

MIRAMENTOS: A FOTOGRAFIA E O DESTINO DAS IMAGENS

Jorge H. Wolff *

Resumo: O texto parte de uma leitura da dimensão subjetiva em *A câmara clara*, de Roland Barthes, insuflada pelas análises de retratos feitas por Javier Marias em *Miramientos*, álbum de imagens em preto e branco de escritores e filósofos de várias nacionalidades que termina com cinco fotos do próprio autor em capítulo intitulado "Autoretrato farsante". Este olhar sobre si próprio é posto em questão, no caso específico de Barthes, pela re-visão de sua abordagem semiológica recentemente levada a cabo por Jacques Rancière em *Le destin des images*.

Palavras-chave: fotografia, imagem, sujeito, olhar

1. Mirar-se

É significativo que, para falar sobre a fotografia, a tentação de falar sobre si mesmo seja tão forte, ainda que sob a divisa do "eu é um outro". É o caso de Roland Barthes em *A câmara clara*, o famoso texto dedicado à fotografia que é também uma teoria da representação e da "fotografia de si mesmo", através da imagem esmaecida, única, aurática de sua mãe quando menina. Aliás, a única que não dá a ver no ensaio escrito em 1979, que aproxima a imagem fotográfica da morte e seria logo transformado em réquiem, em virtude da morte repentina do próprio autor, em março de 1980 (Cf. DERRIDA, 1981, p. 2). [1] Esta abordagem da fotografia e o destino das imagens partem de um desejo de releitura do livro emblemático de Barthes, incitados também por um trabalho de revisão crítica da trajetória do "semiólogo" francês feita por outro pensador francês, Jacques Rancière, em *O destino das imagens*, estudo publicado em 2003 que é parte de uma reflexão maior sobre a necessidade de redefinição do conceito de estética ou de "partilha do sensível", como prefere denominá-la, incluindo a recusa das ideias consagradas de modernidade e de vanguarda, vistas como pouco esclarecedoras "para se pensar as novas formas de arte desde o século passado, [ou] as relações do estético com o político" (RANCIÈRE, 2003, p. 27). Em *A partilha do sensível*, ele propunha:

não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada idéia da efetividade do pensamento. Definir as articulações desse regime estético das artes, os possíveis que elas determinam e seus modos de transformação, este é o objetivo atual da minha pesquisa. (RANCIÈRE, 2000, p. 13).

Com este objetivo e esta perspectiva crítica em mente, digamos que os "miramentos" do título deste texto se definem pelo olhar duplamente subjetivo manifestado em *A câmara clara*: eu / outro; vida / morte; olhar / ser olhado; imagem sensata / imagem louca. Mas também por se apropriarem do título de um livro do escritor espanhol Javier Marias (relido em português macarrônico): *Miramientos* é um híbrido de texto e imagem, um álbum de fotos à maneira antiga, cuja matriz é a descrição de retratos de escritores e filósofos do século XX, terminando nele mesmo, Marias (1997). [2] O escritor madrilenho apresenta uma mescla equilibrada e provocativa de egolatria, com direito a cinco fotos de si mesmo, e de autodestruição, ao se criticar sem piedade. Após mostrar o quarto retrato, em que aparece sério e com ar compenetrado, entrando na meia-idade, Marias – sempre em terceira pessoa, que é a própria não pessoa", segundo Benveniste (1995, p. 278) – descreve seu lado menos circunspecto, mais popular e, segundo o próprio autor, "mais perigoso":

A outra faceta, a histrionica, jamais o abandona de todo, ou assim o quer provar a seguinte e posterior imagem, em que o escritor está disfarçado de gangster – variedade nervosa e sádica, os mais perigosos. Não se lhe vê o olhar, mas o gesto é tão chamativo que o supre sem problemas. A mão esquerda indica que é canhoto ou antes que é antiquado (nos anos vinte e trinta se fumava sempre com essa mão). A câmara pilhou-o na hora de dar uma tragada como se a vida fosse nisso, é com certeza a última do cigarro, pela posição concludente dos dedos. Aqui sim parece duro, mas é óbvio que está fingindo de novo. Ou ainda mais: está brincando. De ser Lee Marvin ou Jack Palance ou nem isso: Clu Gulager. Ajuda-o um pouco a cerrada, azulada barba. (MARIAS, 1997, p. 125) [3]

Os *miramentos* acoplados ao título miram, portanto, sem concessões, às vezes de forma condescendente, outras de forma maldosa, os sujeitos fotografados através daquilo que chamamos de retratos ou, caso se trate de obra do próprio fotógrafo, [4] de auto-retratos. Descrever retratos é reconhecidamente uma tarefa redundante cujo atrativo é descobrir o que a descrição fotográfica não cobre. É boa parte do que Barthes promove em *A câmara clara*, onde, através da envelhecida imagem da mãe-menina, encena o luto que permite redescobri-la. É preciso lembrar que estamos num outro mundo, o longínquo tempo do retrato-em-preto-e-branco, início do século XIX, época da fotografia enquanto "arte da Pessoa" (BARTHES, 1984, p. 118). E qual será para ele esse traço inimitável – o "noema" – da fotografia analógica? É que (no caso do retrato) alguém viu, presenciou o referente em carne-e-osso, viu-o em pessoa. *Ça a été et quelqu'un y a été* – isso-foi e alguém-esteve-aí, o que seria antes o atestado de que "o que vejo de fato existiu", e não uma lembrança nostálgica com a finalidade de restituir qualquer coisa, mesmo porque *A câmara clara* fala da foto em termos de Morte e Ressurreição, sem temor de tomá-la como "presença imediata" de ordem metafísica (BARTHES, 1984, p. 125). Morte porque se trata do "espectro da Foto-retrato", do "Eu Todo-Imagem", "a Morte em pessoa" (IDEM, p. 27-29), ou do tempo obstruído por "essa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida" (IDEM, p. 138). E ressurreição porque a fotografia, que (diz) tem o dom de espantá-lo inesgotavelmente, mergulha-o "na substância religiosa de que sou forjado" fazendo-o perguntar: "Não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário de Turim, isto é, que ela não era feita por mão de homem, *acheiropoietos?*" (IDEM, p. 123-124).

Ao trazer essa interrogação à tona, Barthes justifica seu modo de ver a imagem fotográfica, lembrando-se, não por acaso, do autor de *Madame Bovary*:

Flaubert zombava (mas zombava realmente?) de Bouvard e Pécuchet a se interrogarem sobre o céu, as estrelas, o tempo, a vida, o infinito, etc. São questões desse tipo que a Fotografia me coloca: questões que dependem de uma metafísica "boba", ou simples (as repostas é que são complicadas): provavelmente a verdadeira metafísica. (IDEM, p. 127)

O que permite ao semiólogo de formação marxista e brechtiana falar nesses termos na última década de sua

existência, os anos 70? Em boa parte aquilo que ele próprio chamaria de *semioclastia*, [5] a destruição/desconstrução do signo ao invés de sua decifração obsessiva, que se manifesta a partir do ensaio *S/Z*, de 1969, sua leitura contracanônica (e contra si próprio enquanto “semiólogo”) de um relato de Balzac, o que também pode ser reconhecido em *A câmara clara*, livro derradeiro em que lemos um *mea culpa* revelador de “uma espécie de desconforto” bem conhecido:

O de ser um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica; e dentro desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise – mas que, pela insatisfação em que por fim me encontrava em relação tanto a uns quanto a outros, eu dava testemunho da única coisa segura que existia em mim (por mais ingénua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor. Pois toda vez que, tendo recorrido um pouco a algum, sentia uma linguagem adquirir consistência, e assim resvalar para a redução e a reprimenda, eu a abandonava tranquilamente e procurava em outra parte: punha-me a falar de outro modo. (BARTHES, 1984, p. 18-19)

São os famosos deslocamentos de rota em sua longa experiência de pensador-escritor e professor, que na crítica de Rancière se reduzem a dois momentos (que se tocam): o antes e o depois do estruturalismo cientificista e militante cujo marco se encontra no programa de abordagem radical do universo simbólico, a semioclastia, último grande avatar da deriva teórica de Barthes, abandonado assim ao prazer do texto e ao trabalho do escritor. Pouco antes de *A câmara clara*, Barthes compunha e ministrava os cursos de *A preparação do romance*, no qual aproximaria a fotografia, que diz “isso foi”, do *haikai*, que diz “é isso”. Para ele, “o haikai se aproxima muito do noema da fotografia” (BARTHES, 2004, p. 119). A sessão do dia 17 de fevereiro de 1979 contém muitas cifras para o que viria a ser o breviário de Barthes sobre a fotografia, *A câmara clara*, e especialmente sobre sua posição teórica e sua visão da questão da representação através do fotográfico. A guinada fenomenológica é explicitada no terceiro item de sua lista de “Paradoxos em torno da Fotografia”:

Tanto para a fotografia como para o cinema, parece que ainda não podemos definir a especificidade da imagem fotográfica, o *efeito* próprio que ela possui (contra outras artes). Não podemos formular seu “noema”: o modo específico de aparecer, de ser atingido pela visada noemática, de intencionalidade; esse vocabulário fenomenológico pode ser justificado pelo fato que, para a Fenomenologia, a visão é a instância decisiva de conhecimento. (IDEM, p. 145)

Em seguida Barthes avança a sua hipótese, a qual diz existir há tempo, embora “nunca explorada a fundo” (o que faria logo): “O noema da foto deve ser buscado no ‘isso foi’” (IDEM, p. 146). Para ele, no entanto, o cinematógrafo permaneceria carente de noema, e o que de fato lhe interessa no que diz respeito à imagem é a fotografia, e um tipo de fotografia em especial: a foto envelhecida de sua mãe. Diz Roland Barthes: “A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro” (BARTHES, 1984, p. 101-102). E ao dizê-lo faz eco ao que já havia dito o crítico André Bazin duas décadas antes:

A imagem pode ser fluida, deformada, descolorida, sem valor documental, ela procede por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Onde o charme das fotografias de álbuns. Essas sombras cinza ou sépia, fantasmáticas, quase ilegíveis, não são mais os tradicionais retratos de família, é a presença perturbadora de vidas paradas em sua duração, liberadas de seu destino, não pelos prestígios da arte, mas pela virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria eternidade como a arte, ela embalsama o tempo, ela o subtrai somente de sua própria corrupção. (BAZIN, 1958, p. 9)

2. Antes do fotográfico

De fato, para Barthes, o mundo deveria ser dividido em um antes e um depois da fotografia, à diferença de Pierre Legendre, que o separara em antes e depois do cinema (LEGENDRE apud BARTHES, 1984, p. 119) e – também poderíamos acrescentar – à diferença de Jacques Rancière, que veria um antes e um depois da narrativa realista que torna possível a fotografia, durante a fundação daquilo que chamamos frouxamente de modernidade e que marca, a seu ver, o advento do “regime estético das artes”. Segundo Rancière, o que se costuma definir como “antigo” e “moderno” representa na verdade uma vasta simplificação dos regimes das artes predominantes no Ocidente, que divide em três: o regime ético (cuja referência era Platão), o regime poético ou representativo (cuja referência foi Aristóteles) e finalmente o regime estético das artes, que provoca uma profunda mudança nas relações entre o visível e o legível. Inaugurado pela mirada do realismo literário no início do séc. XIX, o regime estético finalmente liberaria a arte de qualquer hierarquia em relação a temas ou gêneros, significando a “ruína do sistema de representação” e abrindo o caminho para o modo de ver disseminado pela descoberta da fotografia. [6] Paradoxalmente, é a literatura deste período que Barthes inscreveria em seu cânone pessoal (Balzac, Chateaubriand, Flaubert), embora represente e celebre o vanguardismo estético, desconstruído à sua maneira por Rancière.

Em suas invectivas contra as abordagens que atribuem aos aparatos técnicos a inauguração de novos modos de perceber o mundo, em vez de atribuí-lo às novas maneiras de ler e ver o mundo lançadas pelo realismo literário – vindo em *A câmara clara* o paradigma dessa tendência –, Rancière lança mão de um conceito de imagem que ultrapassa a visão indicial representada, entre outros, por Walter Benjamin, André Bazin ou Vilém Flusser. Embora sejam autores de estudos fundamentais sobre o assunto, estes tendem a ver na foto a “emanação direta do corpo exposto”, conforme Rancière (2003, p. 18), ou, conforme o próprio Barthes o assume, como “uma emanação [literal] do referente”, um “meio carnal”, uma “pele que partilho com o fotografado”, e mesmo, no caso deste último, como uma “Ressurreição” (BARTHES, 1984, p. 121-124). Trata-se de uma emanação engendrada, portanto, magicamente por um certo meio de reprodução mecânica da realidade. É que através da fotografia revela-se, para Barthes, “uma presença imediata no mundo – uma co-presença; mas essa presença não é apenas de ordem política (participar dos acontecimentos contemporâneos pela imagem)”, ela é também de ordem metafísica” (IDEM, p. 126-7). Ao confessar sua relação de ordem metafísica com a fotografia, parece anunciar a chegada de um limite em sua interpretação desses documentos de um presente morto, mais claramente esboçada no final do ensaio, ao expor a dicotomia entre o “*extase* fotográfico” e a foto dita “sensata”. Nas últimas linhas, Barthes polariza brutalmente os modos de ver a fotografia, que será

sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista): louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de *extase* fotográfico. Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade. (BARTHES, 1984, p. 175)

Tal prova-de-fé metafísica é vista por Rancière desde um outro ângulo, em sua proposição mais provocativa em relação à *Câmara clara*: a visão fenomenológica e metafísica, ou seja, em última instância a visão “mítica” da fotografia exposta em seu último ensaio, inimaginável durante a etapa estruturalista e semiológica dura, serviria para “expiar o pecado do mitólogo de ontem”:

É pouco provável que o autor das *Mitologias* tenha dado crédito à fantasmagoria para-científica que faz da fotografia uma emancipação direta do corpo exposto. É mais verossímil que este tenha lhe servido para expiar o pecado do mitólogo de ontem: aquele de ter desejado retirar do mundo visível seus prestígios, de ter transformado seus espetáculos e seus prazeres num grande tecido de sintomas e num equívoco comércio de signos. (RANCIÈRE, 2003, p. 18)

Diante disso, valeria resgatar o estatuto de ficções críticas atribuível aos ensaios do último Barthes, sobretudo a partir de *O prazer do texto*, quando a sua atenção se volta inteiramente ao "trabalho do escritor" (Cf. SARLO, 1981, p. 19). Diríamos então que ele recorre em *A câmara clara* a uma espécie de ficção científica retroativa, na medida em que exalta um aparato técnico situado no passado e dotado de poderes de outro mundo. No entanto, de modo agudo, Rancière descobre uma relação umbilical entre o primeiro e o último Barthes (como também o fizera, a seu modo, Derrida):

Um e outro concebem a imagem como uma palavra que se cala. Um fazia falar seu silêncio, o outro fará desse silêncio a anulação de toda falação. Mas todos os dois jogam com a mesma convertibilidade entre duas forças da imagem: a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso que cifra uma história. (RANCIÈRE, 2003, p. 19)

Segundo ele, o conceito de imagem designa duas coisas diferentes: de um lado, "a relação simples que produz a semelhança com um original", e de outro "o jogo de operações que produz o que nós chamamos de arte: precisamente uma alteração da semelhança". Figurativas ou não, posto que não são exclusividade do visível ("existe o visível que não faz imagem e há imagens que são todas em palavras"), as imagens para o autor de *O destino das imagens* são "operações que produzem uma separação, uma dissemelhança". Sendo assim, as imagens definem-se melhor e menos esotericamente, segundo Rancière, enquanto *operações*, isto é, enquanto "relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e um poder de significação e de afeto que lhe é associada, entre expectativas e o que as vêm preencher" (IDEM, p.11-15). Operações estas que não podem ser reduzidas, a seu ver, a um *isso-foi* e ao mero captar do instante inscrito na relação presente em todo ato fotográfico, que Barthes (1984, p. 21-22) definia como a "experiência do sujeito olhado e do sujeito que olha".

Talvez coubesse lembrar, finalmente, que a Fotografia, segundo Barthes logo nas primeiras páginas de *A câmara clara*, é "sempre invisível: não é ela que vemos", o que pode ser considerado uma forma de separação ou dissemelhança em relação ao *isso-foi*. De resto, escreve, ela "é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade". Miramento do outro em mim, fotógrafo cego que tudo vê, Barthes reconhece em seguida, porém, que "foi antes da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo" (IDEM, p. 25). Esse *antes* aparece grifado no original e corresponde precisamente ao tempo em que Rancière identifica o nascimento de um "novo regime das artes".

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAZIN, André. "Ontologie de l'image photographique". In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1958.

BENVENISTE, Emile. A natureza dos pronomes. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Les deux morts de Roland Barthes*. Paris, *Poétique* n° 47, 1981.

MARÍAS, Javier. *Miramientos*. Madrid: Alfaguara, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

_____. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

_____. *A partilha do sensível. Estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO/Editora 34, 2005.

SARLO, Beatriz (org. e introd.). *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

Recebido em 17/10/2008. Aprovado em 29/11/2008.

Resumos

Title: Miramientos: Photography and the Destiny of Images

Author: Jorge H. Wolff

Abstract: The present text starts with a reading of the subjective dimension in *Camera Lucida*, by Roland Barthes, stimulated by analyses of pictures made by Javier Marias in *Miramientos*, a black and white photographic album with pictures of writers and philosophers from a number of nationalities, and which ends with five portraits of the photographer himself in a chapter titled "Autoretrato farsante" ("Mock Self-portrait"). Such a look over oneself is questioned, in the specific case of Barthes, by the re-vision of his semiotic approach recently carried out by Jacques Rancière in *Le destin des images*.

Keywords: photography, image, subject, regard.

Titre: *Miramientos*: la photographie et le destin des images

Auteur: Jorge H. Wolff, Doutor

Résumé: Le texte pars d'une lecture de la dimension subjective dans *La chambre claire*, de Roland Barthes, stimulée par les analyses de portraits faites par Javier Marias dans *Miramientos*, album d'images en blanc et noire d'écrivains et philosophes de plusieurs nationalités dont les dernières cinq photos sont de l'auteur lui-même dans un chapitre intitulé "Autoportrait farceur". Ce regard sur soi-même est mis en question, dans le cas particulier de Barthes, par une récente re-vision de sa démarche sémiologique faite par Jacques Rancière dans *Le destin des images*.

Mots-clés: photographie, image, sujet, regard

Título: *Miramientos*: la fotografía y el destino de las imágenes

Autor: Jorge H. Wolff, Doutor

Resumen: El texto parte de una lectura de la dimensión subjetiva en *La chambre claire*, de Roland Barthes, estimulada por los análisis de retratos hechos por Javier Marias en *Miramientos*, album de imágenes en negro y blanco de escritores y filósofos de distintas nacionalidades que se encerra con cinco fotos del propio autor en un capítulo llamado "Autoretrato farsante". Esta mirada sobre sí mismo es cuestionada, en el caso particular de Barthes, a través de la reciente re-vision de su *démarche sémiologique* hecha por Jacques Rancière en *Le destin des images*.

Palabras-chave: fotografía, imagen, sujeto, mirada.

Notas

[1] “*A câmara clara*, cujo tempo acompanhou Barthes em sua morte como creio que nenhum outro livro tenha velado o seu autor”, diz Derrida em *As duas mortes de Roland Barthes*.

[2] Os autores-capítulos de *Miramientos*, inicialmente série de textos breves publicados em *Cuadernos Cervantes*, são: Ramón María del Valle-Inclán *Invulnerable*; Jorge Luis Borges *Desvalido*; Vicente Aleixandre *Intencionado*; Juan Benet *Misterioso*; Adolfo Bioy Casares *Conforme*; Federico García Lorca *Asilvestrado*; Victoria Ocampo *Fantástica*; Fernando Savater *Desafiante*; Guillermo Cabrera Infante *Dinamitero*; Pablo Neruda *Nublado*; Eduardo Mendoza *Venidero*; Antonio Martínez Sarrion *Desaforado*; Luis Cernuda *Vencido*; Horacio Quiroga *Vehemente* – e *Autorretrato Farsante*.

[3] Ver imagem.

[4] A quem Barthes (1984, p. 48) chama de *Operator*, em oposição ao *Spectator*.

[5] O termo aparece em diferentes lugares nesse período, a exemplo do artigo “*A mitologia hoje*”, de 1971 (incluído em *O rumor da língua*), e do posfácio à edição brasileira das *Mitologias*, escrito por Barthes em fevereiro de 1970.

[6] Para uma abordagem sobre a fotografia no séc. XIX no Brasil, sob a mesma perspectiva teórica, ver SANTOS, Antonio Carlos. *Belmiro, o realismo e a fotografia ou a significação da insignificância*. *Orbis Tertius*, La Plata, Argentina, no prelo.

