1. Introdução

Alguns princípios dos quais derivaram a fotografia já eram conhecidos desde a antiguidade (SOUGEZ, 2007, p.31). No entanto, é durante o século XIX, em plena ascensão da sociedade industrial, que Joseph Niécephore Niépce, em 1826 inventou a heliogravura, o que permitiu o registro de uma imagem sobre uma superfície sensível.

Em 1839 Louis Jacques Mandé Daguerre, em continuidade aos experimentos de Niécephore, consegue fixar uma imagem fotográfica sobre uma placa sensibilizada com iodeto de prata. Tal procedimento foi chamado de daguerreótipo.

Dois anos depois, o britânico Willian Henry Fox Talbot anuncia a descoberta do Calótipo. Ele também inventara o negativo, o que permitiu cópias positivas da imagem, inaugurando, assim, o caráter da reprodutibilidade na fotografia.

Entre 1844 e 1846, Talbot publica em seis fascículos "*The pencil of nature*", o primeiro livro ilustrado com fotografias. Sobre elas o autor nos diz: "*The plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the*

artist's pencil. They are the sun-pictures themselves (…).[1] *(*GERNSHEIM, 1986, p.40)

Talbolt em seu *"The pencil of nature"* entende a fotografia como uma forma da natureza representar a si mesma. De acordo com Fontcuberta (2006, p.26), tal ideia acabou por produzir tanto fascinação, quanto, a ilusão de um automatismo natural, como nos disse Talbot: *"sun pictures themselves"*.

Deste ponto de vista, se fotografar significa reproduzir o natural de maneira precisa e fidedigna, sua consequência seria a obtenção direta da verdade e da realidade?

De acordo com Barthes (1984 p.18): não é possível negar que algo de "real" esteve diante da objetiva, para que sua imagem pudesse ter sido capturada. Assim há na fotografia "uma dupla exposição da realidade e do passado". Nisto difere a fotografia de qualquer outra forma de produção visual como a pintura, que pode ser talhada única e exclusivamente, a partir da imaginação do autor. Esta inegável centelha da realidade, da qual depende a fotografia para existir, nos aponta este 'isto foi'. No entanto, perguntamos: a fotografia atesta aquilo que mostra?

[1] "As imagens do presente trabalho foram impressas apenas pela ação da luz, sem nenhuma ação do

1. Hippolyte Bayard *Self Portrait as a Drowned Man 1840*

Hippolyte Bayard contemporâneo de Niépce, Daguerre e Talbot, com o autorretrato de seu fictício suicídio intitulado: "*Self Portrait as a Drowned Man*[2]*"* acaba por denunciar a eficácia da fotografia como mero espelho do real. Bayard revela o caráter ilusório do fotográfico, dado que, o afogado da imagem é o próprio fotógrafo.

[2] "Autorretrato como o afogado" (tradução nossa)

Benjamin (1985 p.94) nos diz sobre este caráter mágico e ilusório denunciado por Bayard:

> "(...) a técnica mais exata pode dar as suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar a centelha do acaso, aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível, que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala a câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado consciente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (...) Só a fotografia revela este inconsciente óptico, como só a psicanálise revela este inconsciente pulsional".

Se Talbolt entendia a fotografia como uma "imagem solar", ou seja, livre de intervenção ou interpretação e, por isso mesmo verdadeira, Bayard a denuncia como ilusória, justamente porque depende da intervenção do fotógrafo. A ilusão necessariamente opõe-se a realidade e a verdade? Benjamin (1985) afirma que para além desta centelha da realidade que por definição uma fotografia carrega consigo (Barthes 1984), a natureza do que se impõe a câmera substitui o espaço trabalhado conscientemente pelo homem. Se só a fotografia é capaz de nos revelar este inconsciente óptico, o caráter da realidade não se opõe ao caráter da ilusão, mas ao da razão. E a verdade não é fruto do automatismo ou da

reprodutibilidade mecânica, mas depende de um deciframento, de uma interpretação.

Ora, a psicanálise e sua "crítica da razão" é contemporânea da fotografia. Tanto Freud como Lacan, utilizam conceitos da óptica e, mais especificamente, do "aparelho fotográfico" como metáfora do aparelho psíquico. Assim, Freud (1900 p.517) em "*A interpretação dos Sonhos*" nos diz:

> "proponho simplesmente seguir a sugestão de visualizarmos o instrumento que executa nossas funções anímicas como semelhante a um microscópio composto, um aparelho fotográfico ou algo desse tipo".

Mas, a relação entre a fotografia e a psicanálise se resumiria apenas em uma metáfora conceitual da óptica que pudesse dar forma ao aparelho psíquico descrito por Freud?

Apesar de Freud manter durante quase 40 anos em seu texto a analogia entre o inconsciente e a fotografia, encontramos poucas referências bibliográficas sobre o tema. Mais comumente os estudos sobre fotografia recorrem à psicanálise como corpo teórico. Do lado da psicanálise, encontramos referências ao cinema, cujo percussor direto é a fotografia.

Sobre cinema Rivera (2008, p.11) nos diz: "É curioso que Freud jamais tenha se ocupado dessa nova arte, apesar de conceder um lugar privilegiado em sua obra a analogias entre

aparelhos ópticos e o aparelho psíquico". A este ponto poder-se-ia objetar que Freud em franco delineamento do corpo teórico da psicanálise, na tentativa de construir uma ciência do inconsciente, valeu-se não apenas de metáforas da óptica, mas de toda série de conhecimentos que lhe eram acessíveis: as figuras literárias como Édipo, os conceitos da Física como a condensação e a sublimação, metáforas sobre a arqueologia, os estudos sobre a arte e etc..., conceitos estes que, tal como a fotografia, persistiram em sua obra.

No entanto, pretendemos demonstrar, que a fotografia, por ser efeito de linguagem, funciona como qualquer outro produto de formação inconsciente tal como os sonhos, os chistes e o ato falho. Neste sentido, supomos que a fotografia pode ser reveladora enquanto produção de verdade. Verdade esta, que já sabemos de antemão ser de acordo com Freud (1940) e Lacan (1972), não toda.

Para tanto, seguimos na esteira da obra destes autores, a respeito do que estes podem nos revelar, sobre o que passamos a chamar de a óptica da psicanálise.

Apostamos de acordo com Benjamim (1985) que a fotografia não apenas revela alguns aspectos deste "inconsciente óptico", mas como linguagem, de acordo com Lacan (1953/54), deve estar submetida aos mesmos princípios descritos da linguagem. O que propomos é uma interlocução entre fotografia e psicanálise, a partir dos conceitos do registro do Imaginário, Simbólico e Real, pois, de acordo com Lacan (1953/54, p. 89) "sem estes três

sistemas de referência, não é possível compreender a técnica e a experiência freudiana".

Seguimos, assim, na direção apontada por Lacan a partir do registro Imaginário *I*, em direção ao Simbólico *S* e ao Real *R*.

No campo do imaginário exploramos a questão da imagem como necessária e constitutiva do sujeito, daí a pregnância e o fascínio que exercem as imagens fotográficas. A própria constituição da realidade implica a constituição do imaginário. Porém, para além do constitutivo, que comporta este caráter ilusório demonstrado por Bayard, o aspecto imaginário conserva, também, um aspecto mortífero e alienante. Tratamos, assim, de estabelecer uma articulação entre estes dois aspectos e este traço de realidade, que difere a fotografia de outras formas de produção visuais.

Fotografar significa literalmente escrever com luz. Ao contrário de Talbot, bem como demonstrou Bayard, a fotografia estabelece-se como uma forma de produção de linguagem. Não deveria a fotografia obedecer às mesmas leis da linguagem, bem como do inconsciente, tal como Lacan propõe (1964, p. 25): "o inconsciente é estruturado como uma linguagem"? Aqui estabelecemos a articulação entre fotografia e o registro Simbólico.

Com relação ao registro do Real, chegamos finalmente ao que intitulamos como "além do visível", *par-lettrê* como nos diria

Lacan, isto que não é possível situar nem no campo imaginário nem no campo simbólico, mas que essencialmente resta e insiste. Ainda que invisível, insiste por se inscrever. Desta maneira, compreendemos que uma imagem fotográfica, carrega consigo um aspecto visível e um aspecto invisível. Dito de outro modo, a fotografia como forma de linguagem traz com sigo um para além do dito, ou visível, algo que resta dizer, ou, mostrar.

Por fim, munidos destes conceitos que pretendem traçar uma articulação possível entre o que este "inconsciente óptico" pode nos revelar a respeito da psicanálise e o que a psicanálise pode nos revelar a respeito da fotografia, propomos a discussão a partir da polêmica imagem do fotógrafo sul africano Kevin Carter, ganhadora do prêmio Pulitzer de 1994. Retomaremos o caráter de realidade e verdade enunciada por Talbot e desconstruída por Bayard. Então, o que pode dizer um psicanalista sobre a realidade e a verdade, a partir da fotografia?

2. Notas preliminares

Dado que nosso campo de estudo é multidisciplinar, ou seja, pretende-se tecer uma intersecção entre fotografia e psicanálise, faz-se necessário delinear alguns conceitos que servirão de bússola ao leitor durante nossa empreitada.

Dissemos antes que, desde os primórdios de sua descoberta discute-se qual o caráter de realidade e de verdade contido nas imagens fotográficas. Mas o que pode se entender por verdade e realidade? A seguir, destrincharemos tais conceitos.

2.1. A verdade

De acordo com Chauí (1994) o que entendemos como "verdade" é o resultado de um construto que, ao longo do tempo, derivou de várias concepções do termo. A seguir, veremos suas origens em diferentes línguas, bem como, a acepção de seus diferentes significados:

Em grego *aletheia* significa: "não oculto, não escondido, não dissimulado. O Verdadeiro é o que se manifesta aos olhos do corpo e do espírito. (...) o verdadeiro é o plenamente visível para a razão." (CHAUÍ, 1994, p. 99).

Nesta acepção, a verdade seria o que se apresenta, enquanto fenômeno, ao olhar e aos sentidos.

Em latim *veritas* "se refere à precisão, ao rigor e à exatidão de um relato (...)". (CHAUÍ, 1994, p. 99). A verdade, refere-se portanto, a linguagem como narrativa fiel do acontecido.

Emunah em hebraico, por sua vez:

> "significa confiança" (...) A verdade é uma crença fundada na esperança e na confiança, referidas ao futuro (...). Sua forma mais elevada é a revelação divina e sua expressão mais perfeita é a profecia". (CHAUÍ ,1994, p. 99).

Entre o presente grego, a narrativa do passado em latim e a confiança no futuro do hebraico, o conceito de verdade adquiriu vários significados e sentidos. Importa-nos ressaltar que não há um conceito único de verdade. Isto nos impõe uma questão epistemológica. O que pode um psicanalista dizer sobre a verdade?

André (1998, p.10) nos diz:

> "O saber psicanalítico não funciona em posição de verdade, a não ser na medida em que opera como um saber furado, afetado por uma falha central. Lacan nos convida a compreender que esta falha não é da ordem de uma imperfeição que os progressos da pesquisa permitem preencher, mas sim que ela constitui a chave para a própria estrutura do saber".

Lacan (1972, p. 124) retomando a origem grega e hebraica do termo nos dirá: "toda a verdade é o que não se pode dizer. É o que só se pode dizer com a condição de não levá-la até o fim, se fazer semi-dizê-la". Diríamos nós, que a verdade: é não toda. Freud já havia demonstrado, em seus estudos sobre o lapso, que é no erro, no equívoco, no ato falho que se "confessa" a verdade em ato. Mais ainda, a seguir, veremos a concepção freudiana sobre a realidade e a maneira como o mundo se apresenta aos nossos sentidos, e o que dela podemos apreender.

2.2 A realidade

Freud (1900, p.521) descreverá o psiquismo em termos de um aparelho óptico:

> "Descrevemos o último dos sistemas situados na extremidade motora como o 'pré-consciente', para indicar que os processos excitatórios nele ocorridos podem penetrar na consciência sem maiores empecilhos, desde que certas condições sejam satisfeitas (...)".

Tal afirmativa implica que os processos excitatórios não são percebidos por nós de maneira direta, ou dito de outra forma, não chegam à consciência diretamente. Devem antes passar por um processo de mediação, função do sistema pré-consciente. Trataremos especificamente da configuração do aparelho psíquico tal como descrita por Freud no Capítulo 3, intitulado por nós como: "a óptica da psicanálise". Por hora, seguiremos delineando o conceito de realidade.

A afirmativa freudiana implica que a realidade só pode ser alcançada a partir de um desvio, diríamos nós, de uma versão, que é justamente fruto do trabalho do aparelho psíquico. Tal ideia permanecerá na obra freudiana durante quase 40 anos até os últimos escritos que nos foram deixados por ele. Em "*Esboço de Psicanálise*" (1940, p.210), Freud nos diz:

> "Em nossa ciência como nas outras, o problema é o mesmo: por trás dos atributos (qualidades) do objeto em exame que se apresenta diretamente à nossa percepção temos de descobrir algo que é mais independente da capacidade receptiva particular de nossos órgãos sensoriais e que se aproxima mais do que se poderia supor ser o estado real das coisas. Não temos esperança de atingir este estado em si mesmo, visto que tudo de novo que inferimos deve, não obstante, ser traduzido de volta para a linguagem de nossas percepções, da qual nos é simplesmente impossível de libertar-nos. (...) A realidade sempre permanecerá incognoscível. O rendimento trazido à luz pelo trabalho científico de nossas percepções sensoriais primárias consistirá numa compreensão interna (insight) das ligações e relações dependentes que estão no mundo externo, que podem de alguma maneira ser fidedignamente reproduzidas ou refletidas no mundo interno de nosso pensamento, um conhecimento das quais nos capacita a 'compreender' algo no mundo externo, provê-lo e, possivelmente alterá-lo".

Gostaríamos de ressaltar que para Freud a realidade em si não é acessível. Mesmo se tivéssemos acesso, como ele nos diz, a um dispositivo tecnológico que é menos enganoso do que nossos sentidos, porque independe de mediação, como supôs Talbot em seu "*The pencil of nature*", bem como a ideia de que uma câmera fotográfica que, por ser uma máquina, pode representar a realidade de forma mais fidedigna que nossos sentidos. Mesmo assim, a realidade não seria acessível em si. Isto, porque de acordo com Freud, de qualquer forma, o percebido pelos nossos olhos, ou, através da objetiva de uma câmera só é acessível ao psiquismo no que pode ser traduzido como linguagem. Neste sentido, de acordo com Freud e Lacan como veremos adiante no capitulo S.I.R, o que

está submetido à ordem da linguagem, está sujeito ao equívoco, à mediação simbólica e ao engano.

2.3 O real e o Registo do Real

Por fim, faz-se necessário uma última nota. Em vários momentos do texto nos referiremos ao real e ao Real. O real grafado com minúscula refere-se ao aspecto da realidade que afirmamos antes não poder ser de todo acessível, ou não ser acessível de maneira direta de acordo com Freud e com Lacan. Quando grafamos Real com maiúscula nos referimos ao registro do Real, conceito que é construído e modificado durante toda obra Lacaniana. Ao Real, como "registro da realidade humana" (LACAN, 1974, p.12) e como "o impossível" (LACAN, 1964, p. 159), trataremos detalhadamente no capitulo R.S.I.

A partir destes "*a priores*", que tem como objetivo situar o leitor em relação ao campo sobre o qual pretendemos nos debruçar, vamos agora tratar especificamente do que chamamos de *A óptica da psicanálise*.

3. A óptica da Psicanálise

A partir de agora, pretendemos demonstrar como determinados princípios da fotografia e, portanto, da óptica serviram como metáforas teóricas durante a constituição do corpo teórico da psicanálise.

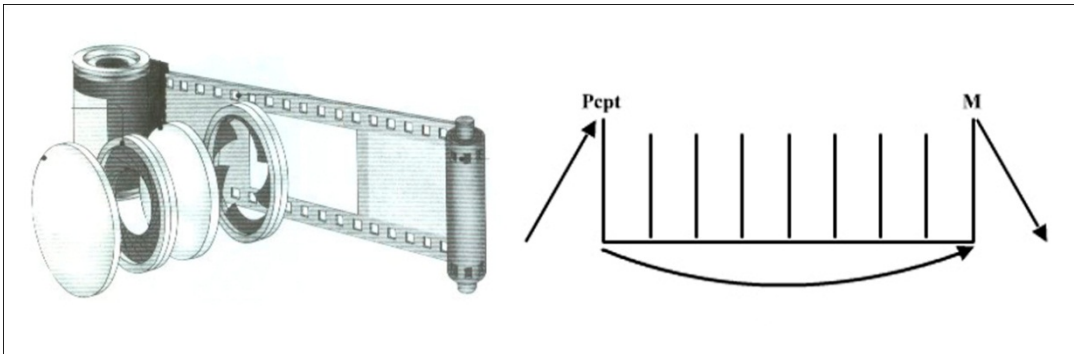
Em 1900, Freud (p. 512) em a "*Interpretação dos Sonhos*", na apresentação de sua primeira tópica propõe o psiquismo em termos de um aparelho:

> "(...) proponho simplesmente seguir a sugestão de visualizarmos o instrumento que executa nossas funções anímicas como semelhante a um microscópio composto, um aparelho fotográfico ou algo desse tipo. Com base nisso, a localização psíquica corresponderá a um ponto no interior do aparelho em que se produz um dos estágios preliminares da imagem".

Ainda que no mesmo parágrafo Freud, (1900, p.52) se refere a "imperfeição" desta analogia com os aparelhos ópticos como a câmera fotográfica, tal metáfora será retomada por Freud em "*Esboço de Psicanálise*" quase quarenta nos depois. Até 1939 em "*Moisés e o Monoteísmo*", Freud se referirá ao processo de formação de uma imagem fotográfica como metáfora do funcionamento do aparelho psíquico, tal como demonstraremos a seguir. Antes, porém, vamos estabelecer o que Freud (1900, p.517) chamou de aparelho psíquico:

> "Por conseguinte, retrataremos o aparelho psíquico como um instrumento composto a cujos componentes daremos o nome de "instâncias", ou (em prol de uma clareza maior) "sistemas". Pode-se prever, em seguida, que esses sistemas talvez mantenham entre si uma relação espacial constante, do mesmo modo que os vários sistemas de lentes de um telescópio se dispõem uns atrás dos outros. A rigor, não há necessidade da hipótese de que os sistemas psíquicos realmente se disponham numa ordem *espacial*. Bastaria que uma ordem fixa fosse estabelecida pelo fato de, num determinado processo psíquico, a excitação atravessar os sistemas numa dada sequência *temporal*. (...) A primeira coisa a nos saltar aos olhos é que esse aparelho, composto de sistemas, tem um sentido ou direção. Toda a nossa atividade psíquica parte de estímulos (internos ou externos) e termina em inervações. Por conseguinte, atribuiremos ao aparelho uma extremidade sensorial e uma extremidade motora. Na extremidade sensorial, encontra-se um sistema que recebe as percepções; na extremidade motora, outro, que abre as comportas da atividade motora."

Freud, como apontamos, utiliza-se da metáfora de aparelhos de função escópica, ou seja, dispositivos estruturados espacialmente e formados por uma série de elementos ópticos.



2. Câmera fotográfica Aparelho psíquico

Tal disposição como demonstra as imagens acima, implica que haja de um lado um lugar de recepção (objetiva/ percepção consciência) e de outro um local de registro (dispositivo sensível/pré-consciente e inconsciente):

> "Suporemos que um lugar de registro logo na parte frontal do aparelho recebe os estímulos perceptivos, mas não preserva nenhum traço deles e, portanto, não tem memória, enquanto atrás dele, há um segundo sistema que transforma as excitações momentâneas do primeiro em traços permanentes" (FREUD 1900, p. 518-19)

Em um aparelho óptico as imagens devem formar-se entre as lentes que compõem o aparelho e não sobre os seus componentes físicos. O lugar psíquico corresponde a este ponto no interior do aparelho "em que se produz um dos estágios preliminares da imagem". (FREUD, 1900, p.517) A maneira específica que uma percepção resultará em inscrição, ou traço mnêmico após a travessia dos elementos ou instâncias do aparelho, deu-se o nome

de trabalho psíquico. Tal trabalho deve produzir algumas modificações e transformações entre a chegada do estímulo e a inscrição. Assim, os mecanismos de funcionamento do inconsciente, a saber: condensação e deslocamento produziriam tais modificações, bem como os elementos óticos que compõe uma câmera fotográfica.

As objetivas são formadas por um conjunto óptico que necessariamente altera a trajetória da luz, dado o fenômeno que em física descreve-se como refração. Estas fornecem efeitos variados dependo de sua composição e ordenamento. O diafragma da câmera fotográfica, com suas variações de abertura determina quanto de luz chegará ao dispositivo sensível, bem como a profundidade de campo da imagem. Por fim, o obturador determina o tempo de exposição do dispositivo sensível, o que permite, por exemplo, congelar uma imagem em movimento.

Adiante em "*Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise*" Freud (1912, p. 283) nos diz:

> "Uma analogia grosseira, mas não inadequada, a esta suposta relação da atividade consciente com a inconsciente poderia ser traçada com o campo da fotografia comum: a primeira etapa da fotografia é o 'negativo'; toda imagem fotográfica tem de passar pelo processo negativo e alguns desses negativos, que se saíram bem no exame, são admitidos ao 'processo positivo', que termina pelo retrato."

Ainda que considere a analogia "grosseira", Freud a utilizará pelo menos mais duas vezes até 1939 em "*Conferencias introdutórias sobre psicanálise*" (1916, p. 347). Mais especificamente na Conferência XIX, a respeito dos processos inconscientes, Freud fará analogia entre o negativo fotográfico como metáfora do inconsciente e o positivo como consciência:

> "Sobretudo é essencial, para esse propósito, que passemos da significação puramente descritiva da palavra 'inconsciente' à significação sistemática da mesma palavra. Isto é, decidiremos dizer que o fato de um processo psíquico ser consciente ou inconsciente é apenas um de seus atributos, e não necessariamente um atributo isento de ambiguidade. Se um processo desse tipo permaneceu inconsciente, o fato de ser ele mantido afastado da consciência talvez possa ser apenas uma indicação de alguma vicissitude por que passou, e não a vicissitude mesma. A fim de formar uma imagem dessa vicissitude, suponhamos que todo processo mental — devemos admitir uma exceção que mencionaremos numa fase posterior — exista, inicialmente, em um estádio ou fase inconsciente, e que é somente dali que o processo se transporta para a fase consciente, da mesma forma como uma imagem fotográfica começa como negativo e só se torna fotografia após haver-se transformado em positivo".

Em "*Moisés e o Monoteísmo*" (1939, p.140), Freud fala sobre o retorno do reprimido e o processo de constituição da memória na infância e afirma:

> "Muita coisa que merece ser sabida poderia ser dita sobre a maneira como essas impressões precoces se mantêm contra quaisquer influências em períodos mais maduros da vida — mas isso não seria pertinente aqui. Contudo, pode ser menos conhecido que a influência compulsiva mais forte surge de impressões que incidem na criança numa época em que teríamos de encarar seu aparelho psíquico como ainda não completamente receptivo. O fato, em si, não pode ser posto em dúvida, mas é tão enigmático que podemos torná-lo mais compreensível comparando-o a uma exposição fotográfica que pode ser revelada após qualquer intervalo de tempo e transformada num retrato."

Assim, latente e manifesto, positivo e negativo como metáfora do inconsciente nos são revelados pelo texto freudiano. Adiante seguiremos com Lacan, assim delinearemos o que passamos a chamar de a óptica da psicanálise.

4. O esquema óptico

Em 1949 em "*O estádio do espelho como formador da função do eu*", Lacan discorre sobre como o processo de apropriação da imagem própria, via imagem do outro semelhante, acaba por produzir ao mesmo tempo "um engano primordial e estruturante que podemos chamar de eu". (PEREIRA, 2000, p.102).

Onze anos mais tarde, em 1960 em *"Observação sobre o Relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura da personalidade",* (LACAN, 1960, p.675) faz nova menção aos conceitos da óptica no que se refere à formação do eu no acesso à realidade "como lugar do desconhecimento" e a modificação ou distorção da imagem, tratadas aqui como projeções imaginárias:

> "Com efeito, é na medida em que o Eu vem servir o lugar deixado vago para o sujeito que ele só pode introduzir ali a distorção (...) é porque a lente vem no lugar de onde o sujeito poderia olhar, e ali se coloca na lâmina de microscópio que de fato lhe está ajustada, quando o sujeito olha a alhures, que ele se sobreimprime, pois, para grande azar do conjunto, no que poderia ser visto ali".

O tema do espelho da constituição do eu ou do *moi,* é retomada por Lacan a partir do experimento do buque invertido cuja referência é "*L´Optique et photométrie dites geométriques*" de Bouasse. (LACAN, 1960, p.679) Em "Os escritos técnicos de Freud", Lacan (1953/54, p.164) afirmará, porém, a necessidade de que o

simbólico intervenha para que a imagem especular seja constituída. Tal condição, porém só se dá ao custo de uma ficção, da miragem, do engano:

> "Com efeito, o sujeito virtual, reflexo do olho mítico, quer dizer, o outro que somos, lá onde vimos inicialmente nosso ego - fora de nós, na forma humana (...). O ser humano não vê sua forma realizada, total, a miragem de si mesmo, a não ser, fora de si".

A partir de 1962, Lacan (1962/63, p. 49) invoca novamente seu aparelho óptico onde o Imaginário e o real se alternam e por vezes se misturam, como presença sobre um fundo de ausência e, inversamente, como ausência em relação a uma presença possível, ele afirmará:

> "O investimento da imagem especular é um tempo fundamental da relação imaginária. É fundamental por ter um limite. Nem todo investimento libidinal passa pela imagem especular. Há um resto".

Esta lacuna implica que o especular tem um limite, de onde advém a falta. Neste sentido para além do imaginário de 1949 e do simbólico introduzido por Lacan em 1953/54, há o Real.

Durante dez anos Lacan utiliza o modelo óptico do buquê invertido para situar a clivagem entre o registro do imaginário e do simbólico. A partir do seminário 11 "*Os quatro conceitos*

fundamentais da psicanálise" o campo escópico passa a ser abordado pela via da perspectiva geométrica. O hiato entre olhar e visão abre caminho para a conceptualização do "quadro" que se seguirá no seminário 13 "O objeto da psicanálise".

Antes de prosseguirmos faz-se necessário estabelecer um caminho conceitual. Retomando Freud, Lacan (1963/64, p. 89) introduz sua "Tópica do Imaginário" a partir do "jogo recíproco" com simbólico, e o real. Ele nos diz: "sem estes três sistemas de referência não é possível compreender a técnica e a experiência freudianas".

Os três registros Real, Simbólico e Imaginário, (RSI) foram estabelecidos por Lacan desde a conferência pronunciada na fundação da Sociedade Francesa de Psicanálise em (1953 II, p.12) e são descritos por ele como os "registros essenciais da realidade humana". Mais de vinte anos depois, entre 1974 e 75 em seu seminário *RSI* Lacan afirmará:

> "Aliás a verdade é que pude extrair meus três [registros] de seu discurso[3] com tempo e paciência. Comecei pelo imaginário, depois tive que mastigar a história do simbólico com essa referência a linguística (...) e acabei por lhes perceber esse famoso real ...".

Pois, de acordo com Lacan, este será o caminho que pretendemos percorrer. Seguiremos então, retomando e

[3] Lacan refere-se no texto ao discurso e a obra de Freud.

aprofundando alguns conceitos que descrevemos como: a óptica da psicanálise em sua possível articulação com o tema da fotografia. Nossa direção é a apontada por Lacan: o registro do Imaginário *I*, rumo ao Simbólico *S* e ao Real *R*.

5. Dos Registros

> "(...) pense no grande fotógrafo como alguém numa missão de prospectar o nosso mundo atrás de imagens para povoar o seu. Uma missão secreta, permanente, implacável (...) espelho com memória. Acho que é isso e não é bem isso. O caçador de imagens está atrás do fortuito. E um retrato é sim um espelho com lembrança e com opinião. Mas o grande fotógrafo não apenas está à espreita do acaso feliz, nem se porta na frente do fotografado como espelho mágico, mas neutro. Ele tem uma pré-concepção do que quer. O seu instinto é pela coisa indefinível da imagem que lhe dirá é esta. E que na falta de definição pode ser descrita como uma luz invisível. Uma luz nem natural, nem artificial, de uma terceira e misteriosa origem que muitas vezes ele só vai descobrir que estava lá no laboratório, ou no computador, ou onde quer que os fotógrafos de hoje vejam o que fizeram, mas que só ele identifica. Cada grande fotografo tem o seu parâmetro pessoal, a sua luz invisível, a luz típica do universo particular do qual ele é o espião e para o qual manda para nós as suas imagens no seu transmissor intergaláctico". (VERISSIMO In: SCAVONNE 2002)

I.S.R.

A mimese, o júbilo e a ilusão e o acesso à **realidade**

3. Salvador Dali por Philippe Halsman

5.1. I.S.R

A seguir articularemos alguns pontos explicitados por nós, a saber: a realidade, o aparelho psíquico e a óptica, a partir do desenvolvimento teórico de Lacan. Este capítulo destina-se a articular os três itens acima citados com a tópica da imagem e o registro do Imaginário, naquilo que supomos poder nos interessar em relação ao nosso tema.

O termo imaginário de acordo com Roudinesco (1998, p. 371), deriva do latim: *imago* cujo significado é imagem. O substantivo é empregado como correlato à imaginação, ou seja, a capacidade de representar o mundo em pensamento independente da realidade. Lacan, a partir de 1936, passa a representá-lo sob o modelo teórico do "Estádio do Espelho". Posteriormente, o "Imaginário" articulado aos registros do "Simbólico" e do "Real", na acepção lacaniana, é entendido como o lugar do "eu", "Moi", em relação a seus fenômenos de ilusão, captura e engano.

Partiremos, então, do "*O estádio do espelho como formador da função do eu*" de 1949, cujas referências são o trabalho de Wallon "*Prova do espelho e a noção do corpo próprio*" de 1931 e a fenomenologia de Hegel e *Husserl.* O modelo óptico do espelho descreve a estruturação lógica do eu (Moi). Lacan baseia-se na ideia de que o eu necessariamente se constitui a partir de uma matriz imagética que lhe é exterior.

Dada à insuficiência biológica e a pré-maturação, características do ser humano em seu nascimento, o filhote do homem é completamente dependente de um outro que lhe satisfaça as necessidades biológicas e lhe guie para além dos reflexos logo que nasce. O Estádio do espelho pode ser definido, de acordo com Lacan, (1949, p.100) como "um drama cujo impulso externo precipita-se da insuficiência para a antecipação". Neste sentido, o estádio do espelho descreve um modo mítico da apreensão da realidade.

Dissemos mítico, porque o Imaginário definido como o lugar do "engodo", ilusão constitutiva, implica uma clivagem do eu entre o *Moi* (lugar do engano, ilusão e alienação) e o *Je (*lugar do sujeito do inconsciente*)*. Desta forma, o encontro do sujeito com a realidade, perfaz-se a partir de uma ilusão necessária e constitutiva, como Lacan (1958, p. 233) nos dirá a seguir: "(...) O estádio do espelho é o encontro do sujeito com aquilo que é propriamente uma realidade, e ao mesmo tempo, não o é, ou seja, com uma imagem virtual".

A origem da noção do eu é, portanto, concebida sob a imagem especular de um outro que funciona como limiar do visível, ou daquilo que o sujeito pode experenciar da realidade.

A lógica especular consiste, portanto, no acesso à imagem própria de forma ilusória como fundamento essencial do

referenciamento do sujeito em relação à realidade. No registro do Imaginário, situamos, então, o campo do visível. Pois é justamente a partir do visível que a criança conquista seu "ponto de apoio dessa coisa no limite da realidade, que se apresenta para ela de maneira perceptiva, mas que, por outro lado podemos chamar de imagem (...) na medida em que a imagem tem o poder cativante de ser um sinal cativante que se isola na realidade". (LACAN, 1958, p. 233)

A ilusão entre a realidade e a imagem virtual como forma de subjetivação parece ser o que a óptica contribui com a psicanálise, bem como é nosso primeiro ponto de encontro entre a psicanálise e a fotografia. Assim nos diz Lacan (1953/54, p.93):

> "Por um lado existe em óptica uma série de fenômenos que se pode dizer são inteiramente reais (...) mas que, entretanto, a todo instante, a subjetividade esta engajada. Quando vocês vem um arco Iris, vem algo inteiramente subjetivo. Vocês o vêem a uma certa distância que se desenha na paisagem. Ele não está lá. É um fenômeno subjetivo. E, entretanto graças a um aparelho fotográfico, vocês o registram de modo inteiramente objetivo. Então o que é isso"?

Para tentar responder a esta pergunta, então o que é a fotografia, dissemos antes que para Lacan a captura imaginária, modo como apreendemos a realidade, uma vez que é subjetiva, é necessariamente ilusória e enganosa. Podemos supor que a fotografia cuja forma de apreensão é mecânica, utiliza-se do aparelho fotográfico, e aparentemente objetiva é menos ilusória e

mais verdadeira?

Dubois (1993) em "*Da Verossimilhança ao Índice*" trata da questão dos modos de representação da realidade na fotografia a partir de um percurso histórico em três linhas gerais.

A primeira linha de discussão versa sobre a "*fotografia como espelho do real*", como *mimesis*. A fotografia entendida como representação perfeita da realidade, dada a sua natureza técnica, mecânica, de maneira automática e objetiva como no diz Talbot "sem que a mão do artista intervenha na obra".

Esta clivagem entre arte e fotografia produziu dois pontos de vista: O elogio da fotografia como fonte técnica, documental, "simples instrumento de uma memória documental do real" (DUBOIS, 1993, p.29). E de outro lado à fotografia como ameaça da arte. Esta bipartição origina dois movimentos no campo fotográfico: a pesquisa que permitiu o desenvolvimento técnico da fotografia buscando uma maior capacidade de registro fidedigno da realidade. E, da reação a esta ideia da *mimesis*, surge o movimento Pictorialista, pretendendo tornar arte a fotografia, manipulando estes traços do real de todas as maneiras e assemelhando assim, as artes plásticas.

No século XIX, data em que situamos a invenção da fotografia, predominou o discurso da verossimilhança como caraterística do fotográfico. No entanto, já podia-se perscrutar seus

vestígios de um segundo discurso, Bayard já havia denunciado o fracasso da fotografia como espelho do real, como dissemos antes. Porém apenas no século XX predominou uma segunda linha de discussão que se opõem à primeira, e que Dubois (1993) descreve: a "*fotografia como transformação do real*". De acordo com Dubois (1993, p.36) o Estruturalismo, tão caro a Lacan e a seu ensino, constituiu "uma espécie de ponto culminante de todo este vasto movimento crítico de denuncia do efeito real". Tal afirmativa assinala uma necessária transformação do real por meio do ato fotográfico. Este segundo movimento, entende, portanto, a fotografia como uma representação possível da realidade e não uma mimese desta.

Na esteira do movimento desta maneira de compreensão da fotografia e da realidade, situamos não apenas a psicanálise, mas alguns teóricos que escrevem sobre fotografia como Arheim (1957), e outros contemporâneos como Machado (1984), Kossoy (2002) a quem iremos nos referir no próximo capítulo. Todos os autores anteriormente citados propõem os modos de transformação do real pela óptica e técnica fotográfica, assim, de maneira sintética, a fotografia ofereceria ao mundo uma imagem forjada pelo ponto de vista determinado e escolhido pelo fotógrafo isolando um ponto preciso do espaço-tempo.

Nesta perspectiva, que é em parte, mas, *não toda* a nossa, a máquina fotográfica não é, portanto, "um agente reprodutor

neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados" (DUBOIS, 1993, p.40). A imagem fotográfica deve obedecer aos mesmos preceitos da linguagem e neste sentido "não é mais o veículo incontestável de uma verdade empírica" (DUBOIS, 1993, p. 42).

Por fim, Dubois discute "a fotografia como traço de um real". Até aqui, abordou-se a fotografia como portadora de um valor absoluto, seja por semelhança (ícone), ou, por convenção cultural (símbolo). Segundo a proposição de Pierce neste último tópico a fotografia será tratada, na ordem do índice. A imagem é dotada de um valor determinado por seu referente: o "traço do real". "Esse gênero de consideração, afirma a transcendência da referência (...) além dos códigos e aquém de qualquer efeito simplista de mimese". (DUBOIS, 1993, p. 47).

Para Barthes é no além ou aquém destes códigos que se inscreve o traço do real, a inscrição de referencial com sua pureza de denotação, a mensagem sem código.

Nisto é que a imagem tem seu referencial de indicialidade, é preciso ter estado ali para ter sido capturada pela objetiva. Assim de acordo com Dubois (1993, p. 52):

> "A foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa (...) mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação (...) seu sentido continua enigmático para nós a não ser que sejamos participantes da situação da enunciação de onde a imagem provém".

Desta maneira, a fotografia não possui significação em si mesma, seu sentido é exterior, determinada por sua relação com o objeto e com a situação da enunciação.

Portanto, sobre este último ponto de vista apresentado por Dubois (1993, p.53): “a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda”. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência, a foto é em primeiro lugar índice, só depois pode tornar-se ‘parecida’ (ícone) e adquirir sentido (símbolo). Gostaríamos de ressaltar que apesar de ser possível fazer uma aproximação entre as “categorias universais” de Pierce e os “três registros” de Lacan, este não é esse nosso intuito. Servimo-nos do texto de Dubois (1993), para articular a fotografia com os três registros de realidade propostos por Lacan em 1953. Assim, apontamos que é em direção a este além - do visível, conforme enunciamos – ou do aquém da linguagem que avançaremos em direção ao último capítulo dos “Três registros da realidade”, nosso RSI. Por hora, vamos agora tratar do que a partir de 1954, Lacan propõe como uma condição necessária para que o fenômeno óptico da ilusão se produza. Desta forma, como Lacan nos aponta, no próximo capítulo discorreremos sobre o aparelho psíquico, bem como o fotográfico, como aparelhos de linguagem.

S.I.R.

Um aparelho de linguagem e o acesso a **verdade**

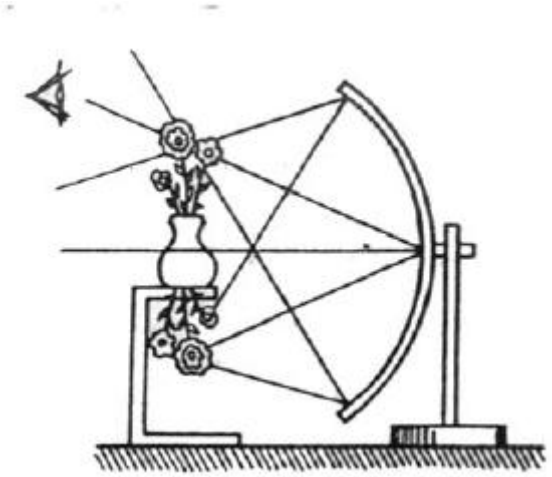
4.Kabul- James Nachtwey

5.2. S.I.R

O termo Simbólico de acordo com Roudinesco (1998), é utilizado por Lacan a partir de 1936 para designar um sistema de representação baseado na linguagem. Embora possamos situá-lo em relação ao estádio do espelho, ainda de acordo com esta autora, o termo só foi conceitualizado a partir de 1953 e, para tanto, Lacan valeu-se da linguística, mais especificamente, de Saussure e da antropologia de Lévi-Strauss, como ele próprio nos dirá (LACAN, 1964, p.25): “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. No entanto, de acordo com Garcia-Roza (1991, p.155) as sementes da proposição de Lacan seriam audíveis já desde a *Traumdeutung* freudiana de 1900: “Freud propõe que pensemos o sonho como uma escritura ou um texto psíquico. As imagens do sonho não são uma encenação prévia a elas, mas constituem-se elas mesmas, como um texto”. Texto este que, ainda segundo Garcia-Roza (1991, p.155), não é escrito com palavras, mas, com imagens sem que isso elimine sua natureza de texto. Temos, pois, que de acordo com este autor, que as imagens se articulam como linguagem, como escritura, como texto.

Assim, Lacan (1954) retomando a *Traumdeutung* propõe um segundo modelo óptico que avança em relação ao seu Estádio do Espelho. Neste sentido, para que uma imagem se produza, uma condição faz-se necessária, ele nos diz: “tudo depende da situação do sujeito (...) caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou,

em outros termos, no mundo da palavra". (LACAN, 1954, p.97)



5. Experimento do buque invertido

Depois do "Estádio do Espelho" este segundo esquema óptico o "*Experimento do buquê invertido*" baseado na experiência de Bouasse "*Optique et photométrie dites géometriques",* Lacan, (1953/54, p.97) localiza no simbólico, na linguagem a condição do surgimento do Registro Imaginário. Dito de outra forma, o acesso a imagem não se dá de maneira automática pela mera visão de um semelhante, "o olho deve estar numa certa posição". O olho situado como símbolo do sujeito implica que este esteja situado no mundo simbólico. Isto implica que não há um fenômeno que possa ser apreendido em um momento anterior à linguagem.

Dizer do Simbólico como condição do Imaginário significa pensar que a realidade é estruturada pela ordem simbólica, já que

tanto o imaginário quanto o simbólico a compõe.

Justamente aqui, retomando a analogia freudiana entre o aparelho fotográfico e o aparelho psíquico proposto por Freud (1900) e, revisto por Lacan (1953/54), propomos o aparelho fotográfico como um aparelho de linguagem.

Neste sentido, de acordo com Kossoy (2007, p.155) a fotografia sob o domínio da linguagem é a forma de registro da representação e não da mimese. A realidade que se apresenta a objetiva do aparelho fotográfico, uma vez capturada já é uma "outra realidade", é a realidade fotográfica" bem como a câmera é uma aparelho transformador e não "um aparelho detector de verdades ou mentiras".

Esta outra realidade, a realidade fotográfica a que se refere Kossoy (2007) é necessariamente estruturada pela ordem simbólica. Se compreendermos a fotografia como um palimpsesto[4] no sentido que inscreve ou reinscreve uma versão da realidade, e não uma mimese desta, nosso trabalho adiante é apontar justamente para o limite do campo simbólico. Apontamos para a impossibilidade de escrever, ou registrar tudo. Tal impossibilidade já havia sido apontada por Freud (1900, p.507) ao descrever um ponto que resiste a interpretação, ou seja, à ordem simbólica e que, desta forma, rompe a escritura do texto. Em sua

[4] Termo que deriva do grego παλίμψηστος designa um pergaminho, ou papiro cujo texto foi eliminado para permitir a reutilização e significa "riscar de novo" ou reescrever.

Traumdeutung, Freud nos diz que mesmo no sonho interpretado de maneira mais minuciosa, é frequente haver um trecho cujo significado permanece obscuro ou inacessível. A isto que resiste a interpretação Freud deu o nome de “umbigo do sonho, ponto onde ele mergulha no desconhecido”.

Referindo-se ao “umbigo” descrito por Freud (1900) Lacan (1964, p.30) nos dirá que aquilo que se refere as manifestações de escritura do inconsciente nos são acessíveis pela via do tropeço e não da *super* interpretação ou desvendamento que esgota o sentido, a verdade, pelo contrário, se alinha com o fora do sentido com o “tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela”. Aí, desde já, adiantamos o que chamamos de verdade.

Assim, encerramos nosso S.I.R supondo com Lacan (1964) que a submissão à ordem significante, no campo da linguagem implica a impossibilidade de dizer tudo. Esta “rachadura” como nos diz Lacan (1964) é por sua vez também da ordem do achado e, portanto, refere-se ao campo do inconsciente.

Para além do visível, sobre este impossível de dizer ou escrever nos ocuparemos a seguir em R.S.I.

R.S.I

Além do visível

6. Henri-Cartier Bresson

5.3. R.S.I

De acordo com Roudinesco (1998), o termo real deriva do uso da filosofia, após a revolução propiciada pela Teoria da relatividade de Albert Einstein. É usado como sinônimo de um absoluto ontológico, não apreensível, do que resiste à percepção e, do conceito de realidade psíquica de Freud. O Real lacaniano é descrito como o impossível, como resto inapreensível que escapa ao simbólico e a matematizarão.

Como dissemos antes, ainda que o investimento especular seja um tempo fundamental da relação imaginária, Lacan (1962, p.48) nos diz que tal relação "é fundamental por ter um limite". Neste sentido, para além do imaginário de 1949 e do simbólico introduzido por Lacan em 1953-54, há o Real.

Durante dez anos Lacan utiliza o modelo óptico do buquê invertido para situar a clivagem entre o registro do imaginário e do simbólico. A partir do seminário 11 "*Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*" (1964, p.85) o campo escópico passa a ser abordado pela via da perspectiva geométrica. Vejamos por que:

> "É em Vignola e em Alberti que encontramos a interrogação progressiva das leis geometrais da perspectiva, e é em torno da perspectiva que se centra um

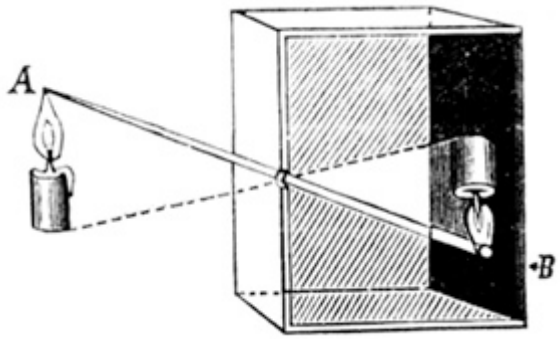
> interesse privilegiado pelo domínio da visão – cuja relação com instituição do sujeito cartesiano que é também uma espécie de ponto geometral, de ponto de perspectiva, não podemos deixar de ver".

Neste trecho, Lacan (1964) aponta a correlação entre o domínio da visão e do cógito cartesiano. O termo perspectiva de acordo com Quinet (2002, p. 145) deriva do Latim: *perspice,* significa ver claramente.

De acordo com Machado (1984, p. 63): "Durante quase cinco séculos, as necessidades figurativas da civilização ocidental foram satisfeitas por um sistema de representação plástica do espaço conhecido como perspectiva *artificialis*". Tal sistema de representação foi sistematizado por Leo Batista Alberti em seu *Trattato della Pintúra* (1433) e, consiste em um sistema de projeções geométricas destinadas a representar relações tridimensionais em um plano bidimensional. A perspectiva *artificialis,* ou geométrica distingue-se da perspectiva *naturalis* porque se fundamenta na razão geométrica e constrói um espaço racional, puramente matemático. Tal sistema Renascentista é fundado a partir das proposições da geometria euclideana. Assim, a sua aspiração científica é a reprodução fiel da realidade visível. Desta forma, a perspectiva geométrica porque é descritiva, objetiva, científica, e, logo, racional, seria análoga ao cógito cartesiano. A famosa assertiva de Descartes: "*Cogito, ergo, sum"* é descrita em o *Discours de la Méthode* de 1637. O cógito

representa, pois, a consciência do sujeito pensante. Como fundador do racionalismo moderno, Descartes apoiou-se nas forças da evidencia para atingir o verdadeiro bem, como a sua extensão geométrica.

A aplicação da perspectiva como nos diz o próprio Lacan (1964, p.91) “veio dominar a técnica da pintura, nominalmente entre os séculos quinze e no seu final, dezesseis e dezessete”. Os pintores utilizavam-se para tanto de um recurso óptico: a câmera obscura. Supunha-se que tal recurso seria capaz de fornecer uma reprodução mais fiel do mundo visível, na medida em que a ‘realidade’ externa, de maneira especular, projetava-se de forma invertida sobre a tela, cabendo ao artista fixá-la com tinta e pincel.



7. modelo de funcionamento da câmera escura

Uma câmera escura, como demonstra a ilustração acima é basicamente uma caixa escura, com um pequeno orifício em uma das extremidades. A luz refletida do objeto, ou realidade exterior a câmera, ao passar pelo orifício projeta imagem invertida na

extremidade oposta. Desta forma, observamos que a câmera escura segue o mesmo princípio óptico, do experimento do buquê invertido, bem como de uma câmera fotográfica. Tal fenômeno óptico baseia-se no princípio da física de que a luz caminha em linha reta e, portanto, ao passar pelo orifício projeta a imagem de forma invertida.

Se de início situamos a invenção da fotografia em relação à data em que Niépce apresentou sua heliogravura, ou seja, a primeira possibilidade de fixar uma imagem sobre um dispositivo sensível, devemos agora recuperar os princípios ópticos conhecidos e utilizados desde a Antiguidade. Como nos diz Damisch (1963, p.34-7) esta longínqua familiaridade com a imagem, nos dá a impressão de uma objetividade e automaticidade em função do aspecto mecânico do processo do registro fotográfico. No entanto, segundo este autor, a representação fotográfica possui um “caráter arbitrário altamente elaborado”. Damisch (1963), afirma que a fotografia nada diz de um aspecto natural, uma vez que os princípios que antecedem a elaboração de uma câmera fotográfica, tal como a câmera escura, estão vinculados a uma noção convencional do espaço e da objetividade.

Bordieu (1965, p.40) afirma que há um consenso na associação da fotografia com um modelo de veracidade e objetividade. A imagem fotográfica se especifica pela retenção das qualidades visuais de um objeto, em um determinado espaço, e

tempo, a partir de um único ponto de vista, projetado em um plano bidimensional. “Em outras palavras, a fotografia é um sistema convencional que exprime os espaços de acordo com as leis da perspectiva (...)”

Neste mesmo sentido, Machado (1984, p. 31) afirma que a invenção da fotografia representou “o cruzamento de duas descobertas distintas no tempo e no espaço”.

Tais descobertas referem-se ao princípio da câmera escura e um código de representação que fosse capaz de corrigir a trajetória da luz, de forma a produzir uma imagem nítida. Quanto maior o orifício, mais desfocada a imagem se torna. No entanto, há um limite para o tamanho orifício uma vez que, quanto menor, mais escura será a imagem.

A correção que permite a nitidez da imagem é, então, propiciada por um conjunto óptico, no entanto, este necessariamente modifica a informação luminosa. Desta forma, se a fotografia como produto de um fenômeno óptico, evidencia ou, conserva um traço de realidade, o faz necessariamente a partir de uma modificação do real, de um código organizador tal como um conjunto de lentes, cuja analogia com o registro do Simbólico pode-se perscrutar desde a *Interpretação dos Sonhos* de Freud.

Nossa intenção neste ponto é apontar para o avanço da teoria lacaniana sobre o campo escópico, a partir da perspectiva

geométrica e as possíveis relações que podemos tecer em relação à fotografia. Assim, Lacan (1964, p. 92) nos adverte: “nessa matéria do visível tudo é armadilha (...), *entrelaço* (...) à medida que mais distinguimos os campos apercebemo-nos cada vez mais de como eles se cruzam”.

Este “entrelaço”, aponta a apreensão da imagem necessariamente pela via simbólica do campo da linguagem e, portanto, não pode funcionar como uma representação direta da realidade ou da verdade.

A este respeito Machado (1984, p.40) nos diz:

> “A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela”.

No entanto, Machado (1984, p.41) supõe que a fotografia “aparece, aos olhos ingênuos, como uma fixação do ‘real’ do referente” (p 41). Se entendida como representação direta da realidade, como verdade, a fotografia estaria, assim, a serviço de uma ideologia dominante “como apropriação do referente, não para fins de conhecimento, mas para garantir uma posse, um poder”. (p 41) Pura ilusão e alienação, entende Machado (1984, p. 92).

Neste ponto, discordamos de Machado (1984). Já sabemos que a

dimensão da imagem é constitutiva e necessariamente ilusória, mas para se constituir como imagem deve necessariamente estar atravessada pela dimensão simbólica. Neste "entrelaçamento", entre Imaginário e Simbólico encontramos um primeiro limite com relação à representação: um limite óptico. Retomaremos este ponto no capítulo seguinte. Por hora, apontamos que se a completude da imagem é ilusória, o campo da linguagem comporta também um limite, uma "fratura", uma "rachadura". Como nos dirá Lacan (1972, p.33) referindo-se ao cógito cartesiano "penso, logo, existo":

> "Já que estou hoje sendo arrastado pelas trilhas do inconsciente estruturado como uma linguagem, saiba-se disto – esta fórmula muda totalmente a função do sujeito como existente. O sujeito não é aquele que pensa. O sujeito, é propriamente aquele que engajamos, não como dizemos a ele para encantá-lo, a dizer tudo – não se pode dizer tudo – mas a dizer besteiras, isto é tudo".

Não poder "dizer tudo" é o limite do campo simbólico. Há necessariamente um além do visível, e além do dito que intervém na relação do sujeito com a realidade. Justamente, por isso, uma imagem fotográfica não poder ser um espelho da realidade, ou, apenas produto de uma ideologia dominante sustentada pelo campo discursivo. Sobre o que ultrapassa os registros do Imaginário e do Simbólico, e necessariamente resta a dizer é no que a perspectiva interessa a psicanálise.

A respeito do domínio do que Lacan (1964, p.92) chamou de

geometral há um aspecto que nos interessa diretamente: “esta construção não nos permite, portanto, especialmente apreender o que da luz nos delivra. Como tentar apreender aquilo que parece nos escapar assim da estruturação óptica do espaço?”. Lacan, portanto, afirma que há algo que escapa. O tema da perspectiva é útil a psicanalise e a Lacan no que pode distinguir o sujeito geometral do cógito e da razão cartesiana, do sujeito do inconsciente tal como propõe a psicanálise. Assim Lacan (1964, p.82) nos diz “a análise considera a consciência como irremediavelmente delimitada, e a institui não só como princípio de idealização, mas de desconhecimento”. O que interessa a analise é justamente o que está além ou aquém do sujeito do cógito, neste escape, no tropeço, para além do manifesto e do visível.

Acompanhemos Lacan (1964, p.92-3) em mais um trecho:

> “no domínio que chamei de o geometral, parece primeiro que é a luz que nos dá, se assim posso dizer, o fio. (...) no entanto reflitam que esse fio não precisa da luz – ele não precisa ser mais que um fio esticado. É por isso que ele poderá seguir todas as demonstrações, ainda que nos dê um pouco de trabalho. (p 92) (...) Todo jogo, a peloticagem da dialética clássica em torno da percepção, se atem a que ela se trata da visão geometral, quer dizer da visão enquanto situado num espaço que não é em essência o visual.”

Se Lacan opõe a visão em relação à perspectiva é justamente porque, em seu primeiro capitulo de *La Dioptrique* Descartes (1637, p.182) utiliza a cegueira como metáfora. Os raios luminosos são como

bengalas para cegos “que vem através das mãos”. A luz é reduzida assim a função de bengala, porque ela não é outra coisa, nos corpos chamados luminosos, senão certo movimento ou uma ação tão imediata e tão viva que passa por nossos olhos, por intermédio do ar de outros corpos transparentes, da mesma forma que o movimento ou a resistência dos corpos, que esse cego encontra, passa por suas mãos através da bengala. Neste sentido que Quinet (2002, p.31) afirma que para Descartes “o visível do olho se torna enganoso e o visível da razão certeza (...) a ordem do visível se torna geométrica.”

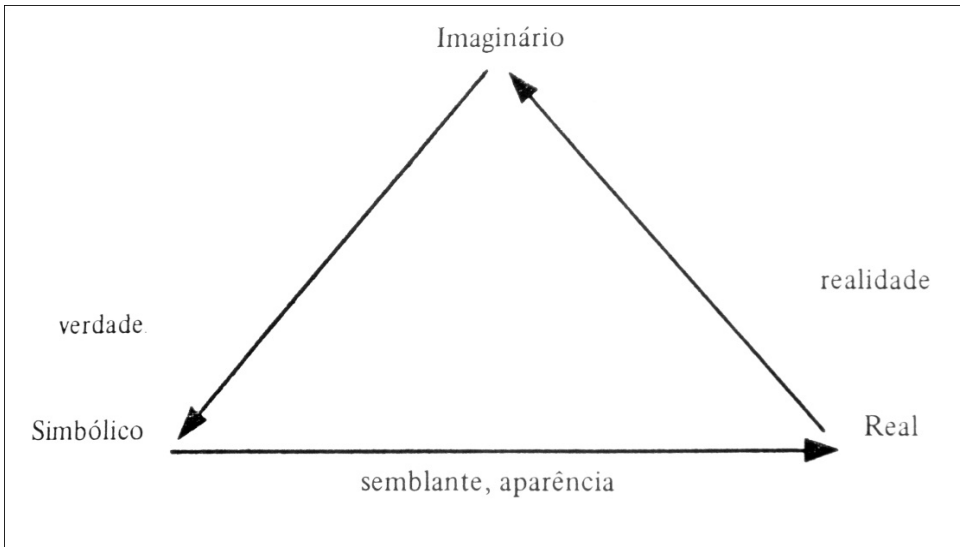
Se o olhar para Descartes é enganoso, é justamente a geometria que permite a correção do engano e a assunção da razão. Para Lacan justamente é o olhar que se especifica como “inapreensível” (LACAN 1964, p. 83) que situa o sujeito nesta esquize, nesta rachadura, “neste avesso da consciência” (LACAN ,1964, p. 31)

É este “avesso da consciência”, este além do visível, que interessa justamente a psicanálise e ao desenvolvimento do presente trabalho. O tema da perspectiva é útil à psicanálise e a Lacan no que se pode distinguir o sujeito geometral do cógito cartesiano, do sujeito tal como propõe a psicanálise. Assim, Lacan (1964, p.82) nos diz “a análise considera a consciência como irremediavelmente delimitada, e a institui não só como princípio de idealização, mas de desconhecimento”. Mas o que se pode dizer então em relação ao conhecimento e a verdade? Como nos dirá Lacan (1972, p.129):

“O que é o saber? É estranho que antes de

> Descartes, a questão do saber jamais tenha sido posta. Foi preciso a análise para que esta questão se renovasse. A análise veio anunciar que há um saber que não se sabe".

Mas por fim, então como articulamos nosso tema, a saber, o que está além do visível em relação à verdade e a realidade?



8. O semblante

Antes, falamos em I.S.R sobre o modo de apreensão da realidade a partir do registro Imaginário. Em S.I.R apontamos o Registro do Simbólico como condição do Imaginário e introduzimos a questão da fotografia como texto, como simulacro, como construção desta "segunda realidade", que em nada conserva a objetividade. Todo discurso é a articulação de um saber com uma verdade e, neste sentido, não existindo "A Verdade", ou a verdade toda, todo discurso é de *semblante.* O semblante não se opõe a verdade, a verdade é aquilo que sustenta o semblante e, é,

portanto, indissociável dele. Entretanto, aquilo que o semblante encobre não é a verdade, é o Real. Retomemos a pergunta de Lacan (1953/54, p.93) sobre o que é fotografia:

> "Quando vocês vêem um arco-íris, vêem algo inteiramente subjetivo. Vocês o vêem a uma certa distância que se desenha na paisagem. Ele não está lá. É um fenômeno subjetivo. E, entretanto graças a um aparelho fotográfico, vocês o registram de modo inteiramente objetivo. Então o que é isso?"

Supomos agora poder responder: a fotografia funciona como semblante. O semblante como nos diz Lacan (1972), é aquilo que nos faz crer que há algo ali onde não há, que há verdade ou realidade, onde há o Real, este inapreensível.

Tendo estabelecido como além do visível a relação da fotografia com a verdade e a realidade, vamos a seguir, nos debruçar sobre a polêmica foto do fotógrafo sul africano Kevin Carter.

6. A foto que era mentira?

Até agora tentamos estabelecer a relação entre fotografia, verdade e realidade a partir do que chamamos de a "óptica da psicanálise". Assim, partirmos da premissa de Lacan de 1954, de que o aparelho fotográfico permite registrar um fenômeno subjetivo de maneira objetiva. (p93).

Supomos, de acordo com Lacan (1972) que a fotografia funciona como semblante, ou seja, aquilo que nos faz crer que há algo ali onde não há. E que, há verdade ou realidade, onde há o Real, este inapreensível. Portanto, concluímos que o fotográfico, como qualquer outro tipo de produção humana, habita e, portanto, está submetido ao campo da linguagem.

A tensão entre verdade, realidade, ficção, objetividade e subjetividade tende a aparecer de forma mais proeminente no fotojornalismo do que em qualquer outra modalidade ou uso da fotografia.

Mathew Brady, chefe da equipe fotográfica responsável pela cobertura da Guerra Civil norte-americana, cunhou o termo "*o olho da história"* para designar as fotografias produzidas nos campos de batalha, consideradas verdadeiras testemunhas oculares. A imagem fotográfica como documento constituiu-se a partir da crença de que as fotografias são a testemunha, o relato documental e histórico, fonte de memória. "Portanto, tudo o que

era visto era representado como tal. O relato histórico ganhava assim a força comprobatória da *verdade fotográfica"*. (MAUAD 2005 p.46)

Segundo Chiodetto (2008, p.4) no fotojornalismo:

> "o registro fotográfico tem a necessidade de ser entendido, em sua gênese, como um documento, como um atestado comprobatório não apenas de que o fato aconteceu, mas de que o mesmo ocorreu tal e qual podemos observar na fotografia publicada".

Tais premissas são exemplarmente expressas nas palavras de James Nachtwey, considerado um dos mais respeitados e proeminentes fotógrafos de guerra contemporâneos: "*I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated*".[5] (WITNESS PHOTOGRAPHY BY JAMES NATCHTWEY)

Para nos aprofundarmos a respeito desta tensão entre verdade, realidade, ficção, objetividade e subjetividade escolhemos, a partir de agora, nos debruçarmos sobre a polêmica fotografia do fotógrafo sul-africano Kevin Carter. Algumas referências nos servirão como guia neste percurso, entre elas o documentário *"Kong Niong, el ninõ que sobrevivió al buitre"* uma

[5] "Eu tenho sido testemunha, e estas imagens são meu depoimento. Os eventos que eu registrei não devem ser esquecidos e não podem ser repetidos". (tradução nossa)

produção multimídia do jornal espanhol *El Mundo*. No site de compartilhamento de vídeos na internet: *youtube.com*, este documentário é encontrado com o título em Espanhol *"La foto que era mentira"* (KEVIN CARTER: LA FOTO QUE ERA MENTIRA. El mundo. 2007). Transformamos esta sentença em uma interrogação, ou em outras palavras, na questão sobre a qual nos deteremos neste capítulo, e, cujo aporte teórico levantado por nós até aqui norteará nosso percurso.

Este sucinto documentário com duração aproximada de 7 minutos discute a polêmica sobre a fotografia de Carter, publicada em 26 de Março de 1993 no jornal americano *The New York Times*, que expôs a opinião pública o horror da fome no Sudão. Em 1994, Carter ganhou o prêmio Pulitzer com esta foto. Dois meses após receber o prêmio o fotógrafo cometeu suicídio. A polêmica sobre a foto tornou-se, então, superdimensionada. Antes de sua morte, Carter dera publicamente várias versões sobre o que se passou. De acordo com Marinovich (2003, p.243):

> "Independente do que Kevin pensasse que precisava dizer para revidar as criticas por não ter ajudado a criança, eu e alguns de seus amigos achamos que ele fez a foto esperando que ela ficasse isenta dos lados negativos de sua personalidade e caráter. Foi uma fuga da percepção que ele tinha de si mesmo como um fracasso. Foi um momento que ele brilhou, um momento de perfeição. Mas Kevin não conseguia se livrar da foto- ela o atormentava e as perguntas estavam sempre presentes".

Kevin Carter era sul-africano, descendente de imigrantes ingleses católicos, que viviam em uma região branca de classe média no subúrbio de Johanesburgo. Nasceu em 1960, no mesmo ano em que Nelson Mandela fora banido do ACN (*African National Congress*). A segregação racial na África do Sul teve início ainda no período colonial, mas o *apartheid*[6] foi introduzido como política oficial após as eleições e durou 46 anos.

O relato de uma infância infeliz e uma frustrada tentativa de suicídio precedem a entrada de Kevin no fotojornalismo. O estudante de Farmácia havia desistido do curso e abandonado o serviço militar. De acordo com o relato de Marinovich (2003, p. 63), para Carter "o suicídio passou a ser uma opção (...) 'fui de farmácia em farmácia acumulando uma grande quantidade de pílulas para dormir e analgésicos. Após a tentativa frustrada, ele voltou ao serviço militar e em 1983, foi ferido durante um ataque a bomba do CNA a um centro militar que matou 19 pessoas. Marinovich (2003, p.65) nos diz: "a sensação de estar participando da história naquele momento parece ter dado a Kevin a ideia de registrar a história. Decidiu ser repórter fotográfico". Assim, Carter bem como outros fotojornalistas brancos estavam dispostos a expor a brutalidade do *apartheid*, uma missão que, até então, tinha sido executada na África do Sul apenas por fotógrafos negros, tal como nos conta James Nachtwey, em entrevista a revista americana *Time* (MACLEOD, 1994): "Eles colocaram-se em face do

[6] *Apartheid*[6] que em africânder (versão simplificada do antigo holandês) significa separação.

perigo, foram presos inúmeras vezes, mas sem nunca desistir. Eles literalmente estavam dispostos a sacrificar-se pelo o que eles acreditavam". Nachtwey trabalhara com Carter, Marinovich e João Silva.

Em 1990, a guerra civil se agravara, tornado o trabalho dos fotógrafos brancos nas comunidades negras potencialmente perigoso. Este é um dos fatores, que de acordo com Marinovich (2003), inicialmente teria ligado Kevin Carter a ele, o próprio Greg Marinovich, e a outros dois fotógrafos: Ken Oosterbroek e João Silva, que esteve com Carter no Sudão. De acordo com Marinovich (2003, p. 79-80):

> "Kevin certa vez escreveu um artigo acerca de seus sentimentos sobre fotografia e cobertura de conflitos que expressava o que todos nós, num momento ou outro já havíamos pensado: 'Fico deprimido com o que vejo e tenho pesadelos. Sinto-me afastado das pessoas 'normais', inclusive de minha família. Não consigo estabelecer conversas frívolas nem participar delas. Cerro as cortinas e me retiro para um lugar escuro, com imagens de sangue e morte em lugares poeirentos e deprimentes".

Ainda segundo Marinovich (2003) esta sensação de serem estranhos à sociedade e pertencerem a um clube secreto de amigos teria os tornado conhecidos como o "Clube do Bangue-Bangue".

6.1. A captura imaginária

9. Kevin Carter, Ayod, 1993

Marinovich (2003, p.160) nos conta que a então editora do jornal "Nancy Lee lembra que logo que a foto foi publicada as pessoas começaram a telefonar. Houve muito interesse sobre o que que havia acontecido à menina". Após entrar em contato com o fotógrafo o jornal julgou necessário publicar a seguinte nota, para atender o interesse dos leitores:

> “Copyrigth 1993 The New York Times Company
>
> The New York Times 30 de março de 1993, terça-feira, última edição- final SEÇÂO: seção A, página 2, coluna 6, setor metropolitano
>
> “Nota dos Editores:
>
> Uma foto publicada na última sexta feira com um artigo sobre o Sudão mostrou uma garotinha sudanesa que havia sucumbido à fome a caminho de um centro de distribuição de alimento em Ayod. Atrás dela havia um abutre à espreita. Muitos leitores tem perguntado sobre o destino que teve a menina. O fotógrafo informa que ela se recuperou o suficiente para continuar a caminhada depois que o abutre foi afugentando. Não se sabe se ela conseguiu chegar ao centro.” (MARINOVICH 2003, p. 161)

No entanto, a pergunta sobre o destino da menina tanto quanto a resposta de Carter, está para além do visível, para além do que a foto podia mostrar. Nenhuma justificativa aplacou o horror dos leitores diante da imagem de uma criança a mercê do aparente apetite de um abutre faminto. Pelo contrário, a pergunta sobre o que aconteceu com a menina, transformou-se em uma discussão ética.

O fotógrafo não ajudou a menina? O que o fotógrafo deveria ter feito? Testemunhar em ato fotográfico? Documentar? Contar o que aconteceu em forma de imagem, no intuito de que

sensibilizada a opinião pública, tal fato pudesse ter solução e não se repetisse como afirma James Natchtwey? Afinal este não é o trabalho de um fotojornalista? Ou ele deveria ele ter socorrido a criança, e deixado assim de contar a história?

O documentário do *El Mundo* trata justamente das inúmeras versões, que se produziram a partir de então até 2007, ano quem foi produzido.

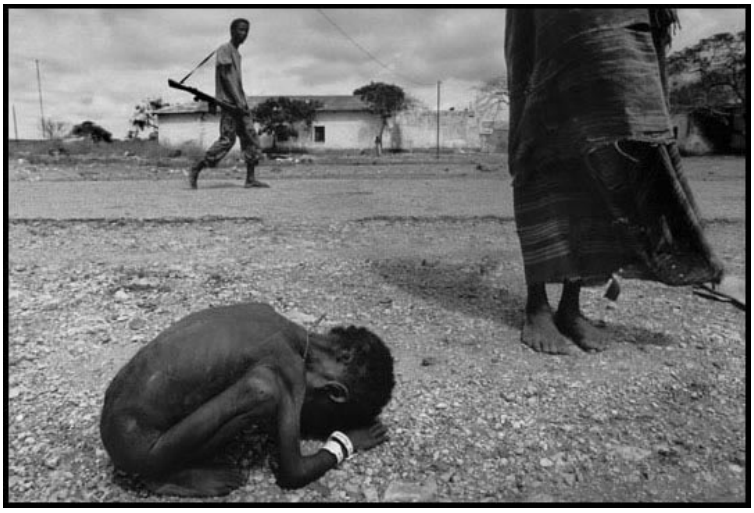
A primeira versão de Carter sobre o que ocorreu naquele dia foi um relato a João Silva, fotógrafo, que também estava com Carter em Ayod. Ele teria dito, segundo Marinovich (2003, p. 157): "Eu estava fotografando uma criança ajoelhada, aí mudei de ângulo e, de repente, havia um abutre bem atrás dela. (...) Continuei batendo, bati um montão de filmes!"

O Carter teria ficado cerca de 20 minutos fotografando a criança e o abutre, esperando que ele abrisse as asas, de modo a dar mais dramaticidade à cena. João perguntou onde tinha feito a foto, pois se ainda estivesse lá, precisava fotografar também. Carter mostrou-lhe a direção. João viu uma criança deitada com o rosto no chão, parecia-se com uma criança que tinha fotografado a pouco, "mas não havia abutres nem agora, nem antes" (MARINOVICH, 2003, p. 157). Carter afirmou que tinha enxotado o abutre, nada mencionou sobre o fato de a criança ter se levantado e caminhado em direção ao centro de alimentação. Referiu-se

apenas a sua filha Megan, com quem tinha um relacionamento conturbado. “Eu vejo tudo isso e só consigo pensar em Megan. Acendeu um cigarro tragando fundo, emocionando-se mais a cada minuto. Mal posso esperar para abraça-la quando chegar em casa”. (MARINOVICH, 2003, p. 158).

Quando voltou do Sudão ele contou um pouco mais a outro amigo, Reedwaan, sobre o episódio em Ayod: “A este, disse que enquanto enquadrava a imagem, batia foto, pensava: ‘Será que devo enxotar a ave? Um lado dele respondia que sim, e outro dizia: ‘Continue fotografando, você está aqui para trabalhar”. (MARINOVICH, 2003, p. 242). Carter disse a Reedwaan que depois de fazer as fotos tentou espantar o abutre, mas como a ave não se afastava muito e ele não conseguia lidar com a situação, foi embora e começou a chorar. (MARINOVICH ,2003, p.242)

Em 1993, Kevin e João Silva foram fotografar o movimento rebelde no Sudão, que estava devastado pela fome. Um ano antes Kevin e James Natchtwey estiveram na Somália.



10. James Natchway , Somália , 1992

11. Kevin Carter, Ayod, 1993.

De acordo com Marinovich (2003, p.48), se Carter conseguisse produzir no Sudão fotos que:

> "fossem tão fortes quanto as que ele tirara na Somália no ano anterior, numa viajem que ele mesmo financiara, poderia haver outros acordos com revistas internacionais. Seu sonho de se tornar um fotógrafo de

> guerra para além das fronteiras da África do Sul começara a se materializar".

E Carter conseguiu, a imagem de uma guerra esquecida, ou subdimensionada por assuntos mais "quentes" na mídia, que poderia ter o mesmo destino anônimo e efêmero de tantas outras, desencadeou um turbilhão de controvérsias que permanecem acesas ainda após 19 anos sobre o que teria acontecido lá.

Há cerca de mil quilômetros da civilização mais próxima, Ayod funcionava como um *feed-center* (centro de alimentação) da ONU (Organização das Nações Unidas). Lá havia cerca de 15.000 pessoas exaustas que fugiam dos combates do Sudão, e apresentavam além da desnutrição severa, doenças como a malária e leishmaniose.

Carter chegara a Ayod a bordo de uma avião da ONU :

> "O primeiro carregamento de alimentos em vários meses atraiu uma multidão de sudaneses famintos. Vestiam farrapos remendados ou estavam nus. Mães que se juntaram à turba à espera de comida deixaram seus filhos ali perto. O pequeno centro que distribuía mantimentos também servia de clínica e estava repleto de gente doente a mingua" (MARINIVICH, 2003, p. 155)

A foto de Kevin desloca o contexto, não mostra o avião ou agentes da ONU, a comida sendo distribuída. Mostra uma criança,

que está a 10 metros do centro de alimentação (que não está incluído na foto). O ângulo permite enquadrar o abutre que parece espreitar a criança.

O fotógrafo espanhol Luis Davilla e o repórter José Maria Arenzana, personagens do documentário do qual tratamos estiveram em Ayod três meses depois de Carter e registraram o mesmo cenário. De acordo com Davilla:

> "*Si tú tomas un teleobjetivo, aplastas la perspectiva con el niño en primer plano y de fondo los buitres y parece que se lo van a comer, pero eso es una absoluta patraña, quizá el animal esté a 20 metros*"[7]. (VELÉZ, 2011)

Carter de acordo com Davilla teria utilizado uma tele objetiva que tem como efeito ótico "achatar" a profundidade de campo, fazendo com que a ave pareça estar mais perto do que realmente está.

[7] "Se você usar uma lente teleobjetiva, achata a perspectiva da criança em primeiro plano e ao fundo, parece que os abutres vão devorá-la, mas isso é uma ilusão absoluta, talvez o animal esteja a 20 metros de distância." (tradução nossa)

12. Imagem acima Kevin Carter, Ayod 1993.

13. Imagem abaixo Luis Davilla, Ayod, 1993, dois meses depois.

De acordo com Anzerana conforme depoimento no documentário referindo-se a foto de Kevin Carter:

> "Esta foto foi feita ao lado do *feed center*, portanto, rodeado de pessoas que deambulavam de um lado para outro e que cooperavam com organizações internacionais. Portanto, não havia nada a que ajudar. Ajudar a que? Ajudar aonde? Ou quem?" (KEVIN CARTER: LA FOTO QUE QUE ERA MENTIRA 2007, tradução nossa)

Ainda segundo Davilla: "as crianças tinham que ir a algum lugar para defecar, os abutres vão aonde tem merda". (KEVIN CARTER: LA FOTO QUE QUE ERA MENTIRA 2007, tradução nossa). Na versão de Davilla esta e outras crianças alimentavam os abutres

com fezes. Não eram os abutres que esperam para alimentar-se delas.

O documentário ainda mostra quartorze anos depois o pai da criança olhando a foto de Kevin Carter e reconhecendo-a. A criança da foto é um menino chamado Kong Niong.

14. Pai de Kong Niong reconhece seu filho na foto de Kevin Carter

De acordo com esta versão, a criança que era um menino, não uma menina, tal como fora publicado no *The New York Times* e sustentado por Carter. A criança também não estava abandonada a própria sorte diante de um abutre faminto.

Isto também é o que nos diz João Silva:

> *"For one, the child was a few hundred yards from a feeding center. That child was not abandoned. But that's the power of photography. You isolate something, you transmit your image through that isolation, and it was the most powerful image. Ultimately that image was such a strong message of famine*[8]*."(THE NEW YORK TIMES, 2011)*

[8] "Ora, a criança estava a poucos metros de um centro de alimentação. Esta criança não fora abandonada. Mas esse é o poder da fotografia. Você isola uma coisa, você transmite a sua

Então, a polêmica imagem era uma questão de angulo, de enquadre, e de efeito ótico da objetiva? A força ou dramaticidade da foto se dava pelo isolamento da cena de seu contexto que resultou na versão de Carter sobre a fome no Sudão?

Nas versões sobre esta imagem atribuídas a Carter o que está em jogo não é a criança que tanto podia ser um menino ou uma menina como sua filha, que queria tanto abraçar quando chegasse em casa. Não sabemos como se deduziu que a criança em questão era uma menina. O que esta em jogo é o que a foto não mostra.

Para Carter, de acordo com os relatos reunidos por nós, a questão era afugentar ou não o abutre.

O abutre que lhe rendera o prêmio Pulitzer, de acordo com Marinovich (2003, p.243), também era o que o atormentava: "Kevin não conseguia se livrar da foto- ela o atormentava e as perguntas estavam sempre presentes".

Em nota deixada por ele antes do suicídio escrevera "(...) *I am haunted by the vivid memories of killings & corpses & anger &*

imagem por meio deste isolamento, e esta foi a imagem mais poderosa. Em última análise, esta imagem era uma fortíssima mensagem de fome". (The New York Times, 2011, tradução nossa).

pain of starving or wounded children, of trigger-happy madmen, often police, of killer executioners . . . [9]" (MACLEOD, 1994)

Segundo Marinovich (2003) o que atormentava, espreitava e perseguia Carter precedia o abutre da foto de 1993. Carter contará anos antes a Marinovich (2003, p.82) sobre seus pesadelos, em especial um que era recorrente:

> "estava quase morto, deitado no chão e crucificado em uma viga de madeira, incapaz de se mover; uma câmera de televisão com uma lente enorme se aproximava cada vez mais de seu rosto, até que ele acordava gritando. Para Kevin, o sonho significava que talvez estivesse na hora de deixar a fotografia. Quando me contou este pesadelo algum tempo depois, descreveu a sensação de desemparo, raiva e medo que tinha durante o sonho. Era tudo o que imaginávamos que as pessoas que fotografávamos deveriam sentir em relação a nós em seus últimos momentos, enquanto documentávamos a morte delas. O sonho tinha variações: ás vezes Kevin era o fotógrafo, e não a vítima, e nessa versão o 'morto' rolava no chão e agarrava-lhe pelo tornozelo, segurando-o com as mãos ensanguentadas".

Preso neste campo imaginário, Carter parece não ter conseguido tecer uma versão apaziguadora para si mesmo do que se passou entre ele e a criança sudanesa. No entanto, seu suicídio transformou em ato seus pesadelos.

A seguir vemos a fotografia de seu funeral pela lente do fotógrafo da Agencia inglesa de Noticias Reuters, Juda Ngweya:

[9] "Sou perseguido pela viva lembrança de assassinatos, cadáveres, raiva e dor… Pelas crianças feridas ou famintas… Pelos homens malucos com o dedo no gatilho, muitas vezes policiais, carrascos…." (Tradução nossa)

15. Greg Marinovich, à esquerda e João Silva a direita carregam o caixão de Kevin Carter em seu funeral. Foto: Juda Ngweya .1 de Agosto, 1994

6.2. A trama simbólica

Se Carter não ofereceu aos leitores uma versão para além da qual ele mesmo parecia estar capturado, muitas foram feitas em seu nome e sua memória.

Em 2003 Greg Marinovich e João Silva publicam o livro *O clube do Bangue-Bangue: Instantâneos de uma guerra oculta,* citado várias vezes por nós. Em 2010 foi lançado o filme *The bang-bang club* inspirado no livro de mesmo título. Em Maio de 2011 João Silva concedeu entrevista a Bill Keller, diretor executivo do *New York Times,* em um centro médico das forças armadas americanas, onde João se recuperava dos ferimentos causados por uma mina terrestre quando fotografava para o jornal no Afeganistão:

> "*That's another thing about photography: it's up to individual interpretation. People wake up in the morning and they see the front of their newspaper and go, "Wow!" And they project their own fears into it. There will be misconceptions. There was absolutely nothing to help. The child was within walking distance of the feeding center. Kevin claimed to have chased the vulture — it's cool, and it's all good and done, and they reasoned that someone picked up the child and moved her 20 meters closer to the feeding center*[10]*."* (KELLER, 2011)

O que aqui gostaríamos de colocar em relevo é que toda polêmica que envolveu a fotografia de Kevin Carter diz respeito a uma

[10] "Isso é outra coisa sobre a fotografia: cabe à interpretação de cada um. As pessoas acordam de manhã, vêem a primeira página do jornal e exclamam: 'Uau!' E projetam aí seus próprios medos. Haverão equívocos. Não havia absolutamente nada a fazer. A criança estava a uma curta distância do centro de alimentação. Kevin afirmou ter espantado o abutre – está legal, tudo bem e acabado; e deduziram que alguém pegou a criança e a deixou a 20 metros mais próxima docentro de alimentação". (KELLER, 2011, tradução nossa).

trama imaginária que está para além do visível, para além do que a foto mostra. Tal como nos diz João Silva, a fotografia, diferentemente de um testemunho inquestionável da verdade, está sujeita a interpretação de quem olha e dá margem a toda a sorte de projeções e significados.

Na manhã em que Carter suicidou-se chegaram à casa de seus pais cartas escritas por crianças japonesas, endereçadas a ele contando como sua foto as afetou. Trechos delas foram lidas em seu funeral:

> "se eu for pego em uma situação difícil, vou me lembrar de sua foto e tentar supera a situação"
>
> "até agora fui uma pessoa egoísta"
>
> "desde que ví a sua foto faço força para comer tudo". (MARINOVICH, 2003, p.260)

Cada uma delas atribui um significado diferente a mesma foto. A este respeito nos diz o fotógrafo espanhol Luís Davilla (ARENZANA; DAVILLA, 2007):

> "*Carter sólo nos troceó y nos regaló el significante; el significado lo pusimos nosotros, espectadores occidentales, atormentados por nuestra sucia conciencia y acosados por los problemas de obesidad extensiva desde la tierna infância*[11]".

[11] "Carter apenas fez um recorte e nos presenteou com o significante; o significado nós mesmos o colocamos, espectadores ocidentais que somos, atormentados por nossa suja consciência e acossados por problemas de obesidade generalizada, desde a infância". (tradução nossa).

Davilla nos aponta o caráter textual da fotografia. Neste sentido, apontamos antes para o semblante como simulacro, construção desta "segunda realidade", que em nada conserva a objetividade. Como discurso a fotografia é a articulação de um saber com uma verdade não toda. Neste sentido também nos fala Kossoy (2002, p.43):

> "o fotógrafo constrói o signo, a representação. Nesta construção uma nova realidade é criada. Longe de lançarmos dúvidas quanto à existência/ocorrência do assunto representado, ou mesmo de sua respectiva aparência, devemos considerar que, do objeto à sua representação, existe sempre uma transposição de realidades. O assunto representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado, em outras palavras ideologizado (...)."

Em toda interpretação concorrem uma série de fatores de ordem histórica, cultural e ideológica, tanto no que diz respeito ao fotógrafo, como no que diz respeito ao quem olha a foto que constitui isso que Kossoy chama de construção de realidades. Assim, concordamos com Kossoy (2002) que tal (re) construção depende da tessitura do imaginário social, e do campo simbólico no qual está inserida. Neste sentido, a produção discursiva e o campo imaginário específico de cada época produzem a urdidura de uma determinada trama discursiva, a partir da qual nos constituímos como sujeitos. O enlace particular que cada um de nós faz, a partir da travessia do campo discursivo em que nos constituímos, nos permite produzir respostas singulares.

Chiodetto (2008) defende que a atribuição de valores por determinada ideologia dominante determina a maneira como diferentes fatos são mostrados, privilegiando ou salvaguardando alguns e reforçando estigmas em outros. Assim, a fotografia como produto de mídia é um potente instrumento de perpetuação de estigmas e preconceitos. Em suas palavras “seja na atuação como repórter fotográfico ou editor, percebemos que esse jogo de poder e de tratamentos diferenciados parece permear várias esferas da sociedade da qual o jornalismo seria mais um campo” (CHIODETTO, 2008 p. 145)

No entanto, antes apontamos para o limite do campo imaginário e simbólico. Assim colocamos em relevo diferentes dimensões que se enlaçam em um movimento dialético:

Neste “entrelaçamento”, entre Imaginário e Simbólico, encontramos um primeiro limite com relação à representação: um limite óptico. Se a completude da imagem é ilusória, o campo da linguagem comporta também um limite, uma “fratura”, uma “rachadura”, e deixa um resto. Como produto de linguagem, e submetida a seus efeitos gera lapso. Não pode dizer tudo, mas diz mais do que supõe dizer. E é neste aspecto para além do visível, do campo imaginário que se pode localizar a ideologia, que está nosso foco. Então, a seguir, vamos em direção a Isso, que se chama de Real.

6.3 Isso que se chama de Real

Mas, afinal, a foto era mentira?

Na tentativa de finalmente responder a pergunta que abre o presente capítulo retomaremos mais uma vez Benjamin (1985, p.94): "a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional".

A respeito da afirmação de Benjamin (1985), concordamos com Rivera (2006) que diz não haver paralelismo possível entre o que é "pulsional" e o que é "óptico". O inconsciente por definição é "ótico" tal como pretendemos demostrar no Capítulo 3: *A óptica da psicanálise*. Se pulsão não se revela como tal, o acesso que temos dela é a representação significante. Se a imagem está de saída ligada ao significante, como dissemos antes, o simbólico é condição do registro imaginário. No entanto, tal como apontamos com Freud (1900) há um ponto aquém do simbólico que resiste a intepretação e resta por dizer, e há um além do simbólico, cuja polissemia que impede que para cada significante haja apenas um significado. Neste sentido, apontamos a fotografia como semblante e avançamos em direção ao Real, este impossível.

A fotografia como, qualquer outra forma de representação e de linguagem produz um hiato em relação à realidade. Como semblante nos faz crer que há algo ali onde não há. Isso faz com que cada imagem produza uma sequência que comporta um

aquém e um além do que pode ser representado, em busca de outra coisa que não está lá. Aponta para o além do visível, em que toda significação só possa ser encontrada a posteriori.

Se o semblante, como nos diz Lacan (1972), é aquilo que nos faz crer que há algo ali onde não há, que há verdade ou realidade, onde há o Real, este inapreensível respondemos a questão que abre este capitulo: A foto era mentira? Com a afirmativa de outro reconhecido fotografo Richard Avedon:

"*A portrait it´s not a likeness. The moment an emotion or fact is transformed in to a photograph it is no longer a fact but an opinion. There is no such thing as inaccuracy in a photograph. All photographs are accurate. None of them is the truth*[12]*".* (GRUNDBERG 2004)

E completaríamos nós, se uma foto não é uma semelhança mas uma opinião, ou uma versão, não é verdade, verdade toda, porque a verdade se encontra alí onde Isso é inapreensível, no entanto, como não-toda, não é tão pouco mentira.

[12] "Um retrato não é uma semelhança. O momento de emoção ou fato quando transformado em fotografia de deixa de ser um fato e torna-se uma opinião. Não há nada de impreciso em uma fotografia. Todas as fotografias são precisas. Nenhuma delas é verdade". (tradução nossa)

7. Além do visível

O fotógrafo Hippolyte Bayard em 1940 com seu autorretrato "*Self Portrait as a Drowned Man*[13]" já havia denunciado o caráter ilusório da imagem e sua a eficácia mero espelho da realidade.

No mesmo ano em seu "*Esboço de Psicanálise*" (Freud, 1940, p.210) afirma que a realidade em si, não é acessível ao psiquismo, dado que, aquilo que é percebido através de nossos órgão sensoriais, ou com o auxílio da tecnologia, como uma câmera fotográfica, deve ser traduzido novamente a "linguagem de nossas percepções".

Neste sentido, os estudos sobre a ótica e a perspectiva são tão caros a psicanálise. A perspectiva *artificialis*, se fundamentada na razão geométrica constrói um espaço racional, puramente matemático cuja aspiração é a reprodução fiel da realidade visível. Assim, a objetividade do sujeito geometral do cógito e da razão cartesiana (*Moi*), pode ser distinguida do sujeito do inconsciente (*Je*). Para a psicanálise o sujeito da razão e da consciência se institui como no lugar na idealização, ilusão e desconhecimento, (Lacan 1964, p.82). O lugar da verdade situa-se neste além ou aquém do sujeito do cógito, neste escape, no tropeço, para além do manifesto e do visível.

[13] "Autorretrato como o afogado" (tradução nossa)

O campo do visível situa-se no lugar do engodo, do entrelaço entre o Simbólico e o Imaginário. Como produção discursiva, a fotografia, ou o uso que se faz dela pode estar a serviço da sustentação ideológica, ou a serviço do capital como afirmam Chiodetto (2008) e Machado (1984). Dito de outra forma, imagens polêmicas ou impactantes, "dão audiência" "vendem jornal", tal como demostra a polêmica a cerca da fotografia de Kevin Carter. Neste sentido, podem também servir, já que sabemos que a imagem fotográfica é não um espelho da realidade, a mostrar o que for conveniente do ponto de vista, ideológico, social, politico, etc...

No entanto, já sabemos que neste "entrelaçamento", entre Imaginário e Simbólico, há um limite em relação à representação. Não poder "dizer tudo" é o limite do campo simbólico. Por isso, afirmamos que há necessariamente um além do visível, ou, um além do dito que intervém na relação do sujeito com a realidade. Desta forma, uma imagem fotográfica como qualquer produção linguareira não pode ser apenas produto de uma ideologia dominante sustentada pelo campo discursivo.

Se, insistimos em apontar para o que está "Além do visível" é porque para além do campo imaginário e discursivo há o Real. Este inapreensível faz com que cada imagem produza uma sequência

que comporta um aquém e um além do que pode ser representado, em busca de outra coisa que não está lá, onde alguma significação só possa ser encontrada a posteriori. Por isso, a polêmica sobre a foto de Kevin Carter nos parece tão exemplar. A pergunta feita por muitos leitores do New York Times (MARINOVICH, 2003, p. 161) sobre o destino da garotinha da foto só pode ser respondida pela via ficcional, ou seja, de onde Isso fala. Se a foto não era mentira, ela nos conta desta "outra realidade" como nos diz Kossoy (2007). A imagem mostra uma criança e um abutre. A menina de Carter, ou, a menina do *New York Times*, "parece" desfalecer diante de um abutre. "O fotógrafo informa que ela se recuperou o suficiente para continuar a caminhada depois que o abutre foi afugentando. Não se sabe se ela conseguiu chegar ao centro." (MARINOVICH 2003, p. 161). Quatorze anos mais tarde, soubemos o destino da criança, segundo *El Mundo* (2007) é um menino chamado Kong Niong.(imagem 14, p.64)

Mas afinal o que conta uma fotografia? De onde Isso fala? Entendemos que toda a produção individual só pode ser compreendida a partir da articulação entre subjetividade individual e os fenômenos sociais e culturais, duas dimensões que se enlaçam em um movimento dialético: A produção discursiva e o campo imaginário específico de cada época produzem a urdidura de uma determinada trama discursiva, a partir da qual nos constituímos como sujeitos. O enlace particular que cada um nós faz, a partir da travessia do campo discursivo em que nos constituímos nos

permite produzir respostas singulares. (PATRASSO, GRANT, 2007).

Neste sentido que supomos que a psicanálise pode contribuir em relação a discussão sobre o que é verdade e realidade em uma imagem fotográfica. Bem como, supomos que a discussão sobre fotografia contribui com a metapsicologia psicanalítica.

Neste sentido, concordamos com a afirmativa de Benjamin (1985 p.94) de que a "(...) a fotografia revela este inconsciente óptico". Desta forma, sustentamos que uma fotografia é impossível como espelho da realidade, é necessariamente uma ficção, não é mentira, nem tão pouco a verdade, seus efeitos funcionam como produto da formação inconsciente tal como os sonhos, o chiste, ou, o ato falho.

8. Bibliografia

ANDRÉ. S. **O que quer uma mulher?** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

AREZANA, J.M; DAVILLA, L. **Carter no se suicidó por esta foto**. El Mundo, Madrid, 25 Março. 2007. Disponível em: http://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2007/595/1174777207.html. Acesso em: 22 Nov. 2011.

BARTHES, R. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. **Pequena história da fotografia**. In: Magia, técnica arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORDIEU, P. **Un art moyen**. Paris: Minuit, 1965 APUD: DOBOIS, P. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papiros, 1993**.**

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1994.

CHIODETTO, E. **Fotojornalismo: realidades construídas e ficcções documentais.** Dissertação de Mestrado . escola de Comunicação e Artes (ECA). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008.

DAMISCH, H. **Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photografique**. In: L' Arc n 21 (La phtographie) Aix-en-Provance 1963 pp. 34-37. APUD: DOBOIS, P. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papiros, 1993.

DESCARTES, R. **Discours de la méthode suivi des méditations**. Paris: Union Générale D'Éitions, 1963.

_____. **La Dioptrique**. In Ouvres et lettres. Paris: Gallimard, 1996.

DOBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papiros, 1993.

FONTCUBERTA J. **El Beso de Judas -Fotografia e verdad**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000, p26. APUD CHIODETTO, E. Fotojornalismo: realidades construídas e ficções documentais. Dissertação de Mestrado ECA USP 2008.

FREUD, S (1900) **A Interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

_____. (1908) **Moral Sexual Civilizada e a Doença Nervosa Moderna**. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. IX). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. (1912) **Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise**. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XII). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1916) **Conferências introdutórias sobre psicanálise: Conferência XIX.** In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XVI). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. (1939) **Moisés e o Monoteísmo**. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XXIII). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1940) **Esboço de Psicanálise**. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XXIII). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904**. Editado por Jeffery Masson. Rio de Janeiro: Imago, 1986, p. 265.

GARCIA-ROSA; L. M. **Introdução à metapsicologia freudiana/vol.2 a interpretação dos sonhos 1900.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

GERNSHEIM, H. **A concise history of photography**. Third Revised Edition (Dover Photography Collections). New York: Dover Publications, 1986.

GRUNDBERG, A. **Richard Avedon, the Eye of Fashion, Dies at 81**. The New York Times. 02 Out. 2004. Obituaries. Disponível em: http://www.nytimes.com/2004/10/02/obituaries/02avedon.html?pagewanted=1 . Acessado em: 10 Ago. 2011.

KELLER, B. **'To Be on the Edge of History'.** The New York Times. 05 Maio. 2011 Lens: photography, video and photojournalism. Disponível em: http://lens.blogs.nytimes.com/2011/05/05/the-inner-lives-of-wartime-photographers/. Acessado em 05 Maio. 2011.

KEVIN CARTER: LA FOTO QUE ERA MENTIRA. El mundo. 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=xM5-c52-ArE. Acessado em 8 Dez. 2010.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia SP: Ateliê Editoria, 2002.

_____. **Fotografia e História.** Cotia SP: Ateliê Editoria, 2001.

LACAN J. J. (1946) **Formulações sobre a causalidade psíquica**. IN Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1949) **O Estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada pela experiência analítica**. IN Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1953) **Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise**. IN Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1953 II) **O simbólico o Imaginário e o Real** IN: Nomes-do-Pai. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. (1953/54) **O seminário livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. (1954) **O seminário livro I: Os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro. Zahar, 2009.

_____. (1955-56) De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. IN Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1958) **O seminário livro 5: As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro. Zahar, 1999.

_____. (1960) **Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: "psicanálise e a estrutura da personalidade"** IN Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____.(1962/63) **O Seminário livro 10. A Angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (1964) **O Seminário livro 11 Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. (1965-66) **O objeto da psicanálise.** Seminário Inétido.

_____.(1970) **O Seminário livro 18 De um discurso que não fosse semblante.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. (1972) **O seminário 20 Mais Ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1974) **RSI** Seminário Inédito.

MACHADO, A. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACLEOD, S. **The life and dead of Kevin Carter**. Time Magazine. Joanesbusgo, 12 Set. 1994. Disponível em: http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,981431,00.html Acessado em: 13 Mar. 2011.

MAUAD, Ana Maria. **Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. História**, Franca, v. 24, n. 2, 2005 .

PATRASSO, R; GRANT, W. H. **O feminino, a literatura e a sexuação**. Psi. clin., Rio de Janeiro, vol. 19, n.2, p133151, 2007.

PEREIRA, L. **O espelho de Procusto: corpo imagem e desejo**. *In*: O Corpo da psicanálise - Escola letra Freudinana, Rio de Janeiro, ano XIX, n27, 2000.

QUINET, A. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro Zahar, 2008.

ROUDINESCO, E. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge

Zahar, 1998.

SCAVONNE M. **Luz invisível**. São Paulo: DBA, 2002.

_____. **Luz Invisível : os retratos de Marcio Scavone.** Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=LVCM9DCK5Fs . Acesso em 15 jan. 2010.

SCHEINKMAN, D. **Da pulsão escópica ao olhar: um percurso uma esquize**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

SONTANG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo. Cia das Letras, 2003.

SOUGEZ, M.L. (coord.) **Historia General de La Fotografia**. Madrid: Catedra, 2007.

THE PENCIL OF NATURE. Disponível em: www.thepencilofnature.com. Acesso em: 22 Nov. 2011

TALBOT, W. H. F. **The Pencil of Nature**. New York: Da Capo Press, 1969.

_____. **The Pencil of Nature**. Disponível em: www.thepencilofnature.com. Acesso em: 22 Nov. 2011

THE NEW YORK TIMES. **João Silva: this what I do**. **This is all I know.** The New York Times. 30 Ago. 2011 Lens: photography, video and photojournalism. Disponível em: http://lens.blogs.nytimes.com/tag/kevin-carter/. Acessado em 31 Ago. 2011.

WITNESS PHOTOGRAPHY BY JAMES NATCHTWEY. Disponível em: http://www.jamesnachtwey.com/ Acesso em: 22 Nov. 2011.

VELÉZ, F. A. **Los butres de la moral**. El espectador. Bogotá, 21 Fev. 2011. Dispnível em: http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articulo-252368-los-buitres-de-moral Acessado em : 28 Fev. 2011

9. Lista de imagens

1. Hippolyte Bayard, ***Autoportrait Noyé***, 1840, p. 2. Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?q=Hippolyte+Bayard+Self+Portrait+as+a+Drowned+Man+1840&hl=en&sa=X&rlz=1C1RNPN_enBR405BR408&biw=1920&bih=955&tbm=isch&prmd=imvnso&tbnid=lQvvZCXhWU8HwM:&imgrefurl=http://www.hippolytebayard.com/2009/03/drowned-man.html&docid=mCS-v22KpUnvWM&imgurl=http://3.bp.blogspot.> Acessado em 30 set. 2012.

2. Modelo do aparelho psíquico, p.18. *In*: FREUD. S. **A Interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1999. p.518.

3. Philippe Halsman, **Dali Atomicus**, 1948., p.27. Disponível em: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&VBID=2K1HZO7J4RLA1> Acessado em 30 set. 2012.

4. James Natchway, **Kabul**, 1996., p.35. disponível em: <http://5000photographs.blogspot.com.br/2011/06/photograph-213-james-nachtwey.html>. Acessado em 30 set. 2012.

5. O experimento do buque invertido (1953/54), p.. **O seminário livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p 94.

6. Henri-Cartier Bresson, p.40. Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.lacasapark.com/la/wp-content/uploads/2010/04/6a00e5502b6df48834010536c42a8f970c-800wi.jpg&imgrefurl=http://www.lacasapark.com/la/2010/04/henri-cartier-bresson-moma-april-11-june-28-2010/&h=678&w=450&sz=68&tbnid=Eu-O3MkKkOPE2M:&tbnh=90&tbnw=60&prev=/search%3Fq%3Dcartier%2Bbresson%26tbm%3Disch%26tbo%3Du&zoom=1&q=cartier+bresson&usg=__oem3UQ90ibGbNqIeQ__-IAFyfzLg=&docid=QgU92t45dnXWkM&sa=X&ei=I3doUP_xI4_I9gS73IDQBQ&ved=0CEYQ9QEwBg&dur=368> Acessado em Acessado em 30 set. 2012

7. Modelo de funcionamento da câmera escura, p.43. Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?q=elementos+opticos+camera+fotogr%C3%A1fica&start=838&hl=en&rlz=1C1RNPN_enBR405BR408&biw=1920&bih=955&tbm=isch&tbnid=-MLoDGd6PyJJlM:&imgrefurl=http://pedrofernandes9.wordpress.com/modulo-4-suportes-e-ferramentas-de-imagem-exame/&docid=NyUOgfAkmlJS0M&imgurl=http://pedrofernandes9.files.wordpress.com/2012/07/camera_obscura_13.jpg&w=612&h=384&ei=S2toULZbkIDQAcjJgcgN&zoom=1&iact=hc&vpx=864&vpy=347&dur=2865&hovh=178&hovw=284&tx=190&ty=111&sig=110761892267135463071&page=16&tbnh=115&tbnw=184&ndsp=55&ved=1t:429,r:50,s:838,i:338> Acessado em 30 set. 2012

8. O semblante, p.50. Modelo simplificado, apresentado por Lacan em 10 de Abril de 1973. **O seminário 20 Mais Ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

9, Foto Kevin Carter, **Ayod**, 1993. Disponívem em: < http://public.fotki.com/Vakin/e2b06/i4e3a/1994-kevin-carter.html> Acessado em 30 set. 2012

10. James Natchway, **Somália**, 1992, p.51. Disponível em: <http://www.dailyfundose.com/2011/08/james-nachtwey-images-of-death-and-destruction/> Acessado em 30 et. 2012

11. Foto Kevin Carter, **Ayod**, 1993. Disponível em: < http://public.fotki.com/Vakin/e2b06/i4e3a/1994-kevin-carter.html> Acessado em 30 set. 2012

12. Foto Kevin Carter, **Ayod**, 1993. Disponível em: < http://public.fotki.com/Vakin/e2b06/i4e3a/1994-kevin-carter.html> Acessado em 30 set. 2012

13. Luis Davilla, Ayod, 1993. Disponível em: <http://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2007/595/1174777207.html> Acessado em 30 set. 2012

14. Pai de Kong Niong reconhece seu filho na foto de Kevin Carter, p.64. Reprodução: ***"Kong Niong, el ninõ que sobrevivió al buitre"***. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xM5-c52-ArE> Acessado em 30 set. 2012

15. Juda Ngweya, Velório de Kevin Carter, 1994, p. 67. Disponível em: <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/05/05/the-inner-lives-of-wartime-photographers/> Acessado em 30 set. 2012