

Ensaio sobre o invisível na fotografia

Mathias Alberto Möller*

Resumo

A partir de reflexão sobre o estatuto da imagem, indica-se que o mostrar não é neutro. Para Bazin, a fotografia foi o maior acontecimento da história das artes plásticas, pois não mais afeita aos “utilitarismos antropocêntricos” da representação, sendo o “verdadeiro realismo” da significação do mundo sob a abolição da “distinção lógica entre imaginário e real”. Fotografia, com Barthes, é reprodução mecânica de um instante único existencial. É imagem que se encontra no gesto designador de linguagem dêictica, pelo qual não pode ser transformada nem distinguida daquilo que representa. Entretanto, mesmo para Barthes, a fotografia está “entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica”, a do sujeito que olha e a do sujeito olhado; uma experiência de morte do representado que o faz objeto de diversas leituras numa “ordem fundadora da fotografia”. Assim, sua experiência faz confundir verdade do referente com realidade de sua origem. Conclui-se, com Vernant, que “não se enuncia o verdadeiro, o real, forja-se uma ‘semblância’” figura-se algo para além da “inevitável subjetividade”, da “obsessão por semelhança” das artes plásticas e do esforço de ilusão na pintura. Sugere-se, com Comolli, que mesmo a fotografia, imagem do “real”, não é neutra, pois “a ação de mostrar é sempre opaca”.

Palavras chave: Filosofia; Estética; Imagem; Objetividade; Crítica.

An essay about the invisible in photography

Abstract

The reflection over the statute of the image indicates that showing is not neutral. For Bazin, the photography was the biggest event of the history of plastic arts because it was no longer due to antropocentralutilitarisms of the representation, being the true realism of the signification of the world with the abolishment of the logical distinction between real and imaginary. Photography, with Barthes, is a mechanical reproduction of an unique instant of the existence. It is an image that is encountered in the designating gesture of a deictical language, under which it cannot be transformed nor distinguished from what it represents. Nevertheless, even for Barthes, photography lies under two languages, an expressive one, and a critical. The language of the subject that is looked at and one of the subject that looks. An experience of death of the represented, that turns it into object of different readings under the founding order of the photography. In a way that its experience can confuse trueness of the referent with reality of its origin. One concludes, with Vernant, that one

does not enunciate the truth, the real, but forges a semblance, figures something beyond the inevitable subjectivity, beyond the obsession for semblance, as in the plastic arts, and for illusion, as in peinture. It is suggested, with Comolli, that even photography, the image of the “real”, is not neutral as long as an act of showing is always opaque.

Key words: Philosophy; Aesthetics; Image; Objectivity; Critic.

Mostrar nada tem de passivo, de inerte, de neutro,
e qualquer que seja a clareza do ser ou do momento representados,
a ação de mostrar permanece opaca.

Jean-Louis Comolli

Fotografia e imagem

“A fotografia vem a ser [...] o acontecimento mais importante da história das artes plásticas”, anunciará Bazin em “Ontologia da imagem fotográfica”⁴⁶³. Para ele, a fotografia assim se inseriria na tradição das artes como seu ponto máximo alcançado no transcorrer da história da arte e da civilização em tempos em que não mais ocorre “uma identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele”. Bazin sustenta ainda que a fabricação da imagem se libertou dos anteriores tão comuns “utilitarismos antropocêntricos”, mais importando a criação de um universo novo, “ideal à imagem do real”, de destino autônomo do que a “sobrevivência do homem”. Com sua exposição sustentará a história das artes plásticas não como apenas “a de sua estética, mas antes a de sua psicologia”, ou seja, de que ela seria “essencialmente a história da semelhança”⁴⁶⁴.

Assim situará Bazin a fotografia (e mesmo o cinema se posto como consecução no tempo da objetividade fotográfica) enquanto “perspectivas sociológicas” que acarretaram mesmo a crise da pintura moderna, engendrada pela confusão entre o estético (o “verdadeiro realismo”, que exprime a significação concreta e essencial do mundo) e o psicológico (o “pseudo-realismo”, uma ilusão das formas), tendo sido a criação da perspectiva “o pecado

⁴⁶³ BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: Ensaios. Ed. Citada, ps. 19-26. [Ontologie de l’imagephotographique”. Qu’est-ce que Le cinema?, Vol I (Ontologie et langage). Paris: Éditions Du Cerf, 1958, PP. 11-19.]

⁴⁶⁴Ibid, p.19-20.

original da pintura”. Para ele, a fotografia e o cinema “satisfazem definitivamente [...] a obsessão de realismo”⁴⁶⁵.

Enquanto que as artes plásticas tinham “obsessão por semelhança”, e a pintura fazia o esforço em iludir, permaneciam em uma “inevitável subjetividade”, sendo que a fotografia teria alcançado não apenas o aperfeiçoamento material da pintura, mas sobretudo uma técnica objetiva de reprodução das imagens “da qual o homem se achava excluído”, em que o “conjunto de lentes que constitui o olho do fotógrafo em substituição ao olho humano denomina-se precisamente ‘objetiva’”, conferindo-lhe um poder de “credibilidade ausente de qualquer obra pictórica”⁴⁶⁶. Seja qual for “o espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado [...], tornado presente no tempo e no espaço. [...] uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução”⁴⁶⁷. A abolição da “distinção lógica entre o imaginário e o real”⁴⁶⁸.

Vernant, com suas reflexões em “O nascimento das imagens”⁴⁶⁹, ao tratar da construção da imagem para figurar, representar as situações tal como aparecem aqui e agora e serem manifestadas aos olhos de outrem, sustentará que as imagens ficam encurraladas “no puro domínio das coisas visíveis[...] e dos acontecimentos em devir”. Um tipo de mensagem sem vocabulário ou instrumento conceitual, sem sintaxe e mesmo sem diálogo argumentado para que possa “formular uma realidade autêntica em sua unidade e permanência”, para assim dizer o ser da imagem não como nos parece, mas sim como ele é em si⁴⁷⁰. Isto é, nas imagens que figuram (traçam a figura de, simbolizam, fingem, tomam parte, ou participam) “não se enuncia o verdadeiro, o real, [...] forja-se uma ‘semblância’, umparecer,

⁴⁶⁵ BAZIN (1958), p. 20-21.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 21.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 22.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 25.

⁴⁶⁹ VERNANT, Jean-Pierre. *O nascimento das imagens*. Trad. Jose Otávio Guimarães, cópia cedida pelo autor. In *Religions, histoires, raisons*. Paris: Maspero, 1979, pp. 105-137.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 24-25.

[...] que produzem um efeito⁴⁷¹, geram no observador dessa imagem e a partir dela em sua aparência (aquilo que é visível) uma experiência.

Barthes desenvolve sua “Nota sobre a fotografia”⁴⁷² perguntando-se o que ela era (“em si”), qual o traço essencial que a distingua da comunidade das imagens, para além das divisões comuns aplicadas às imagens e que não fossem exteriores ao objeto; portanto, não se aplicassem a outras formas de representação. Encontrou a reprodução de um instante único existencial que por meio da fotografia pode ser mecanicamente reproduzido ao infinito. A foto reduz o corpo ontológico ao corpo que se vê. De acordo com Barthes, a fotografia sempre se encontra no gesto designador, que diz: “isso é isso, é tal”, e nada mais. “Uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve. [...] e não pode sair dessa linguagem dêictica”⁴⁷³. Ela “jamais se distingue de seu referente (do que ela representa)”, chegando mesmo a trazer consigo seu referente, não podendo dele ser descolado, não havendo foto sem alguma coisa ou alguém⁴⁷⁴. “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.

A partir disso, Barthes chegará à conclusão de que esse dilema refletiria seu desconforto de ser um sujeito “entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica” diante de sua “resistência apaixonada a qualquer sistema redutor”⁴⁷⁵. Resolveu falar sobre fotos em razão da declaração de singularidade, tomando como partida fotos que ele estava certo que existiam, pois existiam para ele, tornando-as mediadoras de toda a fotografia, formulando a partir do pessoal o traço fundamental, universal, de toda fotografia.

Com efeito, observou que “uma foto pode ser objeto de três práticas [ou intenções]: fazer, suportar, olhar.” Consoante sua tripartição, i) o operador (*operator*) seria aquele que faz a

⁴⁷¹ Ibid., p. 25.

⁴⁷² BARTHES, Roland. *A câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁴⁷³ Ibid., p. 13-14.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 15-16.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 18-19.

foto, o fotógrafo; ii) o suportado é o objeto fotografado, o referente (*spectrum*); iii) o que olha, por sua vez, o espectador (*spectator*), portanto todos nós. Barthes ressalta, contudo, como que “tecnicamente, a fotografia está no entrecruzamento de dois processos [...] distintos”. Um de ordem física da formação da imagem por meio de um dispositivo óptico. E outro de ordem química da ação da luz sobre substâncias, posteriormente revelada. O que o espectador grafava na foto descendia da revelação química do objeto. Já a fotografia do operador, da visão recortada pelo buraco da câmera⁴⁷⁶.

Para Barthes, contudo, apenas duas referências são possíveis, a do sujeito que olha e a do sujeito olhado. Neste caso, quando o espectador é também objeto suportado, e que será para ele o principal objeto de análise na sequência de seu ensaio. Caso este em que a imagem de seu eu móvel se torna imóvel na fotografia retratista, gerando no sujeito objetivado a experiência de morte. A visão de seu próprio duplo; de si enquanto sujeito tornado objeto pela foto; retratada em um campo de quatro imaginários que se cruzam diante da objetiva. [i) a imagem que o sujeito tem de si enquanto espectador; ii) a imagem do sujeito tornado objeto para outros espectadores; iii) a imagem objeto de retratação para o fotógrafo; e iv) a imagem da qual o fotógrafo se serve para exibir sua arte]⁴⁷⁷.

Uma experiência de morte que servirá de reflexão para Barthes, pois não só deverá o operador buscar evitá-la quando da retratação fotográfica, quanto permitirá a partir da morte a desapropriação do sujeito representado de sua imagem, a qual passará a ser objeto de diversas leituras possíveis por outros espectadores que poderão não manter a verdade dada pela imagem a partir do confronto com seu duplo.

Uma noção de verdade da imagem que Barthes resgatará com relação a seu referente, que na fotografia é diverso dos outros tipos de representação, pois dispõe de uma certa coisa que necessariamente fora real para que pudesse ter sido posta diante da objetiva e que não poderia ter sido simulada ou imitada. Essa tal coisa é a referência, “a ordem fundadora da

⁴⁷⁶ Barthes, 1984, opus cit., p. 20-21.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 27.

fotografia”, que não é arte nem comunicação, e sim é o “*Isso-foi*”, “esteve lá” presente. Verdade essa cuja experiência induz a realidade de sua origem; faz confundir a verdade do referente com a realidade de sua origem em uma única emoção, experiência única; o que um retrato pintado ainda que pareça verdadeiro não pode impor⁴⁷⁸.

A fotografia em questão

Diante do quadro de leituras acima exposto e referido, cabe descrever a imagem posta como questão deste ensaio⁴⁷⁹. Não sendo o operador, nem sendo possível pôr-se como no

lugar do representado, o que se vê é uma imagem fotografada de uma janela que mostra uma queimada. Imagem que pode ser subdividida ao menos em dois espaços ou



ambientes principais separados por uma porta janela, digamos um acesso de um para o outro.

No espaço de entrada para a foto temos um ambiente fechado e escuro, quase preto e sob domínio das sombras, de formas retas e de maior área de cobertura da imagem. Com seu enquadramento e contraste de cor, essa área orienta o olhar para o centro, o qual ao mesmo tempo é o segundo espaço. Ainda no primeiro, têm-se duas formas quadradas de cada lado

⁴⁷⁸ Ibid., p. 114-116.

⁴⁷⁹ TEÓFILO, Josias. *Fogo no cerrado*. In: <http://www.flickr.com/photos/josias/7997451082/in/photostream>. Acesso em 04/03/2013, às 7h59.

da imagem que refletem as cores do segundo espaço. Elas sugerem dois quadros, cujas formas permanecem indefinidas. Um deles, o da direita, tem ao seu lado esquerdo um risco com algum pontilhado paralelo a ele da mesma composição de cor do segundo espaço e dos dois quadros, mas que não se pode identificar claramente o que é. Vemos ainda um reflexo de cores do segundo espaço no chão desse primeiro que, por sua composição, indica ser a janela porta disposta de vidros e estar fechada, gerando uma espécie de grades entre os dois espaços principais.

No segundo espaço, por sua vez, sugere-se abertura e se tem um contraste de cores vivas e fortes de uma ambiente natural. Vemos um gramado na parte inferior em cores verdes claras manchadas de tons de marrom, indicando ser um campo de uma vegetação típica no cerrado. Espaço natural cujo indício no gramado pode ser corroborado pela área acima dele. Área esta que se mostra como centro da imagem e é um campo aberto em chamas. A parte inicial inferior deste campo acima do gramado se mostra preta, com indícios de chamas passadas e rastros de queimada. Logo acima e em partes se envolvendo com o preto as chamas abertas e amorfas, ou em formas de chama. Por todo esse espaço, uma fumaça dando tons de cinza por cima das cores vivas e encobrindo o fundo da paisagem e o esperado céu acima dela.

No conjunto, vemos um quadrado preto dando destaque às cores vivas da natureza, de um fogo não controlado, dado à vista a partir de uma espécie de moldura e espaço de resguardo sem conexão como por ele destacado cerrado em chamas.

Para uma análise dessa imagem, parece que as ideias conforme propositadamente apresentadas acima se mostrariam insuficientes, ou no mínimo fariam a imagem perder suas diversas significações possíveis e de fato engendradas quando da percepção da imagem em questão.

De forma um tanto desencontrada de escola ou tradição como tentativa de diálogo interno ao quadro de ideias proposto, o que se nos mostra é dado à vista por meio de uma

diversidade de configurações capturadas por meio de uma Leica M4 e um olhar perspicaz do fotógrafo. Ora, como pensar essa representação se a partir da afirmação de Comolli:

mostrar nada tem de passivo, de inerte, de neutro, e qualquer que seja a clareza do ser ou do momento representados, a ação de mostrar permanece opaca⁴⁸⁰.

Ademais, diante das possibilidades de configuração da imagem fotografada e ainda de sua possível reconfiguração digital, o posicionamento de Barthes deve, contudo, resguardar a noção da simulação, insinuação (e mesmo silêncio) de outras coisas que podem vir a ser, serem tornadas visíveis, com e a partir da imagem do “real”.

Comolli, nesse sentido, sustentando a despeito de Barthes que o cinema documentário implica um registro que necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, afirmará mesmo que:

diante das imagens computadorizadas, não posso mais desejar crer que haja um referente da cena, realidade do referente da qual o filme seria precisamente a comprovação. [...] A inscrição é desrealizada.⁴⁸¹

Para ele, filmar os homens reais no mundo real como obra documental significa “estar às voltas com as desordens das vidas, [...], com, aquilo que o real se obstina em enganar previsões”. Seria o realismo de suas representações que constrói seus estilos⁴⁸².

Ainda que sua análise de destina ao cinema, a representação para Comolli mantém a mesma noção de um certo referente real representado, cuja verdade da narrativa é tomada como real pela verdade do referente nela representado. Para Comolli, “apenas nossa cegueira e nossa surdez [...], podem explicar o fato de tomarmos as informações agenciadas [...] como afirmação transparente do que aconteceu”. Mais adiante, sustentará inclusive que “nada do mundo nos é acessível sem que os relatos nos transmitam uma versão local, datada, histórica, ideológica.”⁴⁸³; a partir do que irá desenvolver sua crítica à mídia e à

⁴⁸⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real*. In Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.p. 102.

⁴⁸¹Comolli, 2008, opuscit p. 171.

⁴⁸²COMOLLI, 2008, p. 176.

⁴⁸³ Ibid., p. 173.

degeneração da objetividade. Para ele, o cinema enquanto imagem é subjetivo, pois se refere ao mundo dos acontecimentos, elaborando a partir deles e com eles as narrativas, reescrevem o mundo do ponto de vista de um sujeito⁴⁸⁴. Nesse sentido cabe resgatar duas possíveis contraposições de Comolli a Barthes. A primeira, no que tange à objetividade, i.e. passividade do *operator*:

Mostrar nada tem de passivo, de inerte, de neutro, e qualquer que seja a clareza do ser ou do momento representados, a ação de mostrar permanece opaca, permanece uma ação, uma passagem, uma operação, isto é, [...], uma não-indiferença.⁴⁸⁵

E a segunda, no que tange à percepção de unicidade entre referente e representação na posição do espectador, pois Comolli entende que ocorre um “fantasma da onipotência do espectador: querer possuir a coisa e não a sua aparência, ou melhor, querer fazer a aparência a própria coisa”. Ou, conforme irá sustentar logo adiante, ainda que novamente com relação para ele determinada ao cinema, “estamos no terreno da ideologia da transparência [...]; ela [...] assegurava-nos que, entre ‘emissor’ e ‘receptor’[...] não havia qualquer alteração da mensagem, nenhuma resistência, nenhuma perda”⁴⁸⁶.

Indícios de um apego marcante pelo real, ou “Paixões do real” como destacou Slavoj Žižek, resgatando Alain Badiou e a por este identificada principal característica do século XX, a busca pela coisa em si, para então apresentar o contraponto das “paixões do semblante”, em que o momento último do século XX fora a experiência direta do real com sua violência extrema como preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade⁴⁸⁷. Tendo em vista que seu objetivo indicado está, entre outros, em refletir sobre essa realidade social diária vivida na contemporaneidade, que se põe em busca da realização direta de uma esperada “Nova Ordem”, frente aos projetos de futuro com ideais utópicos ou científicos do século XIX.

⁴⁸⁴ Ibid, p. 174.

⁴⁸⁵ Comolli, 2008, opuscit p. 102.

⁴⁸⁶ Comolli, 2008,opus cit.,p. 105.

⁴⁸⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *Paixões do real, paixões do semblante*. In: Bem-vindo ao deserto do real! Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p.19.

Importa resgatar Žižek nesse momento, pois também ele arroga à indústria cultural (o que nomeou com Hollywood) a representação de “um semblante da vida real esvaziado do peso e da inércia da materialidade”, ou seja, quando uma “vida social real’ adquire [...] as características de uma farsa representada, em que nossos vizinhos se comportam ‘na vida real’ como atores no palco”⁴⁸⁸. Mostra operar, portanto, a inversão da representação do real que, por uma imersão ideológica (para ele a partir do capitalismo) do cotidiano, indica a paixão pelo real como culminando em sua experiência oposta do espetáculo teatral, o “puro semblante do espetacular efeito do real”⁴⁸⁹. Momento em que “começamos a sentir a própria ‘realidade real’ como uma entidade virtual”⁴⁹⁰, de “falsidade dos reality shows: ainda que se apresentem como reais para valer, as pessoas que neles aparecem estão representando”, [...] o que vemos “são personagens de ficção, ainda que na verdade representem a si mesmos”⁴⁹¹. A partir do que Žižek tentará mostrar como o século XX buscou

penetrar a ‘coisa real’ [...] através de uma teia de semblantes que constituiu a nossa realidade [e] culminou assim na emoção do Real como o ‘efeito’ último. [...] filmes, que oferecem a verdade nua e crua, são talvez a verdade última da realidade virtual.⁴⁹²

Isso estaria levando a fantasias paranóicas hollywoodianas como a de Truman, ressalta Žižek, de um indivíduo que “começa a suspeitar que seja falso o mundo em que vive, um espetáculo montado para convencê-lo de que está vivendo num mundo real”⁴⁹³. Espetáculos engendrados pelo capitalismo para “representar um semblante da vida real”, esvaziando o peso da “vida social real”, a qual, por sua vez, adquire assim uma aparência de farsa representada que, por meio da “influência das fantasias idiossincráticas”, extirparia de nossas vidas a capacidade de encarar, olhar, “enfrentar a realidade como ela realmente é”⁴⁹⁴.

⁴⁸⁸Ibid., p. 28.

⁴⁸⁹Ibid., p. 23-24.

⁴⁹⁰Ibid, p. 25.

⁴⁹¹Ibid, p. 26.

⁴⁹²Zizek, 2003, opus cit., p. 26.

⁴⁹³Ibid, p. 27.

⁴⁹⁴Ibid. p. 32.

Invertendo, portanto, a compreensão lacaniana da função da fantasia como capacidade para estruturar e suportar a realidade, conforme resgata Žižek.

Certamente, Žižek irá desenvolver suas ideias com sagacidade na dialética entre as percepções de realidade e de semblante, de um sujeito contemporâneo que apesar de sua busca pelo real evita o confronto com esse mesmo real, e assim consigo mesmo, para, desse modo, por-se em busca do real que está por trás das aparências.⁴⁹⁵ Irá fundamentar sua leitura da indicada experiência de “vivermos cada vez mais num universo artificialmente construído”, ou seja, de percebermos o que de forma mediada se apresenta como real em si. Isto é, conforme aponta Žižek, devemos “reencontrar terreno firme em alguma ‘realidade real’”, que gere um efeito do real, uma imagem da coisa em si, e não a sensação de pesadelo fantástico, percebido como “semblante: exatamente por ser real”⁴⁹⁶.

Um efeito que Žižek indica não ser o mesmo que o ‘efeito do real’ para Roland Barthes, em que “o texto nos leva a aceitar como real seu produto ficcional. Devemos, segundo Žižek, resgatar a psicanálise não para tomar a realidade por ficção, mas para

ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção. [...] [pois] mais difícil do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade ‘real’.⁴⁹⁷

Parece, no entanto, que Žižek resgata uma leitura de Barthes enquanto refletindo a respeito do sujeito que é olhado, aquele que se “posa” para a foto no momento em que se sente olhado pela objetiva da câmera, fabricando instantaneamente um outro corpo de si, uma outra imagem de seu eu real construída a partir da pose⁴⁹⁸.

Uma ênfase centrada em uma leitura a partir do sujeito posto diante da objetiva e suportado pela fotografia que, contudo, põe-se diante da foto de si mesmo. Ao fazê-lo poderá confrontar as quatro imagens possíveis indicadas por Barthes para,

⁴⁹⁵Ibid., p. 39.

⁴⁹⁶Ibid., p.33.

⁴⁹⁷Zizek, 2003, opus cit, p. 24.

⁴⁹⁸Barthes,1984, opus cit., p. 22.

intertextualizadas na foto, identificar a si mesmo nelas ou não. Deslocam-se, contudo, para o sujeito humano objetivado as reflexões que podem alcançar mesmo a coisa, o referente necessariamente real, que toda foto deve ter, pois sem o qual não se materializa enquanto documento fotográfico. Desloca, portanto, o foco da reflexão que em si permite pensar uma certa configuração desse real aparente, pois tornado aparente mediante uma configuração química e física, como descreve Barthes, do real representado, referenciado. Com efeito, perde-se o foco daquilo que nos é mostrado, posto em uma experiência possível mediante à fotografia.

Um significado possível

Considerando-se uma obra fotográfica como linguagem e com certa analogia às dimensões dos atos de fala propostas por Austin⁴⁹⁹, pode-se afirmar que ela comunica algo diretamente pelo que diz, constata ou descreve o real fotografado com o sentido e a referência do que põe à mostra. Ocasiona também a experiência na dimensão do que é executado no ato de mostrar e acarreta para além do que diz, com o que acontece no espectador a partir e além do dito pela foto com seus referentes e sentidos imediatos. Ocasiona, contudo, ainda, uma terceira dimensão possível que é gerada pragmaticamente no interlocutor por meio do que foi exposto e de como foi exposto. Dimensão esta que gera percepções e experiências sobretudo em função do conhecimento e também do imaginário, ou seja, do contexto do espectador, de experiências mesmo anteriores que são evocadas ao perceber a significação em questão. Um campo subjetivo e também psicológico da leitura da imagem pelo que se resgatou um pouco as ideias de Žižek.

Experiências possíveis a partir do real remetem-nos ainda a Hegel, para o qual a convicção pessoal não consegue mudar o conteúdo da verdade do real. Partindo-se dessa convicção, percebe-se que apenas se muda o “sistema do visar”. Engendra-se uma nova vaidade e não

⁴⁹⁹ AUSTIN, J.L. How to do Things with Words. London: Oxford Press, 1962. Lecture VIII. p. 94-107.

se examina a verdade diretamente, imediatamente. A crítica (do visado), seguindo Hegel, só permanece real se também autocrítica (do que visa) e, para a imagem ainda, crítica de quem expõe e como expõe. É “irrelevante chama-los próprios ou alheios”, a dúvida metódica da filosofia moderna que engendrou a objetividade apenas embaraça a consciência, será meramente hipotética e mais um subterfúgio da razão. Cabe aqui o ceticismo de “penetração consciente”, conforme promoverá Hegel, não que isso incida “sobre todo o âmbito da consciência fenomenal”, ao contrário, isso apenas tornará o “espírito capaz de examinar o que é verdade”⁵⁰⁰; o que é essa imagem.

O fogo, assim como a natureza, é do mundo multiforme, o qual está fora do espaço de conforto de domínio dentro da caixa do espectador. Um mundo que está lá fora. Seria ele a verdade, o referente? Não mais é a natureza que se mostra dominada e a serviço do homem, fora da perspectiva antropocêntrica, mantendo o homem dentro de suas caixas descritivas da realidade. O espectador não posto dentro do fogo, na chama do indeterminável cujo calor não é sentido, posto que excluído do mundo, das percepções integradas ao mundo, apartado pelas verdades com as quais enquadra a natureza livre.

Uma obra com um valor em si (o que nos vê) é vista por um espectador (o que vê) para obter-se a experiência integral de ver algo representado (o que se nos mostra) por meio do ponto de vista representado (como é dado), alcançando-se um ver mais reflexivo pela união de experiências.

Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*⁵⁰¹, ainda que com caminhos para uma teoria da arte e a interpretação de imagens de crença, especificamente da crença religiosa, permite pensar essa relação entre o observador e o objeto observado, o que se coloca ao nosso olhar. Sua reflexão se dá a partir das imagens de túmulos, portanto, em si distante do

⁵⁰⁰ HEGEL, G. F. W. *Fenomenologia do Espírito*. 4 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999; cotejada com HEGEL, G. F. W. *A Fenomenologia do Espírito; Estética: a ideia e o ideal; Estética: o belo artístico e o ideal, introdução à história da filosofia*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 75.

⁵⁰¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo. Editora 34, 2010. 2ª Edição.

objeto de estudo deste ensaio. Ainda assim, permite pensar tanto a relação daquilo que vê com aquela inscrição tumular, que “se impõe tangivelmente a nossos olhos [...] aquilo que vejo no túmulo, ou seja, a evidência de um volume, [...], mais ou menos geométrico, mais ou menos figurativa”⁵⁰²; quanto permite pensar a relação daquilo que nos vê, i.e., que em tal situação não tem mais nada de evidente, não está diretamente tangível aos olhos, porém se presentifica por meio da inscrição observada.

Enquanto pensarmos a fotografia como uma certa morte do objeto móvel tornado imóvel, podemos encontrar na presença do morto que se mostra pela foto e recebe nova vida a partir da leitura que o observador faz ou é levado a fazer da foto observada, portanto, do referente unificado com tal foto, segundo pretendia Barthes. Para Didi-Huberman, “diante da tumba, eu mesmo tombo, caio [...] no modo fundamental do sentimento de toda situação, essa “revelação privilegiada do ser-aí”, conforme resgatou Heidegger. Assim, para ele, existe uma cisão do que me olha e do que vem a ser seu próprio corpo, entre “a capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir”⁵⁰³.

Com isso, podemos com Didi-Huberman entender a possibilidade de uma dupla atitude diante da imagem dada a conhecer. Uma que é “equivalente a pretender ater-se ao que é visto [...] permanecer em seu volume enquanto tal, o *volume visível*, e postular o resto como inexistente”.⁵⁰⁴ Atitude que gera uma negação do ser representado, pois “do fato de este volume, diante de nós, estar cheio de um ser semelhante a nós, mas morto”.

Claro que Didi-Huberman está pensando o morto humano figurado ao olhar o túmulo, contudo, apresenta uma leitura de um ser em si, com vida anterior de certa forma semelhante à nossa, em um tempo e um espaço, e que foi mortificado ao ser representado em sua foto, ou, conforme sustenta Barthes, suportado ou imobilizado pela fotografia. Uma atitude de recusa de uma verdade mais subterrânea (velada), para obter uma verdade rasa

⁵⁰² Didi-Huberman, 2010, opus cit., p.37

⁵⁰³ Ibid., p. 38.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 38, ênfase do autor.

que se esquivava do ser representado vendo apenas a “evidência tola”, superficial, de que não haveria nada mais no ser além do representado, de que o objeto que se vê é o que se vê e nada mais (pelo exemplo, nada mais que o volume do fogo, da janela, da paisagem e das evidências que deixaram na própria foto). Ora, o que Didi-Huberman, com o resgate de Sigmund Freud, afirmará ser resultado da indiferença quanto ao que está por baixo para além. Uma satisfação contentada com o que se vê, não importando-se com o resto⁵⁰⁵. Indiferença que Comolli contrapôs como sendo transparência velada; objetividade aparente.

Por isso que Didi-Huberman defende ainda a segunda atitude diante da experiência de se ver uma imagem segundo o exercício da crença, de uma verdade de “um invisível a prever” que nos olha, alhures hierarquizado, que não é rasa nem profunda. Para ele, o homem de crença “verá sempre alguma outra coisa além do que vê”. Esta segunda atitude, Didi-Huberman denominou a “vitória obsessiva [...] da linguagem sobre o olhar”⁵⁰⁶.

Diante da crise da crítica, como relação da arte com o mundo, as mortes recentes da crítica da arte e da arte como crítica, conforme expõe Mammi⁵⁰⁷ em seu resgate contemporâneo do tema inicialmente formulado por Hegel da “morte da arte” e da fratura irreversível de sua linguagem, busca-se com Mammitraçar um ensaio de esclarecimento, ou seja, de resgate da crítica. Um ensaio que busca ser contextual para sugerir a necessidade da reflexão filosófica para a compreensão do que está em jogo, do que se nos apresenta. Para além, portanto, da relação imediata entre sujeito visante e objetivado. Pensamos com Mammi quando, a partir de elementos buscados em Hans Belting, busca resgatar o papel crítico da arte ao expor que se acaso ela “recusar qualquer tipo de relação com o mundo,

⁵⁰⁵ Didi-Huberman, 2010, opus cit., p.39-40.

⁵⁰⁶ Ibid., p. 41.

⁵⁰⁷ MAMMI, Lorenzo. *Mortes recentes da arte*. Novos Estudos CEBRAP, n.60, julho 2001, PP. 77-85.

ainda que negativa, ou se, ao contrário, procurar uma identificação total com o mundo, perde sua razão de ser”⁵⁰⁸

Se pensarmos adiante, contudo, com Lebrun⁵⁰⁹, um alento surgirá ao nosso receio e incômodo. Se errar se dá por incapacidade de reconhecer, distinguir objetos por falta ou falha de conhecimento das coisas, erro é privação, aparência de saber. Poderíamos com Bento Prado ter algo além da dualidade dogmatismo/ceticismo, pois teríamos com o “amor pelo *logos*, (...), a constante interrogação pelo significado da significação”. Teríamos, ainda, com Rubens Rodrigues outro dia de caça, um contínuo questionamento do sujeito, neste caso da fotografia, que ainda não encontrou univocidade nem identidade, sendo posta em questão na busca senão da verdade, da significação que envolve e emoldura⁵¹⁰.

Referências bibliográficas

AUSTIN, J.L. *How to do Things with Words*. London: Oxford Press, 1962. Lecture VIII.

BARTHES, Roland. *A câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: *Ensaio*. Ed. Citada, ps. 19-26. [Ontologie de l’image photographique”. *Qu’est-ce que Le cinéma?*, Vol I (Ontologie et langage). Paris: Éditions Du Cerf, 1958, PP. 11-19.]

COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real*. In *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

⁵⁰⁸ Ibid. p. 78

⁵⁰⁹ LEBRUN, Gérard. *Do erro à alienação*. In *Sobre Kant*. São Paulo: Ed. Iluminuras e Edusp, 1993.

⁵¹⁰ TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004. 2ª Ed. p. 9-10.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo. Editora 34, 2010. 2ª Edição.

HEGEL, G. F. W. Fenomenologia do Espírito. 4 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999; cotejada com HEGEL, G. F. W. A Fenomenologia do Espírito; Estética: a ideia e o ideal; Estética: o belo artístico e o ideal, introdução à história da filosofia. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

Lebrun, Gérard. *Do erro à alienação*. In Sobre Kant. São Paulo: Ed. Iluminuras e Edusp, 1993.

MAMMI, Lorenzo. *Mortes recentes da arte*. Novos Estudos CEBRAP, n.60, julho 2001, PP. 77-85.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004. 2ª Ed. p. 9-10.

VERNANT, Jean-Pierre. *O nascimento das imagens*. Trad. Jose Otávio Guimarães, cópia cedida pelo autor. In Religions, histoires, raisons. Paris: Maspero, 1979, pp. 105-137.

ŽIŽEK, Slavoj. Paixões do real, paixões do semblante. In Bem-vindo ao deserto do real! Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.