de tamanho, o que permite reconstituir as dimensões de todas as partes do corpo, e efetuar conseqüentemente nessas fotografias as mesmas fotografias que poderíamos realizar nos vivos" (LE BON, 1881: 758). Mas, de fato, todas as instruções de antropometria e ambições positivistas de catalogação racial esvaem-se na pesquisa de campo: "Eu não fui feliz nos meus ensaios de mensurações; apesar da minha complacência com os Somalis, apesar dos meus cuidados com os doentes, apesar das minhas promessas e presentes, nenhum quis se deixar tocar" (Nouvelles d'Aden ", *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, 3 mars 1881, p.166). Começa-se a se instaurar um vão entre o desejo científico de objetificação fria e a emergência de um sujeito outro que foge ao estigma do objeto.

O sub-diretor do Museu de História Natural de Lyon deixa clara a dificuldade de aplicação do método antropométrico no seu retorno de uma viagem à Armênia em 1892: "Eu substituí pelo uso metódico da fotografia uma parte dessas

medidas preconizadas por especialistas que raramente tiveram a chance de sair dos seus laboratórios. A aplicabilidade dessas medidas (antropométricas) se complica diante de povos pouco abordáveis" ("Rapport d'une mission en Arménie russe", *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, Paris, Imprimerie nationale, 1892, t.2, p.7).

Curiosamente, a fotografia emerge neste momento não como fotografia da antropometria, mas como uma forma de contornar esta impossibilidade primeira de objetificação crua, e até mesmo de uma aproximação possível onde não se dá nenhuma.

Assim, as categorias visuais da iconografia identicatória estarão dadas para a antropologia física do século dezenove: de um lado todos os recursos visuais da fotografia como veículo de identificação, e de um outro, todos os recursos sintáticas também oferecidos pela fotografia para torcer a imagem em catalogações, e taxonomias -- o indivíduo primitivo encontra-se retido na imagem fotográfica e imediatamente tipificada em uma grade matemática de medidas, proporções, e métricas. A partir de redes epistolares, fotografias etnográficas serão amplamente difundidas entre antropólogos e pesquisadores na segunda metade do século dezenove, criando os primeiros passos de uma comunalização do saber científico incipiente e de um arquivo geral da história natural do homem (EDWARDS, 2001 p. 27-50), mas ainda assim um saber tributário de um princípio geral de subsunção das diferenças no tempo "pré-histórico" e progresso da humanidade, ou o "esforço constante de explicar o mais próximo através do mais longe" (EVANS-PRITCHARD, 1974, p. 13), só que no caso o mais longe sendo o mais longe "evolutivamente", onde a fotografia é um meio privilegiado de ou presentificar o primitivo, ou retê-lo no binômio sujeito civilizado e objeto primitivo. De qualquer forma, a fotografia reafirma uma distância ontológica (cultural, geográfica, racial, e por fim evolutiva) que autoriza as condições mesmas de um conhecimento e uma epistemologia: trata-se de uma episteme fotográfica ao redor da qual acaba por se criar um plano de regularização e estabilização das várias práticas discursivas (estatística galtoniana, biologia, anatomia comparada, catalogação, história natural), cuja infusão de saberes e não-saberes encontra-se cristalizada no papel fotossensível que confirma a distância entre um sujeito de conhecimento e seu objeto.

Não há como deixar de afirmar que a perda das qualidades sensíveis oferecida pela fotografia do objeto fotografado vem a criar as condições epistemológicas de uma inteligibilidade primeira, na sua função catalográfica e na sua função comprobatória, mas a questão é inteiramente afirmar que embora o uso da fotografia pela antropologia física se torne a codificação forçada de enunciados institucionais e proto-cientificistas, há ainda aí a fotografia como veículo de identificação hetero-pática (HIRSCH 2012:86), a fotografia não como "fotografia do primitivo" mas como fotografia de uma relação cujos contornos e fronteiras não estão plenamente definidos, onde a alteridade é ainda a sua carga problemática, o seu vácuo de não-comunicação -- onde alteridade não afirma a distância possível entre um sujeito colonial e seu objeto de conhecimento para a sua constituição soberana (MAFEJE, 2011:14).

Se Marianne Hirsch (continuando Kaja Silverman) define primeiramente o conceito de memória heteropática por meio da "pós-memória", onde o contato intensivo com fotografias de parentes envolvidos em tempos traumáticos criaria uma lembrança no observador que se sobreporia à distância temporal e espacial (ou se esforçaria por fazê-lo), talvez possamos redefinir tal conceito a partir de um outro viés de ancestralidade.

A fotografia empregada pelas sociedades antropológicas do século dezenove tenta ser uma crono-fotografia do tempo evolutivo, e falha nas respectivas empreitadas da Sociedade de Antropologia parisiense e na Sociedade Etnológica londrina pelo simples motivo de que os corpos a serem fotografados muitas vezes se recusam a se manterem inertes face à objetiva fotográfica. E é precisamente nesses pontos descontínuos onde entre uma fotografia e outra, emerge uma não-fotografia, um vácuo de passagem, em que os corpos fotografados não comunicam a cadeia sequencial de evolução humana porque *não estão lá*, onde podemos encontrar a imagem de um Outro. Está ali, nos pontos vazios, o índice de uma passagem, onde a memória de uma humanidade comum está preservada precisamente por não estar visível: o Outro está lá, porque não está lá. O lamento da Missão Francesa ao retornar da América do Sul em 1903 é emblemática: "trazemos múltiplas fotografias dos mais diferentes temas, mas encontramos resistências enorme por parte dos indígenas" (CREQUI-MONFORT 1904: 41).

É por não haver a fotografia que está revelada a alteridade. Michel Leiris nos diz em "África Fantasma": "Eu preciso olhar as fotografias que aguardam ser reveladas para conseguir me imaginar dentro de qualquer coisa que se assemelhe à África" (LEIRIS 1994: 141), e é precisamente nesta temporalidade atrasada das fotografias ainda-por-ser-reveladas onde se guarda a imagem própria do outro. Na imanência radical dessas fotografias fracassadas das missões antropológico-coloniais, expostas a nenhum olhar humano, está guardada a memória da alteridade.

## PHOTO-PSICANÁLISE

Talvez precisemos, antes de começar a falar da relação entre psicanálise e fotografia, realizar uma cartografia específica dos lugares onde a fotografia começava por tocar não a psicanálise, mas o estudo clínico de transtornos psíquicos no final do dezenove. As fotografias de doenças serviam sobretudo para constituir um corpus imagético classificatório de distúrbios mentais como o "Nouveau Traité des maladies mentales" de Henri Dagonet publicado em 1876. Charcot, por sua parte, dirigirá a publicação de três volumes de "Iconographie photographique" de Salpêtrière, com fotografias de Paul Regnard, e também será o editor de mais de vinte e sete volumes da publicação Nouvelle Iconographie, ilustrada com fotografias e desenhos realizados após fotografias de Albert Londe. Essas fotografias, destinadas à transmissão clínica, desejavam mostrar o que as palavras não saberiam descrever, e sobretudo expor, classificar, e arquivar as doenças em tipologias precisas, de modo a facilitar a transmissão de informações médicas, a um só tempo firmando um conhecimento científico e introduzindo ao campo visual um fragmento do desconhecido: "De resto, quando os observadores aplicam um novo instrumento ao estudo da natureza, o que se espera deles é sempre pouca coisa, relativamente à sucessão de descobertas que o instrumento origina. Neste gênero (fotografia), deve-se contar particularmente com o imprevisto", dizia François Arago, no seu discurso à Academia de Ciências francesa em 1839.

O inglês Hugh Welch Diamond, diretor do *Photographic Journal* e fundador em 1853 da *Royan Photographic Journal*, foi o primeiro a utilizar a fotografia na psiquiatria, realizando após 1851, calótipos de doentes do Surrey County Asylum em Springfield. Em 22 de Maio de 1856, ele realiza uma conferência sobre a aplicação da fotografia no estudo da fisionomia de doenças mentais. Assim como Charcot, ele crê que a fotografia seja a forma correta de estabelecer uma visada fisionômica e nosológica dos distúrbios psiquiátricos, a própria facies tipificada da loucura.

Para constituir um catálogo de diversas emoções em relação aos músculos faciais, por sua vez Guillaume Duchenne de Boulogne posiciona sobre os rostos dos pacientes pequenos eletrodos, que ele nomeia "pinças elétricas", para obter o que ele chamará de "ortografia da fisionomia em movimento". Algumas dessas fotografias foram reproduzidas em 1876 no livro de Charles Darwin, *A expressão das emoções*.

Quando Freud chega, em 1885, à clínica de Charcot, quem está encarregado do laboratório fotográfico do hospital de Salpêtrière é precisamente Albert Londe. Posteriormente, a fotografia de histéricas vai ser encargo de Paul Regnard. Após 1863, Henri Legrand du Saulle, que vai se tornar alienista em Salpêtrière, sonhava com a possibilidade tecnológica de realizar uma ampla descrição fotográfica do recrudescimento e declínio das doenças mentais:

"Nós faremos o retrato de cada enfermo curável logo após o seu internamento no asilo, depois em diversas épocas da sua afecção mental. A ocorrência de erros intelectuais será corrigida de uma maneira assustadora e o exame comparativo das provas sucessivas permitirá apreciar a vinda do progresso na melhora, o estado intermediário ou o declínio dos fenômenos mórbidos" (SICARD 1995:26).

Mas será com Albert Londe que a fotografia irá se tornar parte integrante da clínica de doenças nervosas. Estudante de Étienne-Jules Marey, ele utiliza o método cronofotográfico e concebe o uso de diferentes aparelhos fotográficos com diferentes objetivas para captar o movimento de diferentes fases da crise histérica através de uma sucessão de imagens. Utilizando o método de Galton, ele irá

procurar definir "a facies própria à cada doença" a partir da superposição de fotografias de pacientes acometidos da mesma patologia: "Determinar a facies própria à cada doença, à cada afecção, colocá-las sob os olhos de todos, eis aí o que pode a fotografia realizar (...) Com as provas assim obtidas, será fácil repetir a experiência de Galton e de obter por superposição uma prova composta que dê um tipo sob o qual as variações individuais irão desaparecer para fazer vir à luz o conteúdo comum" (LONDE, 1889).

Outro exemplo é Francis Galton (1822-1911). Pai da psicologia diferencial e do eugenismo, Galton desejava a partir de "imagens compostas" (composite portraiture) obter por meio da superposição dos negativos dos vários retratos de personagens de um mesmo grupo étnico, a evidência comum dos sujeitos fotografados. Em 1890, Galton modifica sua técnica de modo a eliminar "os detalhes sem importância" que se acumulam nos contornos às vezes imprecisos gerados pelo aglutinamento de negativos. Este método, que ele chama de "Fotografia analítica", superpõe imagens negativas e positivas, criar uma matriz geracional de "imagens genéricas", muito próximas dos desejos da biometria da época.

O método se apoia sobretudo na ideia de que o retrato fotográfico poderia revelar traços indetectáveis a respeito do rosto do modelo e desvelar-lhe a interioridade oculta (a facies biológica da sua espécie). Ele será utilizado em Veneza pelo criminólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909), na prefeitura da polícia de Paris por Arthur Batut (1846-1918) e por Alphonse Bertillon (1853-1914), e por Albert Londe no hospital de Salpêtrière. O interesse de Galton pelo melhoramento racial, embasada em um ideal ateniense, e exposta em uma das suas primeiras obras "O gênio hereditário" (1869), vai fortemente combinar-se ao seu interesse por retratos compostos. O fotógrafo americano e teórico da arte Allan Sekula sublinha a forte relação entre esta empreitada galtoniana e a antropologia criminal da escola italiana, com seu determinismo biológico e inflexão eugenista. Inclusive, a referência à imagem composta é frequente nos escritos teóricos e filosóficos do fim do século dezenove -- Charles Peirce (1839-1914) vai caracterizar o ícone como uma "fotografia mental composta" onde se sobrepõem imagens mentais. Curiosamente, até mesma na contemporaneidade François Brunet vai defender "o uso de fotografias compostas como meio de previsão dos resultados do acasalamento entre

animais e humanos" (BRUNET, 1988:316)!

Também Freud faz referência a Galton a propósito da superposição de diferentes rostos no seu sonho "o tio de barba amarela" (Interpretação dos sonhos). Considerando o fenômeno onírico de condensação como uma forma de "imagem composta", Freud evoca a imagem de Galton para ilustrar o caso onde, no sonho, dois fantasmas se embrenham, um sendo a interpretação do outro: "O trabalho do sonho vai se servir do mesmo procedimento utilizado por Francis Galton para suas fotografias de família ao sobrepor os elementos fotografados de maneira a acentuar o ponto central comum a todas as imagens superpostas, enquanto que as características contraditórias irão mais ou menos atenuando-se. Este procedimento de composição explica em parte a imprecisão, o caráter flutuante que é característico dos detalhes acessórios do sonho" (FREUD 2010: 169).

Mas se de fato queremos entender, além da mera circunstância externa, como o aparelho fotográfico opera enquanto categoria de pensamento na teoria freudiana, há de se retornar à modalidade do pensamento filosófico da época e do pensamento filosófico em geral, e à sua aversão aos meios técnicos.

A questão é inteiramente saber: em que momento o aparelho fotográfico torna-se paradigma e imagem da própria consciência e seus funcionamentos? É possível argumentar que a história da filosofia e seus postulados sobre o método introspectivo da consciência-que-observa-a-si-mesma-enquanto-observa-o-mundo, foi na verdade um longo esforço de obliterar e suprimir qualquer conteúdo técnico de vir à tona associado ao campo transcendental da filosofia. Ou como diz-nos Friedrich Kittler (KITTLER 2009:63): "Eu parto da afirmação de que a filosofia (ou para colocar em termos próprios a Heidegger, "a metafísica européia") foi necessariamente incapaz de conceber meios técnicos como meios técnicos", ou como diz McLuhan em uma carta:

Domingo eu fiz a maior descoberta da minha vida. Aconteceu enquanto eu estava trabalhando no prefácio para o livro "Império e comunicações" de Innis, que a editora da Universidade de Toronto está relançando. Colocando de forma simples, a descoberta é essa: por 2500 anos os filósofos do mundo ocidental excluíram toda tecnologia do tratamento da entelúquia sobre assuntos relacionados

à matéria-forma. Innis gastou muito tempo da sua vida tentando explicar como a cultura grega foi destruída pela escrita e seus efeitos na tradição oral. Innis gastou boa parte da sua vida tentando chamar atenção para as consequências psíquicas e sociais das tecnologias. Não lhe ocorreu que a nossa filosofia sistematicamente exclui a *techné* das suas meditações. Somente formas naturais e vivas são classificadas como *hylo-mórficas* (MCLUHAN, 1987: 429)

De certa maneira, é possível argumentar que se meios técnicos foram empregados como metáforas da consciência pela filosofia, eles o foram somente na medida em que traçavam o espaço de uma interioridade pura, inteiramente indiferente ao conteúdo histórico e perecível, que no entanto é próprio aos meios técnicos. Partindo de uma genealogia possível que poderia nos levar ao emprego do aparelho fotográfico como paradigma da consciência no século dezanove, precisaríamos antes retornar ao momento preciso em surge o conceito de *camera obscura* como imagem descritiva da interioridade.

Até o século dezoito, o modelo de *camera obscura* servia para representar o funcionamento do olho e da visão, mas sobretudo com Leibniz a metáfora sofre a sua primeira alteração. Na sua crítica ao empirismo lockeano, em "Novo ensaios sobre o entendimento humano", Leibniz leva adiante a imagem inicialmente promulgada por Locke (foi de fato Locke quem primeiramente empregou a *camera obscura* como imagem da consciência). Locke inicialmente afirmara que somos *tabula rasa* ou uma superfície vazia no momento do nascimento, mas conforme crescemos nos damos conta de que somos de fato *camera obscura*: "Sensação externa e interna são as únicas passagens que eu encontro, do conhecimento para o entendimento. Estas são, até onde eu posso descobrir, as janelas pelas quais a luz entra nesta sala escura. Pois o entendimento não é muito diferente de uma sala inteiramente fechada da luz, com somente uma pequena brecha, que deixa entrar semelhanças externas visíveis, ou ideias de coisas (LOCKE, 1999: II, 11.17). Theophilus, o porta-voz de Leibniz em "Novos ensaios", replica dizendo que o entendimento é de fato como uma sala escura, mas se Philatheles examinasse um pouco mais, ele veria que os contornos desta sala revelam algo diferente de uma *camera obscura*. Primeiro, "precisamos postular que existe uma tela neste sala escura" (LEIBNIZ 1980; 144). A *camera obscura* é

equipada com uma pequena vela que lança um pequeno fuste de luz (LOCKE 1999; I, 1.5), então podemos imaginar Philatheles vagando pelo interior da sala com a vela, e então aceitando que uma das paredes serve como tela, mas somente com a projeção de sombras. A questão é que esta tela não é uniforme, nos informa Theophilus. Esta tela é diversificada por "dobras que representam itens de um conhecimento inato; e, mais, esta tela ou membrana, estando sob tensão, tem uma elasticidade ou força ativa, e de fato age (e reage) de modos que são adaptados à dobras passadas e novas vindas das impressões".

Leibniz transforma inteiramente a metáfora inicial de Locke a respeito da passagem das sensações ao entendimento. Se em Locke tínhamos o feixe luminoso de sensações adentrando a camera obscura da alma, a partir da qual o entendimento traçava relações como um espectador privilegiado e não afetado, em Leibniz temos a introdução de um teatro alucinogênico, onde o espectador está necessariamente implicado em um jogo perigoso entre delírio e imagem. Trata-se de uma camera obscura que começa ela mesma a pulsar com uma vida impessoal e inumana, oferecendo uma metáfora para o espetáculo da interioridade humana como um teatro metamórfico e alucinatório.

Mas o que motiva Leibniz a realizar tal virada? A força motriz por trás da metáfora da camera obscura em Locke é uma só: estabelecer a completa transparência da consciência à si mesma. Nenhum estado mental existe sem ser apreendido pela consciência, e a consciência é um espectador atento. Com a resposta de Leibniz vemos pela primeira vez não somente um meio técnico servindo como imagem de uma interioridade problemática, como também a introdução de uma consciência não-transparente à si própria: as projeções da camera obscura possuem tanto um conteúdo atual quanto virtual, ou como afirma Leibniz a respeito de Locke:

"O nosso talentoso autor parece dizer que não existe nada virtual em nós. Mas ele não pode se ater estritamente a isso; senão, a sua posição seria muito paradoxal... uma vez que não estamos sempre atentos às nossas disposições adquiridas, ou aos conteúdos da nossa memória, e eles nem sequer vêm ao nosso auxílio quando precisamos deles, embora eles possam vir rapidamente à mente quando uma circunstância ociosa nos lembra deles, como quando ao ouvirmos as

passagens iniciais de uma canção conseguimos lembrar o restante (Ibid.)

De fato, estão dadas aí as bases de uma metáfora fotográfico-freudiana para a consciência. Leibniz introduz a metáfora da alma como um teatro de imagens pulsantes e viventes, e sobretudo fundamenta a existência de lembranças latentes e hábitos na medida em que são conteúdos mentais não transparentes à apreensão cognoscente e que no entanto subsistem e insistem. Preservada, a memória não é atual, mas virtual; a virtualidade enquanto tal não depende da esfera da atualização, e torna-se uma unidade de medida essencial para a compreensão dos funcionamentos internos da consciência.

Parece-nos então que a questão é: como, no livre fluxo de imagens vivas projetadas na tela da camera obscura, determinadas imagens subvêm e retornam? Deve haver uma superfície de inscrição, algo como um suporte onde as imagens poderiam se preservar embora não se revelar, aguardando o momento oportuno de irrupção. É precisamente aí, em uma sutil inversão da aversão filosófica aos aparatos técnicos, que um meio tecnológico na verdade irá completar o trabalho inconcluso da própria filosofia: o advento do aparelho fotográfico dá a Freud a possibilidade de levar adiante a distinção entre virtual e atual de Leibniz e estabelecer, nos termos que lhe são próprios, uma temporalidade difusa de inscrição e revelação, inconsciente e consciência.

"É após muito tempo uma ideia comumente compartilhada que as experiências vividas nos cinco primeiros anos adquirem sobre a vida uma influência determinante à qual nada do que vem mais tarde pode se opor. Sobre a maneira pela qual essas impressões precoces se afirmam contra todos os efeitos de idades mais avançadas da vida, é necessário dizer muitas coisas dignas de serem conhecidas e que não cabe dizer aqui. Mas nós sabemos que a influência restritiva que se exerce com mais força provém dessas impressões que atingem a criança em uma época quando o seu aparelho psíquico não está inteiramente capaz de as registrar. Nós não podemos duvidar do fato ele mesmo, ele é menos desconcertante se pudermos facilitar a compreensão comparando-o a um registro fotográfico que, após não importa qual atraso, pode ser revelado e transformado em imagem" (FREUD, 1992: 234).

Longe de reduzir o clichê fotográfico à mera imagem, Freud o utiliza como imagem total da própria consciência, de modo a afirmar uma dimensão agonística essencial de devir-consciente do inconsciente e de devir-inconsciente da consciência. O que está firmado nesta noção de traços mnésicos inscritos no aparelho psíquico, à espera de revelação tal como as inscrições de uma superfície fotossensível, é a temporalidade complexa da virtualidade. E a partir de "Estudos sobre a Histeria", com o emprego do termo "Aufnahme", Freud começa a descrever um longo processo de oscilações e retraduzões, por intermédio do qual tanto o processo psíquico do devir-consciente se dá, assim como também a retração de conteúdos conscientes para territórios inconscientes: a ontogênese da consciência traumática é entendida essencialmente como fotogênese, onde a metáfora fotográfica do desenvolvimento e da revelação do clichê negativo em imagem positivo torna-se central, sobretudo na demarcação de um vão oscilante entre os dois pontos.

Freud reencontra aqui Proust que escrevia: "o passado dos homens é encoberto de inumeráveis clichês que permanecem inúteis pois a inteligência não os ainda revelou" (PROUST 1988: 34). E a metáfora fotográfica presta-se-lhe sobretudo para expor a temporalidade atrasada da virtualidade, isto é, do desenvolvimento de uma inscrição mnésica oriunda de um passado latente. Pois como é possível que os conteúdos mentais não sejam inteiramente transparentes à consciência? Para onde vão os pensamentos que não pensamos mas que subsistem e persistem sob o véu dos assuntos conscientes? O processo de desenvolvimento da imagem latente é a virtualidade do sentido e de uma significação atrasada, e a fotografia como processo de revelação torna-se a metáfora ideal para descrever o processo psíquico de revelação positiva da potencialidade virtual de um traço negativo.

Mas a revelação aqui tampouco pode ser entendida como um sentido unívoco de passagem do negativo ao positivo. Trata-se de um trabalho de transformação feito pelo aparelho consciente onde, entre as inscrições de traços mnésicos e as suas respectivas representações, existe e subsiste uma distorção, uma errância. Permanecendo em estado virtual de latência, os conteúdos inconscientes emergem à luz de uma imagem positiva sempre sob o signo de um acontecimento deformante. Em "Lembranças encobridoras" (FREUD, 1989: 546),

Freud já deixa claro que as lembranças de infância assumem sua forma definitiva (gerecht-fertig) por um acontecimento ulterior, que as faz vir à tona, mas sob o efeito de uma ausência: a lembrança encobridora revela o conteúdo traumática precisamente por escondê-lo, e deformá-lo. É por a lembrança inconsciente não estar presente no palco de lembranças conscientes que ela se faz ainda mais presente, e preenhe de urgência (entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente, existe uma errância).

O que está evidente, pela metáfora fotográfica, é a formulação de uma teoria psicanalítica da consciência e de seus conteúdos passados que se encontra imediatamente coextensiva à noção de traço, isto é, à noção de inscrições mnésicas que contêm a virtualidade da sua presença negativa a todo momento como insistência e permanência.

Em uma carta a Fliess, Freud desenvolve e leva adiante a sua teoria do traço e das inscrições mnésicas. Descrevendo o aparelho psíquico como um palimpsesto de um marcas sucessivas produzidas ao longo da vida, ele diz:

"Tu sabes que eu trabalho com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico é surgido por uma superposição de estratos. O material presente se forma de traços mnésicos que conhecem de quando em quando um reordenamento de acordo com novas relações, uma retranscrição. O que há de essencialmente novo na minha teoria, é a afirmação de que a memória não está presente de uma só vez, mas várias vezes, consignada em diferentes tipos de signos" (FREUD, Sigmund, 2015: 264)

De fato, são célebres os desdobramentos no interior da própria obra freudiana deste pensamento dos estratos: o seu interesse pelas camadas geológicas da arqueologia, a célebre análise do mágico bloco de notas. O que nos interessa salienter é sobretudo a teoria freudiana de um aparelho psíquico enquanto aparelho fotográfico, e sobretudo a sua compreensão implícita da imagem fotográfica. Como é possível entender a demarcação de traços mnésicos inconscientes -- as inscrições negativas no papel fotossensível do inconsciente -- em uma teoria geral do funcionamento psíquico? E como é possível que um elemento

psíquico inconsciente torne-se um elemento psíquico consciente? Quais são os termos da passagem da revelação e tiragem positiva da imagem fotográfica? Freud dá-nos várias pistas ao longo dos seus textos, sobretudo em "Nota sobre o bloco de notas mágico", onde observa o seguinte:

"Descrição: O bloco de notas mágico é um pequeno instrumento composto de três elementos sobrepostos, três zonas contíguas. No "fundo", a base: um pequeno quadro de cera emoldurado. Em cima, duas folhas translúcidas sobrepostas e separáveis (exceto em um lado que une as duas). A de baixo, em contato direto com a cera do quadro, consiste num papel encerado fino que serve de tela para a inscrição. A de cima (a superfície externa do dispositivo) é feita de uma folha de celulóide resistente e transparente; serve de camada protetora para evitar rasgar o papel encerado fino está sob ela (FREUD, 1968: 84)

Temos aqui uma estrutura tripartida. Primeiramente, há a superfície de inscrição de cera, que infinitamente e livremente acolhe qualquer rastro e marca bastando o toque do estilete. E secundamente, a dupla folha translúcida que a recobre, por onde se dá a inscrição e também o seu apagamento: se quisermos apagar a inscrição basta puxar a folha. E terceiramente, resta o paradoxo: a cera contém o traço mesmo após o apagamento prometido pela dupla folha translúcida:

Assim, o Bloco fornece não apenas uma superfície receptiva, utilizável repetidas vezes como uma lousa, mas também traços permanentes do que foi escrito, como um bloco comum de papel: ele soluciona o problema de combinar as duas funções **dividindo-as entre duas partes ou sistemas componentes separados mas interrelacionados**. Essa é exatamente a maneira pela qual, segundo a hipótese que acabo de mencionar, nosso aparelho mental desempenha sua função perceptual. A camada que recebe os estímulos - o sistema Pcpt.-Cs (a folha que recobre) - não forma traços permanentes (não tem memória); os fundamentos da memória ocorrem em outros sistemas, contíguos (a cera do quadro, isto é, o inconsciente). (Freud 1976b: 289 - grifos meus).

No mesmo texto, Freud esclarece ainda mais:

Minha teoria expunha que inervações da catexia são enviadas e retiradas em rápidos impulsos periódicos, de dentro, para o sistema Pcpt-Cs completamente permeável. Enquanto catexizado dessa maneira esse sistema recebe percepções (que são acompanhadas por consciência) e transmite a excitação para os sistemas mnêmicos inconscientes; entretanto, assim que a catexia é retirada, a consciência se extingue e o funcionamento do sistema se detém. É como se o inconsciente estendesse sensores, mediante o veículo do sistema Pcpt-Cs, orientados ao mundo externo, e rapidamente os retirasse assim que tivessem classificado as excitações dele provenientes. (...) Tive ainda a suspeita de que esse método descontínuo de funcionamento do sistema Pcpt-Cs jaz no fundo da origem do conceito de tempo (FREUD, 1992: 258-259).

O que permanece evidente é a simultaneidade de duas temporalidades no aparelho psíquico: de um lado uma temporalidade consciente, do outro uma temporalidade cindida, das inscrições mnésicas. E é aqui onde o paradigma fotográfico para o aparelho psíquico torna-se mais claro: existe uma instância negativa de traços e marcas no papel fotossensível do Inconsciente, ao lado do qual se dá a tiragem positiva da sua imagem numa instância consciente, desde já problemática.

Pois, além de metáfora possível para a cisão interna da psique, o que é a imagem fotográfica para Freud? Entendida como processo oscilante de revelação, a imagem fotográfica lhe permite criar um modelo de transformação psíquica baseado na topologia de relações e des-relações entre dois sistemas dotados de lógicas distintas, quiçá incompatíveis (de um lado, a superfície negativa do sistema Inconsciente, e do outro a revelação sempre problemática de uma imagem positiva no sistema Preconsciente-Consciente). Mas e a imagem fotográfica enquanto tal, não somente entendida como motricidade tensa e processo? Talvez possamos partir de uma frase de Freud onde fica mais clara a analogia da revelação fotográfica:

"[A psicanálise] consiste em reunir uma formação psíquica à outras formações que lhe precederam no tempo, a partir do qual ela se desenvolveu (...) É assim que a psicanálise, desde o seu começo, foi levada a se ater aos processos de revelação" (FREUD,2005: 411)

Se em um primeiro momento, a intriga psíquica entre a consciência e sua opacidade se resolve pela introdução da metáfora do aparelho fotográfico, onde o processo de revelação paradoxalmente deixava claro os pontos irrevelados a partir dos quais a consciência se construía, em um segundo momento, a própria imagem fotográfica, enquanto tal e não mais como processo, torna-se ela mesma a unidade mínima de compreensão das operações psíquicas de censura, sobredeterminação, e resistência. O trabalho do analista torna-se sobretudo um trabalho de figurabilidade. À dimensão econômica das forças psíquicas, soma-se a dimensão iconológica de análise de imagens e de regimes de visibilidade.

Mas retorna a questão: o que é a imagem fotográfica para Freud? Ao contrário dos estudos de crono-fotografia da época, indo de Marey a Muybridge e os irmãos Battaglia, baseados na mensuração visual e representativa do tempo dos corpos físicos, facilmente submetidos à coerção da causa e efeito, o esforço de Freud vai ser sobretudo compreender como é possível compreender uma crono-fotografia não do tempo físico e cronologizável, mas do tempo do inconsciente, indócil e aiônico:

Os processos do sistema *Ics.* são *intemporais*; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm absolutamente qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, mais uma vez, ao trabalho do sistema *Cs.* (FREUD, 1915a, p.192).

De fato, se Freud realiza uma crono-fotografia, ele realiza uma crono-fotografia reversa, pois onde a crono-fotografia contava com a síntese oferecida pelo aparelho óptico entre duas imagens para traçar o movimento entre elas, Freud vai partir de um ponto descontínuo essencial onde a síntese não é possível. É o ponto descontínuo entre as imagens (o não-movimento) o que vai lhe interessar, e não a passagem da síntese.

A crono-fotografia, e posteriormente a cinematografia, como encadeamento sucessivo de imagens, partem do pressuposto de uma livre passagem entre pictogramas e imagens e sobretudo de uma capacidade de síntese subjetiva entre elas, enquanto que Freud realiza por sua vez uma anti-cinematografia: trata-se antes de mais nada de encontrar, na imagem, o ponto de não-passagem. É por isso que enquanto Eisenstein e os teóricos da montagem vão criar um vocabulário para explicar o encaixe, Freud vai ter antes de mais nada submeter-se à necessidade de criação de um vocabulário das não-continguidades: deslocamento e condensação do pensamento onírico. A anti-cronofotografia do tempo inconsciente só pode se dar nas retorções e deformações das imagens oníricas, onde os pensamentos inconscientes sempre irão emergir na disjunção, nas não-coincidências, e nas dissonâncias da imagens do conteúdo dos sonhos.

A proposição freudiana da imagem é radicalmente diferente da tradição filosófico-platônica. Enquanto em Platão e no pensamento da mímese a imagem permanecia dotada de um poder ontológico extremo de distorção (a imagem, de fato, poderia ser a ruína do Ser na consumação do seu poder de simulacro e cópia), em Freud a imagem toca o outro polo, da extrema impotência. O que vai caracterizar a imagem, sobretudo em "Interpretação dos sonhos", é um coeficiente interno de ineficiência e fraqueza: como regulação entre as instâncias psíquicas Pré-consciente, consciente, e inconsciente, a imagem vai ser simultaneamente a sua capacidade de obedecer às ordens da censura, e também a sua incapacidade de esconder por completo os conteúdos reprimidos. A imagem será o lugar de excelência de legibilidade da falha, e Freud irá expor como a imagem onírica é o lócus de um excesso de pensamentos oníricos que no entanto estão expressos no conteúdo dos sonhos como falta e privação: o que se mostra está sempre aquém do que, de fato, se mostra, e a imagem torna-se a imagem da falha. Falando sobre os

processos e elementos da trama inconsciente, Freud elabora sobre a condensação:

"Ao refletirmos que somente uma pequena minoria de todos os pensamentos oníricos revelados é reproduzida no sonho por um dos seus elementos de representação, poderíamos concluir que a condensação se apresenta por omissão: quer dizer, que o sonho não é uma tradução fiel ou uma projeção ponto por ponto dos pensamentos do sonho, mas uma versão altamente incompleta e fragmentária deles." (FREUD, 2010: 162)

E depois ao falar sobre o deslocamento:

"Portanto, parece plausível supor que, no trabalho de sonho, está em ação uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e por outro, por meio da sobredeterminação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho. Assim sendo, ocorrem uma transferência e deslocamento de intensidade psíquica no processo de formação do sonho, e é como resultado destes que se verifica a diferença entre o texto do conteúdo do sonho e o dos pensamentos do sonho". (FREUD, Sigmund, 2010: 178)

Os elementos dos pensamentos do sonho devem encontrar uma maneira de burlar a resistência e a censura: e estarão plasmados na imagem onírica por meio dos processos elementares de condensação e deslocamento, a falha por onde é possível extrair um primeiro código de legibilidade para o Inconsciente. Se a crono-fotografia partia de uma extrema potência e eficiência da imagem, onde a síntese subjetiva realizada entre uma imagem e outra poderia fixar uma imagem do próprio tempo e do movimento, em Freud, com sua crono-fotografia do tempo inconsciente, a imagem será sobretudo a sua ineficiência e impotência, onde entre uma imagem e outro, haverá um ponto de descontinuidade e não-síntese, por onde se tornarão legíveis os pensamentos do sonho e o tempo do inconsciente.

Como é possível falar de uma crono-fotografia do inconsciente, uma crono-fotografia de uma temporalidade inconsciente?

O inconsciente freudiano nada tem a ver com as formas ditas do inconsciente que o precederam, mesmo as que o acompanhavam, mesmo as que o cercam ainda. (...) o inconsciente de Freud não é o inconsciente romântico da criação imaginante. Não é o lugar das divindades da noite. (...) Ali, alguma outra coisa quer se realizar - algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade (LACAN, 1979: 29).

Falamos aqui de uma estranha temporalidade, cujo correlato visual é a condensação e o deslocamento, precisamente os pontos que só podem ser lidos a posteriori, no nachträglich (noção freudiana primeiramente elaborada por Freud em 1894 em "Estudos sobre a Histeria", mas futuramente melhor descrita na Carta 52 a Fliess, designando um processo de rearranjo dos traços mnésicos a partir do qual eles ganham uma significação traumática a posteriori para o sujeito -- sobretudo tal noção demarca o conceito de uma temporalidade atrasada, que acontece no tropeço de si mesma, fora de hora). O tempo do inconsciente precisamente se expressa no hiato temporal e na disjunção entre o conteúdo dos sonhos e o núcleo dos pensamentos do sonho, e é nesta não-coincidência, onde as instâncias temporais não estão fixadas, onde o antes e depois estão disjuntados, que a imagem do tempo inconsciente se encontra.

A crono-fotografia reversa freudiana parte de uma modalidade temporal a posteriori, fora de tempo, pois como é possível ler a condensação e o deslocamento a não ser sob o efeito do estranhamento, com a sensação precisa de que algo está fora do lugar, de que a imagem do sonho gagueja, ou melhor, de que algo no interior das imagens do sonho não passa? Deslocamento e condensação dizem-nos isso: algo dentro dos sonhos não passa, entre uma imagem e outra algo não acontece. Eisenstein coloca:

"Vamos examinar com mais atenção o curso do fenômeno que estamos discutindo -- como realmente ocorre -- e tirar nossas conclusões a partir daí.

Colocadas próximas uma da outra, duas imagens fotografadas imóveis dão a sensação de movimento. Isso está certo? Pictorialmente -- e fraseologicamente, sim.

Mas mecanicamente, não. Porque, na realidade, cada elemento sequencial é percebido não em seguida, mas em cima do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo de superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto" (EISENSTEIN 2002: 53).

Ou quando põe:

"O monóculo do médico em O encouraçado Potemkin está firmemente gravado na memória de qualquer pessoa que viu o filme. O método consistiu em substituir o conjunto (médico) por uma parte (o monóculo), que desempenhou o papel do médico e o desempenhou com muito mais intensidade sobre os sentidos do que se teria conseguido com o reaparecimento do cirurgião." (EISENSTEIN 2002:127)

São evidentes as semelhanças com os procedimentos elementares de condensação e deslocamento, só que com uma cláusula: Eisenstein parte do pressuposto imediato de uma eficiência da imagem -- a imagem possui a potência da realização da montagem. No caso freudiano, a imagem é tanto potente quanto profundamente impotente, tanto eficiente quanto profundamente ineficiente, e é precisamente por a imagem falhar e gaguejar, que será dado uma hermenêutica para o inconsciente.

Em Eisenstein, existe um fluxo invariável de transição e transposição de signos no interior da imagem: em Freud, existe essencialmente um abscesso, uma retenção (a imagem é um anteparo falho para a livre passagem do significado), e por isso demarca o tempo a posteriori do inconsciente, o nachträglich, o après-coup. Algo não-acontece, e não passa:

(...) o que não passa no tempo é a própria passagem do tempo. Nesses tempos da *passagem* (deslocamento, condensação, transferência, retorno...) nada se torna passado, pois nunca passou para alguém. Os tempos inconscientes são devires impessoais, porque não passam para ninguém. Essa persistência ou essa

presença movediça não pode, assim, ter um sentido único nem sentido correto, pois aqui os significantes não param de deslizar sobre aquilo para que eles remetem, sem nunca deter-se verdadeiramente. Para onde eles vão e para quem?, perguntaremos... para parte alguma e para ninguém, pois não há direção, só há a passagem que persiste. E sob essas passagens, efetua-se a pressão constante da pulsão (LE POULICHET, 1996: 33).

Vê-se o fechamento do ciclo metafórico iniciado por Locke e Leibniz – se em um primeiro momento Locke introduz-nos a consciência compreendida como camera obscura, onde o “eu” era perfeitamente coincidente com as suas imagens, e o entendimento humano, que por si só fundava a humanidade, emergia desta coincidência --, em Leibniz é introduzido o problema da virtualidade, que em seguida Freud arremata, com a proposição singular de um teatro de imagens pulsantes cujo conteúdo vivo se revela nas suas falhas técnicas.

A imagem, inicialmente a unidade elementar de passagem do empírico à transcendência da intencionalidade humana, revolve sobre si mesma, e revela uma autonomia própria e incômoda, que articula desta vez o homem com o “não-humano”. A camera obscura que habitava o interior da consciência filosófica revela os fotogramas de um filme desconhecido cuja não-encaixe é onde a montagem torna-se latente e manifesta, mas nunca completamente visível.

## **PHOTO-HISTÓRIA-DA-ARTE**

Em que sentido é possível dizer que a História da Arte operou a sua gênese em reciprocidade com a prática fotográfica?

"A poderosa rede de aparatos constituindo a disciplina moderna da História da Arte pressupõe a existência da fotografia. Em suma, a História da Arte como a conhecemos hoje é filha da fotografia: a partir do seu começo como disciplina acadêmica no último quarto do século dezanove, tecnologias fílmicas exerceram um papel central no estudo analítico, no ordenamento taxonômico, e

sobretudo na criação de narrativas históricas e genealógicas" (PREZIOSI, 1989: 79).

Em "A palestra de slide, ou o trabalho da História da Arte na era da sua reprodutibilidade técnica", o historiador da arte Robert S. Nelson também alia a inauguração das técnicas da História da Arte à invenção da fotografia, dizendo: "A História da Arte tem duzentos anos de idade, mas somente a partir do final do século dezenove as suas práticas começaram a coalescer em padrões normativos", ou "Com a fotografia e com a habilidade do projetor de slides em fundir palavras e imagens, a obra de arte está presente no espaço discursivo -- logo o uso da deíctica - e necessita de menos evocação verbal e descrição. Ou como Wölfflin colocou a questão, as palavras já não mais aprisionavam a arte" (NELSON 2000: 432) . Enquanto que em "Perspectivas Fotográficas: Fotografia e a formação institucional da História da Arte", o historiador da fotografia Frederick N. Bohrer declara que "(...) a fotografia foi desde o princípio a tecnologia indispensável da moderna história da arte" (BOHRER 2002: 246). Ou como observa Ivan Gaskell, "A fotografia sutilmente, radicalmente e diretamente transformou a disciplina da História da Arte" (GASKELL, 2000: 140).

De fato, a fotografia parece oferecer suportes essenciais para a elaboração discursiva da disciplina, e talvez o interesse da História da Arte pela fotografia, no primeiro momento da sua gênese, esteja expresso na força da descontextualização oferecida pela imagem fotográfica, tanto espacial quanto temporalmente. Negando a "intransportabilidade" da obra de arte e sua auto-clausura no espaço, a fotografia cria um novo regime ontológico baseado na difusão, onde a obra acaba por ganhar uma nova condição de existência na medida mesma em que adere à leveza da superfície fotográfica e torna-se manipulável, transportável. E também negando a condição temporal estanque da obra, a fotografia por meio da proto-cinematografia oferecida pela justaposição e montagem permite ao historiador da arte instaurar um novo quadro de historicidade, com novas rearticulações de categorias temporais oferecidas pela imagem.

A questão é: existe aqui uma sensibilidade cinematográfico-fotográfica inerente à própria disciplina da História da Arte? A obra de arte, após converter-se em imagem e sendo ser-da-imagem, torna-se o veículo de transposição de temporalidade, construção de genealogias, montagens narrativas, e essencialmente

torna-se a expressividade do fragmento espacial que o close fotográfico oferece. A um só tempo, a imagem fotográfica na História da Arte é a dimensão de uma espacialidade e de uma temporalidade livres, sempre reconstruídas à luz de uma narrativa: simultaneamente a fotografia cria um espaço de discursividade, e um espaço de visibilidade, onde a perda das qualidades sensíveis originais (tamanho, volume, cor, forma) da obra de arte ao se tornar imagem fotográfica significa simultaneamente, no empenho discursivo da História da Arte, um ganho nas suas qualidades inteligíveis: ela ganha um novo corpo histórico e genealógico por meio da fotografia, e também oferece um novo campo perceptivo por meio da singularização do detalhe visual autorizado pelo zoom fotográfico. Dois exemplos definitivos desse começo fotográfico da disciplina se dão em Buckhardt, que utilizava uma coleção fotográfica para estudos formais das obras, e Wölfflin que utilizava já no século dezenove sistemas de apresentação em slides para justapor imagens e estabelecer estudos comparativos.

Não somente o instrumento de uma "cultura do realismo" e do positivismo oitocentistas, a fotografia passa pelo crivo da História da Arte como um modelo renovado de teatro da memória. Além das funções sociais atribuídas de simulacro e cópia documental, a obra de arte compreendida como imagem fotográfica passa a possuir um estatuto outro, mais próximo do acontecimento psíquico da imagem mnemônica do que propriamente da realidade objetiva do acontecimento sensível da obra. Em outras palavras, é como se a memória do Historiador se tornasse alargada ao se depara com o múltiplo das fotografias, e portanto a sua capacidade de escrever a História se tornasse outra. Veja essa constatação de Bernard Berenson em um artigo de 1893:

"É surpreendente, então, que o ofício do *connaisseur* sendo uma ciência tão nova não tenha ainda chegado ao reconhecimento geral? Poucas pessoas se dão conta do quanto mudou desde os tempos antes da fotografia e das linhas ferroviárias, quando ainda era uma ciência fajuta... Do escritor de arte hoje espera-se não somente uma íntima familiaridade que os meios modernos de visualização tornaram possível, mas também a paciente comparação de um dado trabalho com todos os outros trabalhos pregressos que a fotografia tornou fácil. Não é nenhum pouco difícil ver nove décimos da obra de um grande mestre (Ticiano ou Tintoretto,

por exemplo) em um ritmo tão veloz que a memória deles vai estar fresca o suficiente para autorizar o crítico a determinar o lugar e o valor de cada imagem. E quando o contínuo estudo dos originais é suplementado por fotografias isocromáticas, tal comparação ganha a acuidade de ciências físicas" (BERENSON, 1995: 129)

À maneira de um botanista que vê ampliada a possibilidade de classificações taxonômicas na medida mesma em que coleta cada vez mais amostras do seu objeto de estudo, a fotografia no interior da História da Arte, ao contrário da crença platônica em uma degeneração ontológica do original na cópia, permite que a obra de arte ganhe uma presença ontológica ainda mais acentuada na memória do estudioso-connoisseur. A prática do conhecedor de obras de arte é, no final do século dezenove, uma disciplina visual que pressupõe a capacidade mnemônica de reter a um só tempo o filão de imagens de vários artistas, traçando-lhe as escalas comparativas, e de fato, a fotografia oferece ao historiador um *aide-mémoire* imprescindível. Talvez possamos substituir a célebre frase de Malraux escrita em 1949: "Nos últimos cem anos, a História da Arte (se excetuamos o campo de pesquisa específico de especialistas) tem sido a história do que pode ser fotografado", pela adição da palavra memória neste século dezenove e neste começo da história da arte: "Nos primeiros anos da sua existência, a história da arte foi antes uma memória da arte, e uma memória originada pelo suporte da imagem fotográfica". E aqui está realizada a profecia de Disdéri:

"Chegou o momento de reunir essas riquezas desconhecidas que são disseminadas em todos os lugares, e fazer as bases das pesquisas dos historiadores e dos estudos dos artistas. É necessário que sejam acessíveis também ao público que não chegou até aqui no caminho estreito da moda, é necessário que lhe façam sentir que a arte é múltipla, permitindo-lhe estudar essas manifestações as mais diversas, em obras numerosas, alargadas as ideias. Para realizar tal propósito, é necessário formar coleções importantes em proporções monumentais, apresentando uma série completa de obras de arte (...) Uma classificação destes

documentos, um catálogo raisonné conseguirá fazer desta inovação uma revolução que marcará na História da Arte um renascimento" (DISDÉRI, 2003: 106-107)

Com o desenvolvimento de projetores de slide na década de 80 do século dezenove, a reprodução fotográfica da obra de arte torna-se essencial para o desenvolvimento da disciplina. O surgimento de cursos universitários em belas artes tanto em Harvard quanto Yale acontece poucos anos após a introdução de projetores de slide, e na terra natal da História da Arte, a Alemanha, a fotografia torna-se o aparato pedagógico por excelência no desenvolvimento de um campo de saber autônomo e universitário.

Uma nova sintaxe historiográfica se anuncia pelo uso de imagens fotográficas, e a própria História da Arte começa a visualizar a si mesma como um saber autônomo a partir da fotografia. Um outro exemplo marcante se dá no historiador da arte John Charles Robinson, que na introdução do seu catálogo de desenhos de Michelangelo e Rafael, publicado em 1870, escreve:

"Mas a intervenção da fotografia em nosso tempo realizou uma revolução completa: os desenhos dos antigos mestres podem agora ser multiplicados sem limites: e portanto, o que antes era uma impossibilidade prática, isto é, a comparação de numerosos e dispersos desenhos de um mestre, agora tornou-se praticável... Para os propósitos deste atual empreendimento, o escritor fez uso da fotografia de maneira completa... (HAMBER, 1995:89)

Como um teatro mágico de memória, abrindo a sua fenda luminosa no vão cronológico de sombras, os projetores de slide permitem ao aparelho psíquico do conhecedor de arte transportar-se livremente entre obras oriundas de tempo e espaço distintos, e simultaneamente oferecer a seqüência de imagens de obras como uma proto-cinematografia nos auditórios escuros das universidades alemãs e norte-americanas:

"Em 1895, no mesmo ano em que o cinema é inventado, o primeiro museu de arte moderna atrelado a uma universidade abriu neste país (Estados Unidos), o Frogg Art Museum em Harvard. Essa nova fundação foi concebida para fazer mais do que armazenar coleções de obras de arte; de fato, isto era uma das suas atribuições, e em alguma medida uma atribuição secundária. Além disso, o Frogg era concebido para incorporar o que constituía à época todo o aparato disciplinar: salas, laboratórios, escritórios, e materiais de arquivo.

A renda do museu era destinada à compra não de obras de arte, mas de reproduções, sobretudo na forma de fotografias e slides, assim como moldes de esculturas" (PREZIOSI, 1989: 73).

Co-simultâneos aos experimentos de Muybridge e Marey e suas cronofotografias, os historiadores da arte neste primeiro momento introduzem o conceito de uma imagem carregada de dynamis e potência irrealizada, uma espécie de imagem-movimento, em cujo núcleo duro está uma nova temporalidade e uma nova espacialidade. A partir disso Giorgio Agamben pode dizer:

"É essa carga dinâmica que se vê muito bem na fotos de Marey e de Muybridge que estão na origem do cinema, imagens carregadas de movimento. É uma carga deste gênero que via Benjamin naquilo a que chamava uma imagem dialéctica, que era para ele o próprio elemento da experiência histórica. A experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de história. Poderíamos considerar a nossa relação à pintura sob este

aspecto: não se trata de imagens imóveis, mas antes de fotogramas carregados de movimento que provêm de um filme que nos falta. Era preciso restituí-las a esse filme (vocês terão reconhecido o projeto de Aby Warburg)." (AGAMBEN, 1998: 65)

Como fotogramas de um filme ausente, as obras de arte/imagens fotográficas inauguram uma nova legibilidade da própria História, ao ponto de ser possível sugerir a existência de uma nova compreensão do corpus histórico pelo corpus de imagens fotográficas das obras de arte: a História passa a ser legível, a partir do conhecimento fotográfico como um campo tenso e dialético, carregado de um movimento intrínseco e perigoso, em que o pensamento vê, e a imagem pensa. A História torna-se um teatro de memória vertiginoso onde imagens não cessam de despencar. Se a questão torna-se, após o advento da fotografia, tornar a memória do Historiador da Arte hipertrofiada a um ponto máximo, essa mesma memória agigantada torna-se um problema à agência soberana do Historiador da Arte: ele deve antes de mais nada assumir uma posição diante massa de fotografias que não cessam se traçar associações, contigüidades, e diferenças entre si. A uma massa de memória viva e inquieta, deve-se acrescentar uma partícula de esquecimento -- um recorte, uma subtração, uma ordem.

Como observa Kathrin Maurer, a própria historiografia e estilo de escrita de Burckhardt (1818-1897), tidos por muitos como o pai da disciplina moderna da história da arte, foram profundamente afetados pelo seu uso da fotografia, e particularmente pelo ordenamento e pela seleção dessas imagens:

"Os princípios pelos quais Buckhardt ordenava a sua coleção fotográfica de obras, nominalmente de acordo com parâmetros topográficos, tipológicos, e seriais, também estruturam os seus primeiros escritos, tal como *Cicerone: um guia para o deleite da arte italiana (1855)*. Estes princípios de colecionamento e organização de fotografias configura a sua representação e reconstrução do passado, que como tal vai contra a massa da história da arte tradicional e sua respectiva metodologia à época" (MAURER, 2013: 74)

E o que significa essa memória hiper-trofiada e alargada do Historiador da Arte, capaz de ver a um só tempo, em uma sucessão de imagens, o toda da História?

Na mesmo viés das reflexões de Frederich Schiller (1759-1805) sobre estética ( a tese de Schiller da origem do homem não se dissocia de uma tese do homem como ser-da-arte, "sinais visíveis da entrada do selvagem para a humanidade, consiste na sua tendência à ornamentação e ao jogo", SCHILLER 1997: 191), a compreensão da História da Arte nos anos do seu desenvolvimento e sobretudo da potência da imagem fotográfica parecem abrir o campo imagético-estético de uma nova escrita da própria História, ou melhor, de uma História secreta do Homem. Pois, além da realização do meio técnico da fotografia como nova inteligibilidade da obra de arte, o que está posto no interior das elaborações teóricas e do próprio programa filosófico da História da Arte neste primeiro momento é a compreensão da antropogênese por meio do estudo forma estética. Rastrear imagens é sobretudo rastrear a origem do homem: a memória do Historiador da Arte toca a pré-História e a pós-História.

Deve-se dizer que a História que se torna legível no corpus de imagens fotográficas (que contêm dentro de si imagens de obras de arte) é uma superfície mnemônica de imagens em sucessão, carregadas cada qual de dynamis e tensão, radicalmente diferente de um significado imediato e domesticado: e simultaneamente a História que se torna legível por meio das obras de arte é a História do devir-homem do homem, precisamente um extrato meta-histórico. As duas combinadas (a imagem técnica e a imagem da obra de arte) criam um mosaico aparente amorfo de fotografias e um retrato da fisionomia do Homem. Como um dispositivo sincrônico de choques e desencontros, que nega a superfície histórica como continuidade, a disposição de imagens fotográficas e a orientação da História da Arte neste primeiro momento oferecem uma nova memória, e um novo regime de legibilidade para a própria História -- tanto as fotografias quanto as obras de artes no seu interior expõem a um só tempo uma nova História, como também um elemento meta-histórico, a antropogênese. De fato, os paralelos traçadas por Hegel entre a História da Arte e a História do Espírito parecem aqui ganhar um novo valor de verdade, pois o Espírito emerge pelas imagens na sua plena carga dialética de auto-

realização.

A prática historiográfica (ou historio-imagética) de um aprendiz de Burckhardt nos oferece um excelente exemplo desta superfície sincrônica e antropológica de leitura histórica – Heinrich Wölfflin (1845-1934). Embora desconfiasse das possibilidades reais da reprodução fotográfica, Wölfflin fazia uso de gravuras, projetando-as por meio de placas de vidro: as suas projeções não somente impressionavam os seus alunos, como também igualmente lhe permitiam a construção específica de uma história formalista da arte, uma narrativa de traços estilísticos saltando e se metamorfoseando de imagem para imagem. A projeção de duas imagens, e o elo estabelecido entre as duas pela terceira imagem invisível, era-lhe imprescindível para pensar a doutrina formalista, uma vez que somente na simultaneidade visual das imagens é possível estabelecer uma vida própria das formas. Consciente dos riscos de um ponto de vista fragmentário e da necessidade da justeza de um olhar científico, onde os meios de reprodução mecanizada estariam submetidos ao espírito crítico, Wölfflin irá inclusive escrever dois livros sobre a maneira correta de se fotografar esculturas, argumentando que "não é justo que uma escultura possa ser vista de todos os lados" (os dois textos, datados entre 1896-1897 e 1914, e intitulados "Como fotografar esculturas", são reproduzidos no catálogo do gabinete de Estampas, do museu de Arte e História de Genebra de 1985).

Mas o que nos interessa é sobretudo o que está na base do formalismo nesta primeira geração de Historiadores da Arte, encabeçado por Wölfflin -- o estudo da forma não se dissocia de uma cartografia da antropogênese. Em "Problemas de Estilo", criticando a corrente materialista de Semper (1803-1879), o qual reduzia as manifestações artísticas a circunstâncias técnicas e funcionais, Aloïs Riegl (1858-1905) vai reabilitar o lugar do ornamento para entender as obras de arte, removendo-o do lugar secundário de mero deleite estético: "a necessidade de ornamentação é uma das necessidades humanas mais elementares, mais elementar do que a necessidade de proteger o corpo" (RIEGL, 1893), e em um ensaio separado chegar a dizer: "Nós sabemos de selvagens que desprezam toda forma de indumentária, mas cobrem a superfície inteira da pele com tatuagens... até hoje nós nos deparamos com este horror vacui que não tolera espaços vazios..." (RIEGL,

1978: 9-10) . O que os padrões formais e ornamentos oferecem não é simplesmente uma memória visual das épocas, mas relíquias históricas do auto-desenvolvimento espiritual do homem. O ser-para-o-ornamento e o ser-para-a-forma não se dissociam jamais de um vir a ser Homem do Homem: existe uma homologia profunda entre os percursos visuais da História da Arte e os embates internos do homem na sua auto-constituição. E de fato, a História da Arte como antropologia profunda do homem vai ser um lócus na própria elaboração da obra de Riegl. A sua posterior elaboração do conceito axiomático de "volição artística" (Kunstwollen) guarda profunda similitude com o conceito de "Volkegeist" de von Humboldt: em ambos os casos, tem-se uma essência psicológica unificante de todos os membros de um grupo social, só que no caso de Riegl essa essência (e aqui cabe vale salientar que estamos em um pensamento meta-histórico, de causas profundas em oposição a acontecimentos transitórios) está expressa e legível nas formas artísticas.

A forma revela o homem e o homem se revela, ontologicamente, na forma -- e portanto diferentes formas só poderiam revelar diferentes tipos de homens, diferentes volições artísticas (a aqui também já podemos ver as tendências à análise de "tipos coletivos" do pensamento de Riegl que serão plenamente expressas no seu livro de pinturas de grupo holandesas do século dezessete -- *Das holländische Gruppenpoträt*, 1902).

O próprio Wölfflin em um dos seus primeiros livros mais substanciais, "Prolegômeno para uma psicologia da Arquitetura" (1886), vai tentar associar formas estéticas aos estados essenciais da humanidade no seu embate com a natureza. Para entender a arquitetura, Wölfflin vai propor dois polos: de um lado o chão, o local da *Formlosigkeit* (ausência de forma), e do outro, a *Formkraft* (força da forma) a partir do qual toda vida humana combate o peso e a gravidade para triunfar por fim na forma arquitetônica una e coesa. Simetria, harmonia, proporção, regularidade seriam as notações visuais de um embate ontológico profunda para que a vida humana se estabeleça face a forças mortificantes.

O uso de slides por Wölfflin torna-se assim mais claro: trata-se não somente de ver a recorrência e descontinuidades de formas estéticas, mas sobretudo traçar em um amplo quadro sincrônico e meta-histórico das forças internas que expõem o auto-desenvolvimento espiritual do homem em oposição à

contingência precária da matéria sensível que o ameaça, não historicamente, mas no seu destino profundo e ontológico. A justaposição de imagens e o seu princípio narrativo funcionam metaforicamente como uma crono-fotografia do tempo destinal do Homem, uma maneira de captar as forças essenciais que operam no diagrama da antropogênee.

Recapitulemos, portanto, o que está em jogo nas relações possíveis entre História da Arte e fotografia neste primeiro momento e nesta geração de Historiadores da Arte do final do século dezenove: institucionalmente, a imagem técnica serve-lhes como regularização e sistematização de uma disciplina acadêmica; mnemonicamente, as fotografias são o suplemento de uma memória alargada, dando ao Historiador uma perspectiva extra-individual, o gênero de uma memória múltipla; e teoricamente, as obras de arte com suas categorias formais não somente possuem uma certa periodização e cronologia, como também manifestam na superfície visual a realização do Espírito do Homem, ou melhor, a antropogênese, à qual as fotografias e as justaposições se adequam pois trata-se menos de uma mera cronologia ou estudo diacrônico, e mais um mapeamento sincrônico de uma só luta -- o Espírito contra forças mortificantes.

Aby Warburg (1866-1929) é melhor conhecido como um dos pais fundadores da História da Arte e da iconologia moderna -- no entanto, à luz dos presentes fatos expostos, ele torna-se também o luminar de uma série de tendências incipientes, mas já cristalizadas, da gênese da História da Arte ancorada na fotografia. Pois como não vê-lo enquanto o Historiador da Arte que “fez do desfile de imagens um instrumento de análise” (Michaud, 2013: 10)?

De fato, são vários os signos de um pensamento fotográfico no interior da teoria (nunca formalmente elaborada e sistematizada) de Warburg. A começar pela sua teoria da memória -- como observa Gombrich:

a memória não é uma propriedade da consciência, mas a qualidade que distingue o ser vivo da matéria inorgânica. Ela é a capacidade de reagir a um acontecimento ao longo de um período de tempo; quer dizer, uma forma de

conservação e transmissão de energia desconhecida para o mundo físico. Todo acontecimento que age sobre a matéria viva deixa nela um traço que Semon chama engramma. A energia potencial conservada nesse engramma pode, em determinadas circunstâncias, ser reativada e descarregada, caso em que dizemos que o organismo age de certo modo porque recorda o acontecimento precedente. (GOMBRICH 1970: .242)

O símbolo e a imagem, como emblemas de cultura objetivada e portanto de uma memória cultural, seriam em Warburg os receptáculos de cargas de energia mnemônica, onde o peso de tradição transmitida também significaria forçosamente o peso de uma escolha entre a sujeição estéril ao irracionalismo, ou a superação na contemplação intelectual e distante. A sobrevivência dos temas iconográficos do paganismo no Renascimento coloca para o artista que os recebe e manuseia a exigência de uma posição a respeito do próprio destino ontológico do Homem, entre o ser e o não-ser, entre o abraço pueril em conteúdos primitivos ou o avanço rumo a humanização de temores supersticiosos. As imagens possuem uma tal carga de memória violenta que o artista ao se deparar com a sua transmissão na cultura, inevitavelmente vê-se vis-à-vis a sua própria desposseção subjetiva.

E precisamos aqui retornar à teoria de Friederich Vischer (1807-1887) sobre Einfühlung. Ele a descreve em 1887 no livro "Das Symbol", promulgando a tese de que, a partir de objetos sensoriais, o homem encontra elementos espirituais por meio de um processo de simbolismo. Tanto obras de arte quanto a natureza manifestam em si mesmas seres emocionais que podem ser sentidos por Einfühlung (que poderia ser vulgarmente traduzido por empatia), o qual lhe era um instinto primário e primitivo. À frente, Vischer divide a representação simbólica em dois tipos: mágica, onde o símbolo e o que é simbolizado fundem-se em um só fenômeno, e a lógica, onde referente e significado estão separados. Esta última representação é associada ao pensamento alegórico, típico de culturas desenvolvidas, e o anterior, mágico, típico da mentalidade primitiva, de fusão irracional e não-mediada pela linguagem com as sensações. Em Warburg, ambos vão conviver perigosamente, e como observa Agamben:

"O símbolo pertence assim, para ele, a uma esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva e trazia em si tanto a possibilidade de regressão quanto o do mais alto conhecimento: ele é um Zwischenraum, um intervalo, uma espécie de terra de ninguém no centro do humano; e, tal como a criação e a fruição da arte requerem a fusão entre duas atitudes psíquicas que normalmente se excluem de forma mútua ("um abandono apaixonado do eu até a completa identificação com a impressão e uma fria e distanciada serenidade na contemplação ordenadora"), assim a "ciência sem nome" que Warburg perseguia é, como se lê numa nota de 1929, "uma iconologia do intervalo", ou uma psicologia do "movimento pendular entre a posição das causas como imagens e como signos" (AGAMBEN, 2015:120)

E a imagem fotográfica, na sua eficiência técnica de montagem e choques anacrônicos, deslocamentos e condensações, também vai-lhe significar o meio privilegiado de passagem das próprias cargas energéticas de memória, pois o conteúdo problemático contido nas imagens e símbolos da tradição cultural será analogamente forjado e tornado legível pelo manuseio de imagens fotográficas, elas mesmas entendidas como imagens dialéticas. Sobre o projeto Mnemosyne Atlas, amplo panorama por meio de reproduções e imagens fotográficas da cultura visual européia ao longo dos séculos, observa Gombrich:

"Este método de disposição de fotografias era particularmente apropriado às necessidades de Warburg. O método de alfinetar fotografias contra um fundo negro era-lhe um modo fácil de fundir o material visual e rearranjá-lo em todas as combinações possíveis, assim como também era acostumado a rearranjar seus cartões e livros conforme um novo tema lhe obcecasse (GOMBRICH, 1970: 284)

A correspondência entre forma artística e o tema da antropogênese, anteriormente exposta, é levada em Warburg às raias do paroxismo: os símbolos e imagens terão um duplo valor entre ser e não-ser e guardarão temporalidade do sintoma, onde o homem está suspenso diante de uma decisão vital, e simultaneamente, serão as imagens fotográficas o meio expressivo de passagem dessas energias culturais problemáticas.

Não obstante a carga dramática da imagem fotográfica, o pensamento do múltiplo oferecido por ela, com seu amplo alcance de reproduções, permite a Warburg também criar o meio cartográfico de uma memória coletiva, igualmente múltipla, onde os símbolos e imagens realizam os seus respectivos significados nas suas repetições e reincidências problemáticas. Pois a questão inteiramente associada à memória cultural e suas cargas mnemônicas é precisamente aquela da sua reprodução e repetição, retidas entre uma impossibilidade latente e uma possibilidade manifesta. No caso de Mnemosyne Atlas o problema central vai ser elaborar a cisão interna do Homem europeu diante das formas simbólicas e temas iconográficos, fixado entre a imersão irracional no mundo natural e a distância serena da contemplação, no seu jogo de repetições e supressões ao longo dos séculos e gerações: e precisamente, como veículo de repetição, a fotografia irá plasmar o pensamento warburgiano, na força dos temas iconográficos que, tal como as fotografias, irão quebrar os seus contextos imediatos, e saltar de uma imagem à outra.

Assim, em um mapa de imagens fotográficas e reproduções, estará reencenado o diagnóstico do homem diante das corrente energéticas problemáticas da sua memória cultural . “Nessa grande montagem de reproduções fotográficas, substituindo a questão da transmissão do saber pela de sua exposição, Warburg organizou uma rede de tensões e anacronismos entre imagens” (Michaud, 2013, p. 39), e de fato a rede de tensões entre as imagens fotográficas não vão se dissociar jamais das próprias tensões inerentes aos símbolos e temas visuais que exibem.

Estará exposta desta vez, ao contrário de Wölfflin, não a crono-fotografia do homem na sua antropogênese, mas uma crono-fotografia da sua mútua destruição e salvamento por meio das imagens, a temporalidade sempre a posteriori do sintoma que não se resolve na sua manifestação, e aguarda, latente (e

igualmente temos aqui o pensamento fotográfico, desta vez como hesitação entre o revelado e irrevelado, pois para Warburg a própria consciência europeia estará retida neste paradigma fotográfico). Pois, além do uso da fotografia como ferramenta metodológica de estudo, é também possível dizer que a teoria da memória cultural promulgada por Warburg é, em si mesma, profundamente fotográfica: se os símbolos e temas iconográficos guardam a impressão de cargas mnemônicas violentas, eles são a fotografia do homem nos seus conteúdos inconscientes. É por isso que Warburg irá poder saltar das cobras do ritual dos índios Pueblos para imagens da Antiguidade Clássica, e para o Palácio Schifanoia: a matéria simbólica lhe será uma maquinação fotográfica que não cessa de produzir imagens do homem no momento em que se aproxima da sua destruição.

## **PHOTO-MUNDO**

Em um texto de 1938 intitulado "A época das imagens do mundo (Die Zeit des Weltbildes)", Heidegger propõe encontrar o último capítulo da metafísica moderna: O mundo reduzido à imagem. A manifestação característica da modernidade, em sua última etapa de empobrecimento da experiência, seria a totalidade das coisas reduzida à totalidade das representações humanas, onde a racionalidade instrumental e tecno-científica faria um só e mesmo mundo: um mundo-para-o-homem, reduzido a um agregado de entes que só existem na medida em que estão postos em relação às representações de um sujeito cognoscente -- um mundo convertido em experiência vivida (Erlebnis) e maquinação (Machenschaft), a um só tempo interiorizado em práticas e signos humanos e criado por essas mesmas práticas e signos. O mundo (Welt) portanto não estaria dissociado de uma "visão de mundo" (Weltanschauung) ou da imagem do mundo (Weltbild).

A distância entre o período abordado por este texto (o final do século dezenove com sua fotomania que respinga para os meados do século vinte) e o texto de Heidegger de fato não é muito grande, e muitas semelhanças poderiam ser apontadas. Mas talvez possamos tomar a proposição de Heidegger como fundamentalmente diferente, e como o bloco filosófico a partir do qual possamos por impulso para uma contra-proposição.

O postulado heideggeriano de uma racionalidade equivalida a um pensamento do ser onde a entidade do ente é necessariamente a sua visibilidade (o seu "dar-se a ver" para um sujeito), não corresponde inteiramente ao fenômeno da foto-antropologia, da foto-história-da-arte, e da foto-psicanálise. Pois em todos eles, a imagem fotográfica não é a metáfora residual de uma eficiência racional em dominar, mensurar, e enquadrar o mundo, mas precisamente o oposto: a construção significativa da vida e do mundo a partir de uma imagem singular do homem não existe nessas disciplinas, mas antes podemos falar nas três em um vida social das imagens onde o conceito de homem surge somente como efeito das potências da própria imagem técnica.

De fato, é possível impor o prefixo "foto" aos nomes dessas disciplinas e alinhá-las em uma confusão semântica, precisamente porque essas fronteiras não estão plenamente estabelecidas à época de suas gêneses -- foto-psicanálise, foto-história-da-arte, foto-antropologia -- e sobretudo porque a codificação das imagens fotográficas, que lhes dão o fôlego inicial, ainda não foi plenamente fixada. "Eu penso" e "eu sou" e "eu vejo" não estão fundidos em uma só equação, mas há infinitas atrações e repulsões, polos imagéticos de movimento centrífugo e centrípeto, onde as diferentes instâncias de constituição do homem estão embaralhadas e violentadas, retidas nas superfícies dançantes de imagens fotográficas cujo movimento origina a imagem da consciência que não pensa (mas vê), e uma consciência da imagem que não vê (mas pensa), e entre as duas palpita um "eu sou" plenamente esvaziado.

Além do apequenamento metafísico do mundo, que termina por acabar na imagem do homem no diagnóstico heideggeriano, o que de fato temos aqui é um excesso ontológico de mundos, diferentes províncias do ser emergindo à altura de cartografias fotográficas. "A natureza escrevendo a si mesma" tal como Talbor queria, multiplicando-se em outras naturezas, naturezas do homem até mesmo. Não falamos na figurabilidade do mundo em imagem, mas em múltiplas imagens rompendo a superfície única do mundo: múltiplas imagens-mundo.

Heidegger diz-nos que é somente por estar plenamente fixado em si mesmo e seguro da sua eguidade, que o homem pode reduzir o mundo a uma cena (Szene), e aqui o uso de Heidegger como nosso espelho deformante oferece-nos a imagem final: na fotomania do século dezenove é dada uma máquina fotográfica ao mundo, e o homem se desfaz em múltiplas tomadas. Corpos que não cessam de emitir irradiações luminosas, irradiações luminosas que não cessam de traçar figuras em papéis fotossensíveis, e por fim como efeito residual, a imagem do próprio homem. Não imagem do mundo, mas foto-mundo. Se de fato a ambição da racionalidade instrumental foi sempre transformar a cultura em segunda natureza (subsumir a natureza ao ponto extremo onde só haja cultura natural), a fotografia apresenta uma sabotagem: na medida mesma em que a foto é signo-referente, e oblitera as distinções possíveis entre signo e realidade, ela esgota e torna inoperante o impulso metafísico da modernidade. Oferece, portanto, o último resquício de um pensamento, ainda sem cultura, ainda sem natureza, um pensamento outro.

HEIDEGGER, Martin,

Concerning Technology and Other Essays (Nova Iorque: Harper, 1977, pp. 115-154).

## BIBLIOGRAFIA

Introdução :

BARBICHON, Guy. Usages de l'image: faire, dire. *Ethnologie Française*,

Paris: Armand Colin, t. 24, p. 169-175, avril/juin 1994.

FOUCAULT, Michel. L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1984.

FREUD, Sigmund (1895), Esquisse d'une psychologie scientifique, La naissance de la psychanalyse, Paris, PUF, p. 336.

(FREUD, Sigmund, "Tois essais sur la théorie sexuelle", 1905, in OCF. P, tomo VI, Paris, Puf, 2006).

STOCKING, George W. Victorian Anthropology, Free press, 1987.

## PHOTO-ANTROPOLOGIA

Antropologias, histórias, experiências, Fernanda Áreas Peixoto, Heloisa Pontes, Lília Moritz Schwarcz (Organizadoras), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

BROCA Paul, *Instructions générales sur l'anthropologie*, Paris, Masson, 1865.

CREQUI-MONFORT Georges de et SENECHAL de la GRANGE, "Rapport sur une mission en Amérique du Sud", *Nouvelles archives des Missions scientifiques et littéraires*, t.XII, Impr. Nationale, Paris, 1904.

EDWARDS, E. (Ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven: Yale University Press, 1992

EDWARDS, E. Photography and anthropological intention in Nineteenth century Britain, *DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES*, vol. LIII, nº 1, (1998)

- Edwards (1994) 2001 : Elizabeth Edwards, « Exchanging Photographs, Making Archives », dans *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums* (1994), Oxford, New York, Berg Publishers, 2001,
- EVANS-PRITCHARD, E.E. (Ed.) *Man and woman among the Azande*, New York: The free press, 1974
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- HIRSCH, Marianne, *The generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia Universty Press, New York, 2012
- LE BON Gustave, "Sur les applications de la photographie à l'anthropologie ...", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, Masson, séance du 17 novembre 1881
- JEHEL, Pierre-Jérôme, *Photographie et anthropologie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, DEA en esthétique, sciences et technologies de l'art, université de Paris VII-Saint-Denis, 1995.
- LEIRIS, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1994
- FILHOL, Henri, *Conseils aux voyageurs naturalistes*, Paris, Imprimerie Nationale, 1894).
- MAFEJE, Archie, *Anthropology in post-independence Africa: end of an era and the problem of self definition*. Nairobi: Heinrich Böll Foundation; Regional Office East and Horn of Africa, 2001.
- STOCKING, George W. *Delimiting anthropology: occasional essays and reflections*, The University of Winsconsin Press, 2001
- \_\_\_\_\_. *Race, Culture, and Evolution: Essays in the history of anthropology*, New York, 1968
- \_\_\_\_\_. *Victorian Anthropology*. New york, 1987
- TYLOR, Edward B., 1876: «Dammann's Race Photographs», *Nature*, XIII, 184-165.
- TOBINARD, Paul, *L'Homme dans la Nature*, Paris, Alcan, 1891.
- Periódicos franceses do século dezanove citados
- Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, Masson, (1860-1899)
- La Lumière*, 1852: 7 août
- Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, Impr. Nationale.

## PHOTO-PSICANÁLISE

- BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, citador por HILBERG, Raoul, *La destruction des juifs d'Europe*, Paris, Fayard, 1988.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Tradução: Teresa Ottoni. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2002
- LACAN, J. (1966). *Os Escritos*. Rio de Janeiro, Zahar.
- \_\_\_\_\_. (1979). *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro, Zahar.

- LEIBNIZ, Gottfried, "Novos ensaios sobre o entendimento humano" em Os pensadores, São Paulo, Abril Cultura, 1980.
- LE POULICHET, S. O Tempo na Psicanálise. Rio de Janeiro, Zahar. 1996
- LOCKE, John, Ensaio acerca do Entendimento Humano, Editora Nova Cultura, São Paulo, 1999.
- LONDE, Albert, L'évolution de la photographie (1889), citado por Georges Didi-Huberman em L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris, Macula p. 51, 2014.
- KITTLER, Friedrich, Towards an ontology of media, *Theory, Culture & Society* (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore), Vol. 26(2-3), 2009
- MCLUHAN, Marshall, Oxford University Press, Londres, 1987
- SEKULA, Allan, "Le corps et l'archive", em *Écrits sur la photographie, 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, p.221-2297, 2013.
- SICARD, Monique. L'Anée, L'année 1895, l'image écartelée entre savoir et savoir, Synthélabo, coleção Les empêcheurs de penser en rond, p. 26, 1995
- FREUD, Sigmund, Interpretação dos sonhos, tradução Walderedo Ismael de Oliveira, 1. ed - São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.
- FREUD, Sigmund, "Note sur l'inconscient en psychanalyse", em *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, col. Idées, p. 184, 1968
- FREUD, Sigmund, "L'homme Moïse et la religion monothéiste" (1939), *Oeuvres Complètes de Freud: Presses universitaires de France*, Tomo X, Paris, p.204, 2009
- FREUD, Sigmund "L'intérêt que présente la psychanalyse" (1913), em *Oeuvres Complètes de Freud*, Tomo XII, p.411, 2005
- FREUD, Sigmund, OCF, Tomo XVII, Paris, 1992
- FREUD, Sigmund, OCF, Tomo III, Presses universitaires de France, Paris, 1989
- FREUD, Sigmund, OCF, tomo I, Presses universitaires de France, Paris, 2015
- FREUD, S. (1895). A Hereditariedade e a Etiologia das Neuroses. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. vol. III. Rio de Janeiro, Imago, 2006
- \_\_\_\_\_. (1915a). Repressão. E. S. B., vol. XIV.
- \_\_\_\_\_. (1925[1924]). Uma Nota Sobre o Bloco Mágico. E. S. B., vol. XIX.
- PROUST, Marcel, "Sodome et Gomorre", em *À la recherche du temps perdu*, tomo 3, Paris, Gallimard, 1988.

## PHOTO-HISTÓRIA-DA-ARTE

- AGAMBEN, Giorgio, «Le cinéma de Guy Debord» (1995), in *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, pp. 65-76)
- AGAMBEN, Giorgio, A potência do pensamento: ensaios e conferências, tradução Antonio Guerreiro, Belo Horizonte, Autêntico editora, 2015
- BERENSON, Bernard, "Isochromatic photography and Venetian Painters" in Roberts, ed. 1995, p. 129
- BOHRER, Frederick N. "Photographic perspectives: Photography and the institutional Formation of Art History". Em *Art History and its foundations: Foundation of a discipline*, editado por Elizabeth Mansfield, London: Routledge, 2002
- DISDÉRI, *Essai sur l'art de la photographie*, Anglet, Séguier, 2003
- GASKELL, Ivan. Vermeer's Wager: Speculations on Art History, Theory and Art museums, London, Reaktion Books, 2000
- GOMBRICH, Ernest, *Aby Warburg: an intellectual biography*, London 1970

HAMBER, Anthony, "The use of photography by nineteenth-century art historians", em H. Roberts, ed, Art History through the camera's lens, Amsterdam, Gordon and Breach, 1995, p.89

MAURER, Kathrin, Visualizing the past: The power of image in German historicism, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2013

Michaud, P. A. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013

NELSON, Robert S. "The slide lecture or The work of Art History in the age of mechanical reproduction", Critical Inquiry 26.3 Primavera 2000.

**RIEGL, Alois**, *Stilfragen*, Georg Siemens, 1893.

RIEGL, Alois, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie* [1894] Mäander, 1978

SCHILLER, Friedrich, *Lectures on the Aesthetic Education of Man*, trans. E. Wilkinson & L. Willoughby, Oxford University Press, 1967

Wölfflin : Heinrich, « Über das Rechts und Links im Bilde », *Gedanken zur Kunstgeschichte : Gedrucktes und ungedrucktes*, Bâle, 1941

## PHOTO-MUNDO

HEIDEGGER, Martin, Concerning Technology and Other Essays (Nova Iorque: Harper, 1977, pp. 115-154).