

outra travessia

**Barthes: “isto foi”,
isto é. Potências
narrativas do visual
e da imagem**

outra travessia

Revista de Literatura nº 21
Ilha de Santa Catarina 1º semestre de 2016

Barthes: “isto foi”, isto é. Potências narrativas do visual e da imagem

Editores
Carlos Eduardo Schmidt Capela
Jorge Wolff
Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade Federal de Santa Catarina

Ficha Técnica

Projeto Gráfico:

Cláudio José Girardi - cjjirardi@gmail.com

Diagramação:

Rita Motta, sob coordenação da Gráfica e Editora Copiart

Catalogação

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

Editores:

Carlos Eduardo Schmidt Capela / Jorge Wolff/ Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Revisão:

Diego Florez Delgadillo/ Rafael Alonso/ Joaquín Correa

Conselho Consultivo:

Adriana Rodríguez Pérsico (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ana Cecília Olmos (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ana Luiza Andrade (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana Porrúa (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Antônio Carlos Santos (Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil)

Celia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Emanuele Coccia (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Sapienza Università di Roma, Itália)

Fabián Ludueña Romandini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Flora Süsskind (Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil)

Florencia Garramuño (Universidad de San Andres, Argentina)

Francisco Foot-Hardman (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Gabriela Nouzeilles (Princeton University, Estados Unidos)

Gema Areta (Universidad de Sevilla, Espanha)

Gonzalo Aguilar (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ivia Alves (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Jair Tadeu da Fonseca (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Luciana di Leone (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Luz Rodríguez Carranza (Universidad de Leiden, Holanda)

Marcos Siscar (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Maria Augusta Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Esther Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Rita Lenira Bittencourt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Roberto Vecchi (Università di Bologna, Itália)

Sabrina Sedlmayer Pinto (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Susana Scramim (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Wladimir Garcia (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Sumário

Barthes: “isto foi”, isto é. Potências narrativas do visual e da imagem

7 *os editores*

Dossiê- Políticas de la mirada. Intersecciones entre literatura y fotografía

Apresentação - Políticas de la mirada. Intersecciones entre literatura y fotografía

11 *Alejandra Josiowicz e Mario Cámara*

Arnauld & Andrade: dos projetores às galerias sem lâmpadas

19 *Raul Antelo*

Retrato de infancia en Mário de Andrade: fotografía, memoria y viaje

33 *Alejandra Josiowicz*

La mediación textual de la imagen fotográfica en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli.

53 *Camilo Hernández Castellanos*

Trampa de espejos: retratos literarios y fotográficos de escritores

71 *Paula Bertúa*

El artista plástico Hélio Oiticica: escritor y fotógrafo

93 *Mario Cámara*

Casa de citas. José Martí, Oscar Wilde y el renacimiento de la fotografía de autor

105 *Javier Guerrero*

Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen

127 *Gabriela Nouzeilles*

Tradução

Vida e obra. Roland Barthes e a escrita do Diário

145 *Alberto Giordano*

Artigos

Ipsum é! Istud é! Sobre o desafio de refletir sobre a fotografia na atualidade. Uma perspectiva dialógica de Roland Barthes à fundamentação contemporânea

157 *Teresa Lenzi*

Fotografia: câmara clara ou caixa preta?

177 *Rafael Alonso*

O fragmento como potência imaginária

195 *Olívia de Melo Fonseca*

O *punctum* da imagem

213 *Ana Bartolo*

Agora se pode fotografar tudo

221 *Franklin Alves Dassie*

Da letra à imagem: uma incursão no jogo poético de Knorr

239 *Lívia Ribeiro Bertges e Vinícius Carvalho Pereira*

O registro do indizível: um olhar sobre a arte fotográfica a partir dos pressupostos de Roland Barthes

255 *Sandra Klafke e Jorge Pedro Sousa*

265 Diretrizes para Autores

Barthes: “isto foi”, isto é. Potências narrativas do visual e da imagem

Ver, imaginar com e a partir de Roland Barthes: com essa dupla missão em mente, dobrada, desdobrada e atualizada, editores e colaboradores da vigésima-primeira dentição de *outra travessia* buscam pensar e homenagear o escritor e ensaísta francês (1915-2015), agora centenário e desde sempre vivíssimo, como se pode observar aqui, em três partes ou “cenas”, as duas primeiras especialmente cedidas por pesquisadores latino-americanos à revista: o dossier “Políticas de la mirada. Intersecciones entre literatura y fotografía”, organizado por Mario Câmara e Alejandra Josiowicz, e o ensaio “Vida e obra. Roland Barthes e a escrita do diário”, de Alberto Giordano; na terceira parte, os sete textos selecionados a partir da chamada barthesiana de *outra travessia*, em que se propôs figurar e reconfigurar o problema da imagem nos termos que seguem.

Afirmar que imagens estiveram sempre diante dos nossos olhos é dizer o óbvio, se não o obtuso. Desde as décadas finais do século XIX, de todo modo, a pretensa continuidade proporcionada pela vista, que entre outras coisas possibilitava abarcar paisagens, sofre um abalo, ou melhor, recebe um complemento valioso proporcionado pela técnica, cujo ápice são os atuais *I-phones*, *I-pads* e outros *gadgets* de mesma ordem. Aparelhos como tais interrompem, de modo quiçá inusitado, a continuidade ou o contato direto entre a visão e o visto. A possibilidade de extrair detalhes, fragmentos, dos panoramas que a todos cercam, abarcando-nos, antes prerrogativa sobretudo de pintores e gravuristas, de encetar recortes, a serem por sua vez selecionados e compartilhados, faz com que os lugares quaisquer em que demoramos sejam experimentados como cenas, ao menos potencialmente como cenografias.

Esse hoje banal ato de registrar imagens, disseminado em escala imensurável, resulta igualmente de um anseio de fixar um ponto de vista, um concernimento cuja pretensão maior talvez seja montar, pela disseminação e a repetição, uma visão singular,

uma sensibilidade qualquer, porém situada no e a partir daquele próprio ato. O olhar sobre algo, nesse sentido, revela não só o que se vê, o visto através do aparelho, mas pretende dar mostras daquele que vê, via aparelho, procedimento esse que, no plano da palavra, sempre foi característico do fazer literário. Uma das dúvidas daí resultantes diz respeito às decorrências que tal prática pode virtualmente trazer no que tange à imaginação narrativa. O “isto foi” pensado por Roland Barthes, o inabordável que transita entre o *studium* e o *punctum*, mais e mais móvente nos incontáveis vídeos e fotos que a cada segundo são feitos e compartilhados, mantém sua potência de permanecer nos comovendo?

Nos três momentos desta edição, intimamente sintonizados através da vertente barthesiana e de uma fina escuta das suas vozes e tonalidades mais relevantes, a resposta à questão da chamada é inequivocamente afirmativa. De modo que, para o dossiê “Políticas de la mirada. Intersecciones entre literatura y fotografía”, Mario Câmara e Alejandra Josiowicz reúnem sete textos de ensaístas de diferentes países para pensar algumas das inúmeras possibilidades de cruzamentos que iluminem “de modo inovador”, como afirmam na introdução, os dois modos de imaginar e recordar, ver e fazer arte e mundo: “Pretendemos estabelecer uma rede semântica entre o fotográfico e o literário a partir de uma série de ‘cenas’, quer dizer, de modos de inscrição do evento estético em uma constelação cambiante de percepções, afetos e interpretações que constituem a comunidade sensível e intelectual que torna possível esses intercâmbios”. Os trabalhos, que abordam desde Mário de Andrade e Julio Cortázar até Oscar Wilde e José Martí, vêm assinados por Gabriela Nouzeilles, Paula Bertúa, Raul Antelo, Camilo Hernández Castellanos, Javier Guerrero, além dos próprios organizadores.

Já “Vida e obra. Roland Barthes e a escrita do diário”, da safra recente do ensaísta rosarino Alberto Giordano, que tem dedicado sua atenção ao “giro autobiográfico” nas artes e na literatura em seus últimos livros, aborda um dos problemas centrais da trajetória de Barthes, tão persistente quanto as questões do texto e da fotografia. Nos termos do próprio Giordano: “Do textualismo generalizado se desprenderia o último momento, o do giro autobiográfico em clave nietzscheana: a literatura devém o Outro, o interlocutor eminente e desconhecido dos exercícios éticos que o crítico executa quando ensaiá a microfísica de sua estupidez”. Em seguida, aponta para o que seria uma significativa e irresistível casualidade: “Tanto o primeiro quanto o último ensaio que Barthes publicou em vida tratam da escrita do Diário”. Isto foi? Isto é?...

Na terceira parte desta edição aparece, portanto, a outra septena de trabalhos com e a partir de Roland Barthes, com suas “políticas do olhar” imbuídas de um viés politizado sempre fundamental em toda sua obra, além de extremamente estimulantes para os trabalhos que encontram nela a sua fonte, como os aqui presentes. Os textos possuem a virtude de procurar se distanciar dos discursos prototípicos e previsíveis da esfera acadêmica, vistos enquanto lugares de mera figuração e quantificação em portais digitais, com o fim de investi-los de um *quantum* de energia de linguagem pouco comum em nosso meio. É propriamente o caso do primeiro destes textos, “*Ipsum é! Istud é!* Sobre o desafio de refletir sobre a fotografia na atualidade”, de Teresa Lenzi, em que, a partir dos livros *O óbvio e o obtuso* e *A câmara clara*, apresenta-se a tese proposta por Simon Watney de que “as estruturas institucionais socioculturais constituem obstáculos para o deslizamento do ‘fotográfico’ em direção à sua pluralidade e diversidade”, incluindo menções a fotógrafos contemporâneos, nos quais também se joga intensamente com a dimensão política, caso dos coletivos sociais Luther Blisset e Sonia Brunzels que proporiam uma “guerrilha da comunicação” como recurso de resistência à homogeneização sociocultural. Trata-se de algo que de fato se verifica mundo afora via redes digitais, mais ou menos precárias, mais ou menos vitais em sua obstinada construção de universos virtuais, nas fronteiras geopolíticas da *vida como ela é* em que pobreza e riqueza se encontram e, no mesmo gesto, se destroem.

No segundo texto, “Fotografia: câmara clara ou caixa preta?”, Rafael Alonso, a partir de uma reflexão sobre o referente e um possível “fora” da linguagem, trata de por em choque e em contato *A câmara clara* (1980) de Barthes e a *Filosofia da caixa preta* (1983) de Vilém Flusser, após passar em revista outros conhecidos ensaios dedicados à fotografia de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Susan Sontag, além de *O imaginário* (1940) de Sartre. Já, em “O fragmento como potência imaginária”, Olívia de Melo Fonseca rememora que “os fragmentos barthesianos resistem e sobrevivem ao entendimento histórico-linear do sujeito”, vistos ademais enquanto um *work in progress* em que se inscreve um *contra-discurso* autobiográfico e romanesco. Na sequência, “O *punctum* da imagem”, de Ana Bartolo, resgata a leitura crítica de André Rouillé do “isto-foi” barthesiano, na qual o historiador da arte enfatiza a atração irresistível que vem provocando ao longo do tempo esta “narrativa sobre a recepção de uma imagem fotográfica”. Tomando como referência as observações de Rouillé, a autora persegue a noção de *punctum* enquanto “um operador de temporalidades na imagem”. E, em “*Agora se pode fotografar tudo*”, Franklin Alves Dassie realiza uma reflexão e uma postulação da necessidade da experiência fotográfica como forma de resistência a um consumo compulsivo

de imagens na contemporaneidade, a partir também e sobretudo de *A câmara clara*.

Nos dois últimos textos desta série, ambos compostos por duplas de pesquisadores, ressurge a questão da possibilidade da poesia concreta nos dias de hoje, em “Da letra à imagem: uma incursão no jogo poético de Knorr”, de Lívia Ribeiro Bertges e Vinícius Carvalho Pereira, e propõe-se uma intervenção crítica em forma de homenagem ao Barthes *narrador* de *A câmara clara*, em “O registro do indizível: um olhar sobre a arte fotográfica a partir dos pressupostos de Roland Barthes”, de Sandra Klafke e Jorge Pedro Sousa. No primeiro vem à tona o *OLHLO*, experimento de poesia visual e livro-objeto de Luis Augusto Knop de Mendonça pensado enquanto manifestação de uma “estética híbrida” a partir de postulados de Barthes e de Derrida, entre a *grafé* e a imagem. E, no trabalho final, Klafke e Sousa assumem barthesianamente que “a imagem é um universo refrator de inúmeras semânticas e [...] o olhar do espectador só é capaz de alcançar, quando frente a ela, os traços imagéticos que refitam a si mesmo”.

Olhar, olhar-se, imaginar, imaginar-se: de fato, entre as duas séries dedicadas às políticas do olhar e os sete textos publicados em cada uma delas parece possível tomar o diário de escritor estudado por Alberto Giordano como uma espécie de ligadura ou costura através da qual crítica e ficção, *punctum* e *studium*, prazer e gozo, passado e presente se ofereçam à mirada do leitor, através das renovadas intervenções críticas tributárias do pensamento de Roland Barthes, a exemplo desta que acabamos de apresentar.

os editores

Políticas de la mirada. Intersecciones entre literatura y fotografía

“La fotografía y la literatura son, probablemente, los medios de inscripción más determinantes en la conformación de los modelos epistemológicos y representacionales alrededor de los cuales se estructuró el siglo veinte”¹, afirma Camilo Hernández Castellanos, siguiendo a Vilém Flusser, en uno de los artículos que forman parte de este volumen. Guiados por este paralelismo y esta correspondencia, una de las cuestiones que dieron lugar a este dossier fue: ¿qué sucede cuando un texto literario se cruza con una fotografía?, ¿el texto transforma a la fotografía, la fotografía al texto, o ambos lo hacen entre sí? Sabemos que en la historia de la prensa escrita la incorporación de la fotografía se inició a comienzos del siglo XX. Tempranamente, Gisèle Freund detectaba uno de los efectos de ese contacto entre la palabra y la representación visual: “La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los *mass media* visuales cuando el retrato individual se ve substituido por el retrato colectivo”². Por su lado, Walter Benjamin ya había advertido en 1936 que los periódicos comenzaban a acompañar sus fotografías con pies de página explicativos. Más allá de si estos eran erróneos o acertados, si manipulaban groseramente la imagen o le hacían justicia, el pie de página buscaba direccionar un sentido interpretativo para una imagen destinada a miles de lectores.

Los escritores, muchos de ellos, celebraron prontamente la fotografía – como José Martí que, en 1882, en una crónica para el diario *La opinión Nacional* de Caracas, celebró las fotografías en “movimiento” de Eadweard Muybridge – y la utilizaron como tema en sus narraciones, desde Adolfo Bioy Casares hasta Julio Cortázar o Clarice Lispector. En las primeras décadas del siglo XX, numerosos poetas se fascinaron con la potencia de captación de la fotografía, Oliverio Girondo y Raúl González Tuñón, Oswald de Andrade y Mário de Andrade, por citar a unos pocos. Para ellos la fotografía funcionó como un modelo para la

1. FLUSSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*, 2000, p. 65-75.

2. FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*, 2004, p. 96.

renovación de la palabra poética, por la concisión y la velocidad para captar un determinado momento que la caracteriza. El escritor debía ser una especie de fotógrafo que capturase las imágenes de un mundo en constante aceleración. Mário de Andrade, por ejemplo, fue poseedor de una Kodak de fuelle y en sus viajes tomó centenas de fotografías, así como también escribió con ojo fotográfico sobre las calles de San Pablo.

De las múltiples intersecciones posibles que surgen cuando la palabra literaria se toca con la imagen fotográfica, nos interesó plantear una serie de cruces que iluminan de modo novedoso ambos instrumentos de representación. Pretendemos establecer una red semántica entre lo fotográfico y lo literario a partir de una serie de “escenas”, es decir, modos de inscripción del evento estético en una constelación cambiante de percepciones, afectos e interpretaciones que constituyen la comunidad sensible e intelectual que torna posible esos intercambios³. La producción fotográfica y literaria pone en escena una serie de relaciones estéticas y políticas entre productores, receptores y objetos narrados/fotografiados, vueltos simultáneamente sujetos y objetos del acto fotográfico/ literario. Estas escenas actualizan los sentidos de lo común, sus poses, sus potencias performativas, así como de lo excluido, lo expropiado.

De modo que este dossier se propone pensar un cruce entre fotografía y literatura, sin necesariamente borrar toda frontera entre ellas, como dos lenguajes que dan cuenta del carácter heterónomo del evento estético. Tanto la fotografía como la literatura revelan, a través de su reconfiguración en tanto políticas, su carácter fundamentalmente impropio, de ventana al mundo prosaico, por el cual lo estético propiamente dicho encuentra un camino fuera de sí mismo. Nos interesan los espacios de intercambio entre la vida social y la esfera estética, el sentido en que los lenguajes estéticos están indisolublemente ligados con lo no estético, aunque no en un sentido mimético o referencial sino como un modo de permanente contagio con lo real, con lo ordinario y lo anónimo, así como con las prácticas humanas y las huellas que estas dejan en lo estético.

Muchos de los ensayos que componen el dossier reflexionan alrededor del género retrato, ya sea como el lugar de la pose y la representación del yo, como aquello que permite escapar al dispositivo normativo de construcción de imágenes, o como la definición de una estética singular en la cual el uso de la fotografía se torna relevante para contornearla.

El retrato fotográfico ha ocupado un lugar central tanto en la literatura como en la fotografía. El retrato fotográfico constituye, de hecho, un dispositivo archivístico de la memoria: nos recuerda nuestro carácter póstumo, pero mantiene, cual espectros, las figuras que queremos recordar. “Every photograph is a priori an archival object”, afirma Gabriela

3. Utilizamos el término “escena” en un sentido similar al de Jacques Rancière: la “escena” inscribiría el evento estético en una constelación variable de modos de percepción, afectos y modos de interpretación, y constituiría la comunidad sensible e intelectual que torna posible esas relaciones. Cf. RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*, 2013.

Nouzeilles⁴. Además de su reproductibilidad, remarquemos su portabilidad, que es, en efecto, fácilmente archivable. No otra cosa constitúan los viejos álbumes familiares que contenían viajes, escolarizaciones, cumpleaños, bodas, bautismos. Cada familia archivaba allí su propia memoria, que mezclaba vivos y muertos. Su potencial para devenir archivo, sin embargo, también convirtió al retrato fotográfico en un dispositivo de reconocimiento y de control desde el siglo XIX en adelante. Desde la foto carnet de nuestros documentos de identidad y pasaportes hasta cualquier fotografía destinada a dejar asentado nuestro paso por alguna institución.

El retrato lleva a un desarrollo inédito la práctica de representación y auto-representación individual y personalizada entre las clases burguesas, gracias a su reproductibilidad industrial ya observada por Walter Benjamin. A través de una serie de elementos técnicos y retóricos – el encuadramiento, la pose, la gestualidad corporal y la vestimenta, así como la distribución de accesorios y escenarios – pone en escena un ritual de teatralización de identidades y simbologías sociales⁵. Así, la composición ordenada, inteligible e idealizada, la naturalidad de la pose y de las vestimentas, constituyen modos de figurar la legitimidad y la estabilidad burguesas; el retrato afirma al individuo a través de la configuración de su identidad social y su afiliación a un grupo. Es, en este sentido, acto social y de sociabilidad. Por otro lado, el retrato fue aplicado, desde sus principios, a la esfera judicial y médica, como modo de descifrar en el organismo las marcas superficiales que revelarían señales psicológicas o sociales, “desvíos patológicos”, individuos que constituirían potenciales amenazas al orden social, llevados a la mirada pública.

Sin embargo, tanto en el caso del retrato honorífico como en el punitivo, la relación del individuo con la imagen que constituye el núcleo del retrato remite a una crisis de la subjetividad que no se resuelve por la mera caracterización de un estereotipo social establecido⁶. La fotografía, por su carácter de marca de un fragmento de lo real, aislado y presentado en otro tiempo y en otro lugar, apunta a un desplazamiento y una falta de equivalencia entre el sujeto y su representación, visto a través de la mirada de otro, así como a la no coincidencia entre la interioridad del sujeto y el rostro, sus trazos fisionómicos. Este dislocamiento contribuye a señalar a la fotografía como una práctica estético-política, como producto de un encuentro entre un fotógrafo, un sujeto fotografiado, la lente de la cámara y el espectador, en el cual los diferentes componentes cumplen roles igualmente decisivos.⁷

Las contribuciones de este dossier se articulan en diferentes puntos de intersección entre la literatura y la fotografía, combinando diversos espacios de circulación – revistas

4. Cf. NOUZEILLES, Gabriela, “The archival paradox”, 2013.

5. Cf. FABRIS, Annateresa, *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, 2004.

6. Cf. BERGER, John, “The Changing View of Man in the Portrait”, 2003.

7. Cf. AZULAY, Andrea, *The Civil Contract of Photography*, 2008.

culturales, prensa masiva y archivos personales – así como distintos modos y géneros de figuración y auto-figuración – autorretratos, cuentos, novelas y obras artísticas.

En “Arnauld & Andrade: dos projetores às galerias sem lâmpadas”, Raúl Antelo produce una reflexión sobre la condición de la fotografía y su relación con el rostro y el pueblo, a partir de hilvanar una serie de reflexiones de los escritores Mário de Andrade y Celine Arnaud, y de las diferencias surgidas entre ambos en relación a la figura de Charlie Chaplin y de su filme *El pibe*. Se recorren los textos críticos producidos para ello, a la narrativa breve “História com data” y la novela *Macunaíma*, de Mário de Andrade, y una serie de poemas de Celine Arnaud. El objetivo del artículo consiste en observar de qué modo ciertas escenas de *El pibe* permiten reflexionar en torno a la construcción de un nuevo tipo de imagen –el pos-cine- que abren un campo superador de las contradicciones entre “ser o no ser”, permitiendo la configuración del “ser y no ser”, que Mário de Andrade desarrollará en su rapsodia *Macunaíma*.

En “Retrato de infancia en Mário de Andrade: fotografía, memoria y viaje”, Alejandra Josiowicz investiga el retrato de infancia en textos literarios y fotografías de Mário de Andrade a partir de dos modalidades: por un lado, el retrato de infancia como instrumento de auto-figuración, tal como aparece en una ficción autobiográfica del escritor y en las reflexiones de Walter Benjamin y Roland Barthes, como revelación de un sujeto moderno dislocado y de una cesura entre el yo y su representación. Por otro lado, el trabajo analiza las fotografías de niños que Mário de Andrade sacó durante sus viajes al Amazonas y al Nordeste brasileño como puesta en escena de un encuentro conflictivo y tensionado entre el fotógrafo viajante y los sujetos retratados, por el cual el primero se expone y visibiliza en el acto de la representación y estos últimos interpelan y transforman el espacio fotográfico.

En “La mediación textual de la imagen fotográfica en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli”, Camilo Hernández Castellanos reflexiona sobre la relación entre fotografía y literatura mediante el análisis del Caso Gallegos, un asesinato ocurrido en Ciudad de México en 1932. A través del estudio comparativo del montaje fotográfico con el que este asesinato fue presentado en el diario el *Excélsior*, en 1932, y de la reelaboración que Rodolfo Usigli realizó del crimen en la que es considerada la primera novela policial mexicana, *Ensayo de un crimen* (1944), Hernández Castellanos examina las variables representacionales implícitas en uno y otro medio, y la manera como el fotomontaje informa simbólicamente a la novela. Al escribir una novela que refiere a una imagen fotográfica, Usigli reconstruye la realidad de una manera doblemente mediada, convirtiendo al texto en un meta-código de la imagen. El análisis de la transformación

representacional del caso Gallegos, de imagen fotográfica a novela, le permite a Hernández Castellanos reflexionar acerca de las capas de sentido con las que la fotografía articula al evento y cómo, a su vez, esas capas pueden ser re-articuladas en nuevos regímenes de sentido textual.

En “Trampa de espejos: retratos literarios y fotográficos de escritores”, Paula Bertúa analiza *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, tomo publicado en 1973 por las fotógrafas argentinas Alicia D’ Amico y Sara Facio. El texto contiene una serie de retratos fotográficos de los escritores más reconocidos del campo literario de la época. Como contraparte, las fotógrafas solicitaron a los retratados un autorretrato literario que registrara las impresiones sugeridas por esas imágenes. El trabajo de Bertúa analiza los efectos de identidad y de subjetividad desplegados por esos retratos y autorretratos con la hipótesis de que, gracias a su potencial performativo, esos “géneros del yo” ponen en juego diversas estrategias de figuración, modulan retóricas de la pose a tono con las circunstancias y expresan las perplejidades o discrepancias ante la posibilidad de formar parte del canon o disputar simbólicamente un espacio en él. El trabajo examina las *ficciones de verdad* producidas por las retóricas de lo visual y de lo verbal, focalizando las relaciones intermediales entre imagen y texto, fotografía y escritura, narratividad y visualidad.

En “El artista plástico Hélio Oiticica: escritor y fotógrafo”, Mario Cámara indaga en la dimensión literaria y el uso de la fotografía de uno de los artistas visuales más importantes de Brasil, Hélio Oiticica, y se concentra para ello en la serie de Bólides que Oiticica dedicó a los bandidos Cara de Cavalo y Alcir Figueira, el B33 *Bólide-caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo” - caixa-poema*, el B44 *Bólide-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade?* y B56 *Bólide-caixa 24 “Caracara Cara de Cavalo*, y el estandarte-bandera *Seja marginal, seja herói*, que reproduce la imagen del Bólide B44. El objetivo del texto consiste en analizar los procesos de apropiación y reenmarque que allí pone en juego Oiticica teniendo en cuenta que trabaja con fotografías aparecidas en la prensa, y con una fotografía proveniente del documento de identidad de Cara de Cavalo. La lectura se completa poniendo en relación tales fotografías con los textos-poemas y textos-eslogans producidos para los Bólides y el estandarte-bandera.

En “Casa de citas. José Martí, Oscar Wilde y el renacimiento de la fotografía de autor”, Javier Guerrero reexamina dos crónicas de José Martí en las que el intelectual cubano discute el arribo y primera presentación pública de Oscar Wilde en Nueva York. La propuesta de lectura sospecha sobre estas crónicas y propone críticamente las maneras en las que Martí cita a ciegas al *exótico* dandi irlandés. El texto lee la primera crónica de Martí sobre Wilde, aquella aparecida en Caracas el 21 de enero

de 1882, como un artefacto que da cuenta de la emergencia de la fotografía de autor. Asimismo, propone cómo las fotografías que Wilde se toma en Nueva York y las polémicas que las rodean constituyen un renacimiento de la fotografía de autor que sirve como vehículo autofigurativo y ensayo de autonomía material para una nueva especie de escritor en América Latina.

En “Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen”, Gabriela Nouzeilles analiza una serie de fototextualidades de carácter experimental cuya lógica a la vez niega y afirma la inconmensurabilidad entre escritura literaria e imagen fotográfica. Nouzeilles explora el funcionamiento de formaciones intermediáticas que adoptan la forma de libro y son el resultado del cruce entre literatura, fotografía y vanguardia. Estos artefactos experimentales, según Nouzeilles, cuestionan la noción de la “ceguera” de la literatura, así como la “referencialidad tautológica” de la fotografía. Nouzeilles se detiene en *Prosa del observatorio*, uno de los fototextos producidos por Julio Cortázar, como aparato fototextual que se opone activamente a las relaciones dominantes entre palabra e imagen, caracterizadas por formatos que subordinan un medio al otro. Según Nouzeilles, *Prosa del observatorio* propone una poética basada en el desplazamiento y la transformación del sentido a lo largo de una serie abierta de significantes que crea un sistema de equivalencias entre el plano verbal y el visual, transformando el discurso poético en discurso fotográfico y viceversa. De ese modo, destruye las fronteras entre verbo e imagen, colapsando su función poética con su función fotográfica como manifestaciones heterogéneas de la escritura, entendida como proceso de significación que excede y subsume a la literatura y la fotografía.

Agradecemos a los colaboradores que se dispusieron a enviar sus textos y a los editores de *outra travessia* por acoger hospitalariamente nuestra propuesta. La diversidad, al mismo tiempo que la coherencia y rigurosidad, de sus trabajos han hecho que nuestra propuesta de pensar los lazos entre fotografía y literatura haya tomado carnadura, condensados en instigantes indagaciones que nos permitirán seguir pensando en estas intersecciones.

Alejandra Josiowicz, Mario Cámara

Referencias

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Cambridge: MIT Press, 2008.

BERGER, John. “The Changing View of Man in the Portrait”. In: _____. *Selected Essays*. New York: Random House, 2003.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. Londres: Reaktion books, 2000.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gigli, 2004.

NOUZEILLES, Gabriela. “The archival paradox”. In: CADAVA, Eduardo; NOUZEILLES, Gabriela. *The itinerant languages of photography*. Princeton: Princeton University Art Museum, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. New York: Verso, 2013.

Arnauld & Andrade: dos projetores às galerias sem lâmpadas

Raul Antelo
UFSC

Resumo

O texto reflete sobre a condição da fotografia e sua relação com o rosto e o povo, a partir de encadear uma série de reflexões dos escritores Mário de Andrade e Celine Arnaud, e das diferenças entre os dois surgidas em relação à figura de Charlie Chaplin e seu filme *O garoto*. Se percorrem os textos críticos produzidos, o conto “História de dados com”, e romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e uma série de poemas de Celine Arnaud. O objetivo deste artigo é observar como certas cenas do filme permitem refletir sobre a construção de um novo tipo de imagem - o pós-cinema – que abre um campo superador das contradições entre “ser ou não ser”, permitindo a configuração de “ser e não ser”, que Mário de Andrade desenvolvera, por exemplo, em *Macunaíma*.

Palavras-chave: Rosto; Povo; Charlie Chaplin; Pós-cinema.

Resumen

El texto propone una reflexión sobre la condición de la fotografía y su relación con el rostro y el pueblo, a partir de hilvanar una serie de reflexiones de los escritores Mário de Andrade y Celine Arnaud, y de las diferencias surgidas entre ambos en relación a la figura de Charlie Chaplin y de su filme *El pibe*. Se recorren los textos críticos producidos para ello, a la narrativa breve “História com data”, y la novela *Macunaíma*, de Mário de Andrade, y una serie de poemas de Celine Arnaud. El objetivo del artículo consiste en observar de qué modo ciertas escenas de *El pibe* permiten reflexionar en torno a la construcción de un nuevo tipo de imagen –el post-cine- que abren un campo superador de las contradicciones entre “ser o no ser”, permitiendo la configuración del “ser y no ser”, que Mário de Andrade desarrolla en su rapsodia *Macunaíma*.

Palabras clave: Rostro; Pueblo; Charlie Chaplin; Pos-cine.

1. AGAMBEN, Giorgio.
Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi, 2015, p.113.

2. Idem. *La comunità che viene*, 1990, p.42.

3. Apud HERKENHOFF, Paulo. “Fotografia: o automático e o longo processo de modernidade”. In: TOLIPAN et al. *Sete ensaios sobre o modernismo*, 1983, p. 41.

Il non-vissuto ha due forme: il carattere e il fantasma. Il carattere è il guardiano della soglia che veglia a che il non-vissuto rimanga per sempre tale, imprimendone sul volto l'inconfondibile traccia (cioè che segna e caratterizza il nostro volto non è quel che abbiamo vissuto, ma quel che è rimasto non vissuto); il fantasma è il tentativo di vivere ciò che è rimasto non vissuto: esso manca ogni volta il suo scopo, perché il non-vissuto viene compulsivamente evocato proprio e soltanto in quanto inaccessibile. Pulcinella sfugge a entrambi: al carattere, perché rinuncia al volto per una maschera; al fantasma, perché si affida soltanto alla sua infantile smemoratezza.¹

Nei balletti delle *girls*, nelle immagini della pubblicità, nelle sfilate delle *mannequins* si compiva così il secolare processo di emancipazione della figura umana dai suoi fondamenti teologici che si era già imposto su scala industriale quando, all'inizio del XIX secolo, l'invenzione della litografia e della fotografia aveva incoraggiato la diffusione a buon mercato delle immagini pornografiche: né generico né individuale, né immagine della divinità né forma animale, il corpo diventava ora veramente *qualunque*.²

Em “Questões de arte”, um artigo programático escrito para o *Jornal do Comércio* (25 jul. 1921) e suscitado pelas esculturas de Victor Brecheret, Oswald de Andrade defendia a tese de que o artista é um ser de privilégio que produz um mundo “supra-terreno, antifotográfico, irreal”, porém mundo existente, contudo, obviamente chocante, e por isso mesmo, profundo. Daí que o critério axiológico da proximidade ou semelhança com o natural fosse, a seu ver, “a maior vergonheira de uma cultura. Arte não é fotografia! Nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo como visto”³.

Dentre tantas outras oportunidades, tais como o conceito expressionista de primitivo, elaborado em oposição ao hierarquizante e desenganado Ortega y Gasset, ou mesmo nas considerações nos prefácios inéditos de *Macunaíma*, no sentido de ele ser, autonomamente, mais do que um símbolo e quase uma ação, Mário de Andrade basicamente coincide com Oswald, muito embora discrepe, em um ensaio para a *Klaxon*, logo a seguir, em 1922, das teorias da imagem e do sonho elaboradas pela poeta dadaísta Céline Arnauld. Retomemos, na íntegra, o comentário de Mário:

O garoto por Charlie Chaplin é bem uma das obras primas mais completas da modernidade para que sobre ele insista mais uma vez a irrequieta petulância de *Klaxon*. Celina Arnauld, pelo último número fora de série da revista *Action*, comentando o *film* com bastante clarividência, denuncia-lhe dois senões: o sonho e a anedota da mulher abandonada que por sua vez abandona o filho. Talvez haja alguma razão no segundo defeito apontado. Efetivamente o caso

cheira um pouco à subliteratura. O que nos indignou foi a poetisa de *Point de Mire* criticar o sonho de Carlito. Eis como o percebe: “Mas Carlito poeta sonha mal. O sonho objetivado no *film* choca como alguns versos de Casimiro Delavigne intercalados ás *Illuminations* de Rimbaud. Em vez de anjos alados e barrocos, deveria simplesmente mostrar-nos *pierrots* enfarinhados ou ainda outra coisa e seu *film* conservar-se-ia puro. Mas quantos poemas ruins tem os maiores poetas”.

Felizmente não se trata dum mau poema. O sonho é justo uma das páginas mais formidáveis de *O Garoto*. Vejamos: Carlito é o maltrapilho e o ridículo. Mas tem pretensões ao amor e à elegância. Tem uma instrução (seria melhor dizer conhecimentos) superficial ou o que é pior desordenada feita de retalhos colhidos aqui e além nas correrias de aventura.

É profundamente egoísta como geralmente o são os pobres, mas pelo convívio diurno na desgraça chega a amar o garoto como a filho. Além disso já demonstrara suficientemente no correr da vida uma religiosidade inulta e ingênua. Num dado momento conseguem enfim roubar-lhe o menino. E a noite adormecida é perturbada pelo desespero de Carlito que procura o enjeitado. Com a madrugada, chupado pela dor, Carlito vai sentar-se à porta da antiga moradia. Cai nesse estado de sonolência que não é o sono ainda. Então sonha. Que sonharia? O lugar que mais perlustrara na vida, mais enfeitado, ingenuamente enfeitado com flores de papel, que parecem tão lindas aos pobres. E os anjos aparecem. A pobreza inventiva de Carlito empresta-lhes as caras, os corpos conhecidos de amigos, inimigos, policiais e até cães. E os incidentes passados misturam-se às felicidades presentes. Tem o filho ao lado. Mas a briga com o boxista se repete e os policiais perseguem-no. Carlito foge num vôo. Mas (e estais lembrados do sonho de Descartes) agita-se, perde o equilíbrio, cai na calçada. E o sonho repete o acidente: o policial atira e Carlito alado tomba. O garoto sacode-o, chamando. É que na realidade um policial chegou. Encontra o vagabundo adormecido e sacode-o para acordá-lo. Este é o sonho que Celine Arnauld considera um mau poema. Como não conseguiu ela penetrar a admirável perfeição psicológica que Carlito realizou! Ser-lhe-ia possível com a mentalidade e os sentimentos que possuía, no estado psíquico em que estava, sonhar *pierrots* enfarinhados ou minuetes de aeroplanos! Estes aeroplanos imaginados pela adorável dadaísta é que viriam forçar a intenção da modernidade em detrimento da observação da realidade. Carlito sonhou o que teria que sonhar fatalmente, necessariamente: uma felicidade angelical perturbada por um subconsciente sábio em coisas de sofrer ou de ridículo. O sonho é o comentário mais perfeito que Carlito poderia construir de sua pessoa cinematográfica: não choca. Comove imensamente, sorridentemente. E, considerado à parte, é um dos passos mais humanos de sua obra, é por certo o mais perfeito como psicologia e originalidade⁴.

4. ANDRADE, Mário de.
“Ainda *O Garoto*”. *Klaxon*, 1922,
p. 13-4.

Sabemos que a fotografia é, de algum modo, o lugar do Juízo Universal; ela representa o mundo no ponto do irreversível. Mas essa questão suscita sempre múltiplas interpretações. A primeira consequência que podemos tirar da leitura de Andrade é que sua diferença com Arnauld reside, basicamente, em retirar do cinema uma lição estrutural, ao passo que a poetisa explora nele as desmontagens disparatadas do dadaísmo que, a seu ver, em *O garoto*, faltam. Com efeito, o elogioso resumo que Mário nos dá de *O garoto* teria sido transformado e apropriado, por ele mesmo, paralelamente, em escrita ficcional. Em “História com data”, um conto de 1921, Andrade insere no meio de uma discussão sobre identidade e técnica a respeito de Azoé (a vida nua), um pastiche intercalado que simula aquilo mesmo que, na narrativa principal, vinha se desenvolvendo. No conto enxertado de Mário é um motorista quem cai no sono e delira uma série de bizarros cruzamentos e desencontros dignos de um folhetim mirabolante. Veja-se que, em *O garoto*, Mário de Andrade justamente admirou que a personagem de Chaplin caísse “nesse estado de sonolência que não é o sono ainda”. E sonha então, infantil ou primitivamente, com anjos e flores de papel. Tal como no conto de Andrade, a pobreza inventiva do motorista (aliás, a profissão desejada por Ellis, “o garoto” protagonista de “Túmulo, túmulo, túmulo”) empresta-lhe a essas construções as caras, os corpos conhecidos de amigos, inimigos, policiais e até mesmo dos cães que latem à passagem da comitiva, de tal sorte que os incidentes passados misturam-se às felicidades presentes e Carlito, finalmente, “foge num vôo”, por meio da mesma ironia dos desastres que vitima Alberto Figueiredo Azoé no conto de *Primeiro andar*.

Por sinal, o próprio Andrade associa, na resenha de *O garoto*, a experiência interdiscursiva e polifônica como algo assemelhado ao sonho de Descartes. Se estamos lembrados, no terceiro dos sonhos de 10 de novembro de 1619, Descartes encontra-se diante de uma encyclopédia e, quando estende a mão para pegá-la, depara-se, porém, com outro livro, o *Corpus poetarum*. Abre ao acaso o livro e encontra o “Idílio XV” do poeta romano Ausônio, o mesmo que tornara famoso o tópico do *carpe diem*. O primeiro verso chama-lhe logo a atenção: *Quod vitae sectabor iter?* (Que caminho percorrer na vida?). Surge então um desconhecido e lhe aponta um outro poema de Ausônio, a quarta écloga intitulado *Est et Non* (*Est et Non cuncti monosyllaba nota frequentant*, ou seja, todo mundo usa estes monossílabos), que toca nos dilemas de um pitagórico, ser ou não ser. Mas quando, finalmente, Descartes tenta segurar o *Corpus poetarum*, ele desaparece. Em seu lugar, resta-lhe o volume da encyclopédia, desprovido, porém, dos sonhos. A lição coincide com a do pós-poema de Murilo Mendes. Não se trata de ser ou não ser, que é, de resto, a dialética macunaímica, o desafio antropófago. Trata-se

de ser e não ser. *Est et non igitur*. O sonho de *O garoto* é assim uma figuração da pós-poésia (e do pós-cinema) que abre para Mário de Andrade a alternativa de uma rapsódia estrutural, algo que Céline Arnauld interpretaria como alternativa conciliatória, meramente reativa. “História com data” preanuncia assim *Macunaíma*, como chave do moderno-nacional, da mesma forma que *O garoto* fornece a chave neutra, a terceira pessoa, “o maltrapilho e o ridículo”, que refere experiências da vida anônima de massa. É por sinal o paradigma com que Mário construiu os *Contos de Belazarte*. Carlito, num sonho, me contou...

Mas antes de avançar, valeria a pena nos determos em Céline Arnauld, a antagonista de Mário nesse desafio onírico. Céline Arnauld (1885-1952), nascida na Romênia como Carolina Goldstein, foi uma das figuras mais raras do dadaísmo, equilibrando-se sempre entre poesia e cinema. Casada com Paul Dermée, o diretor da revista *Esprit Nouveau*, cujos artigos sobre estética Mário lia e estudava com dedicação, Céline colabora ativamente em *Dadaphone*, 391 e *Littérature*. É uma das artistas que rubricam *L'œil cacodylate* (1921), a tela com colagens e cartões de Francis Picabia (148,6 x 117,4cm, Musée National d'Art Moderne, Paris), talvez a que melhor ilustra a ideia de *société anonyme* e criação coletiva. Ainda com Picabia, Arnauld redige *Pilhaou-Thibaou*, polêmico texto contra Breton e o próprio dadaísmo. Em muitos dos seus poemas dadá, a sensibilidade de Arnauld leva-a a problematizar a hegemonia do olhar masculino na partilha de atribuições e responsabilidades que tornam o mundo moderno um mero parque feérico, nem por isso menos violento. “Luna park”, publicado em sua revista *Projecteur* (nº 1, 21 maio 1920, p. 7) nos fala de uma placa ótica, semelhante aos artilhérios de Duchamp e Man Ray, colada às próprias costas, que desvenda o horóscopo fotóforo de passados dias inglórios.

Sinistre étalage de cette glace optique
plaquée sur mon épaule
photophore horoscope des mauvais jours
tatouage de mes ennemis
submergés au fond des tristes réservoirs
cristallisés par des éclairs fuyants.

A própria voz poética define-se, no fim do poema, como “le reflet éphémère / de projecteur / aubade à porte-voix”. E, em outro poema, “Périscope”, até mesmo o poderoso monstro, o basilisco, cai fulminado pelo próprio olhar.

La rapière s'est plantée dans le limon tatoué de la taupinée
maison faite à tâtons avec l'aide du violon après le solstice
la mort des chanteurs des buissons et des javelles cathédrales séchées par des chansons.

5. ARNAULD, Céline. “Périscope”. 391, 1920, p. 6

6. “El ardor accional que poseen los hipervitalistas dadás demuestra que, en efecto, y de acuerdo con unas palabras epistolares de Tr. Tzara -que me dirigió desde Zurich en octubre de 1919—, ‘Dada antes que una escuela literaria o artística, es una intensa manera de vivir’. Y agregaba: ‘Sin embargo, para guardar una cierta continuidad de tendencias que no se hallan reglamentadas, DADA cambia y se multiplica constantemente’. Una lluvia de Revistas caracteriza su época más expansiva. Cada escritor del grupo llega a poseer su órgano de expresión personal. Paralelamente al grito “todo el mundo es director del Movimiento Dadá”, dicen “todos los poetas dadaístas son directores de Revistas”. Y en efecto, durante el mes de abril y ornando el papel timbrado del Movimiento DADA—donde aparece como central París y ciudades sucursales Berlín, Ginebra, Madrid, Roma, New-York y Zurich—se anuncian las siguientes Revistas: *Dada* dirigida por Tzara, *Dd 04 B.2* por Ribemont-Dessaignes que sólo contó un número, *Littérature* la más severa y consolidada que nacida cubista desvióse hacia Dada por Aragón, Breton y Soupault; *Ipeca*, *M'amenez-y* y *Projecteur*, de Céline Arnauld que sólo florecieron una vez; *Proverbe*, de Paul Eluard, que cuenta hasta cinco números; *Cannibale*, de Picabia, muy pintoresca, y *Z*, de Paul Dermé, que murió nonnata. El carácter deliberadamente efímero y esporádico de la mayoría de estas publicaciones, ha hecho que hoy, al cabo de unos meses, sólo subsistan las más arraigadas y de una justificación probada: como *Littérature* —núcleo de vanguardia, ecléctico y selecto—

J'ai vu et j'ai compris l'erreur de toute une doctrine le message lyrique du mime et la nuit se prolongea gaie et éternelle dans les yeux des oiseaux voyageurs.

Quand les boissons des cabarets peints passaient avec leurs lanternes par la forêt les oiseaux volaient des morceaux de lumière et les cachaient dans leurs nids.

Indigestion d'étoiles intoxication lunaire et la fête commença sous le clocher que traverse l'éclair en sourdine. Tous les nids s'étaient allumés et dans les yeux se mourait le dernier rayon de la spontanéité.

Affolés les criquets pèlerins se posèrent à trois au bord du croissant de la lune descendue par sympathie sur les seins d'Argine.

Ah le mime a parlé la rapière plantée dans les mots du solstice en rire qui vient de naître — Le basilic tomba foudroyé par son propre regard.⁵

Mas, além do periscópio ou *pariscópio* dadá, Céline Arnauld se via ela própria como um projetor. É sintomático, portanto, o lâconico prospecto de sua revista, *Projecteur*, que assim se apresenta:

Projecteur est une lanterne pour aveugles. Il ne marchande pas ses lumières, elles sont gratuites. *Projecteur* se moque de tout: argent, gloire et réclame — il inonde de soleil ceux qui vivent dans le froid, dans bobscurité et dans bennui. D'ailleurs, la lumière est produite par une pullulation madrépodiique dans les espaces célestes.

Dessa revista *Projecteur* houve apenas um número. Mas, mesmo efêmera, ela deixa um rastro fecundo para nós. Na discussão sobre seu nome, Arnauld cogitou duas outras alternativas, *M'amenez-y* e *Ipeca*. Guillermo de Torre chegou mesmo a afirmar que todas três existiram⁶. Não nos consta. Examinemos os nomes. O primeiro título faz referência a *M'amenez-y* (1920), o óleo de Picabia conservado no MoMA (129.2 x 89.8 cm) e a um complexo jogo onomástico nele incluído. Vejamos. Em vez de usar o corriqueiro óleo de linhaça (*l'huile de lin*), que fixa as pinturas, a tela diz ter sido realizada com óleo de ricino (*l'huile de Ricin*), a famosa substância tóxica usada pelos fascistas italianos. E em vez de ter sido feita convencionalmente em um *atelier d'artiste*, a tela exibe outra inscrição, *Ratelier d'artiste*, ou seja, suporte ou grade de artista. A tela suporta tudo aquilo que nela quisermos pendurar. Por último, *Peinture crocodile* associa a pintura à exagerada falsidade das lágrimas de crocodilo. Porém, o disparate mor é o próprio título da peça, que revela a atração de Picabia, e mesmo do grupo dadaísta, pelas conexões automáticas e mecânicas, com a menor expressividade envolvida. Assim, *M'Amenez-y* significa *levem-me junto*, mas paronomásicamente soa como *minha amnésia*.

Longe de querer estabelecer uma identidade ou personalidade, um caráter público e coerente, os artistas dadá

depositam no esquecimento (na emese e não na incorporação) uma alternativa inaugural e sensível. Mas não param aí as conexões. O *ready-made* associa-se a outra tela de Picabia, *Le double monde* (1919), em que a mesma frase, *m'amnenez-y*, cruza, horizontalmente, o enunciado vertical com que Duchamp nomeou sua *Mona Lisa* apropriada, *L.H.O.O.Q.* A amnésia se interpõe na fogosa cerimônia erótica e nos mostra que já não estamos diante de obras, senão de textos, de in-operações do sistema simbólico. *Desoeuvrments*.

Assim, o poema de Céline Arnauld sobre o escaravelho ou caruncho volta-se também, sintomáticamente, aos mosquitos domésticos (meio estoque) que Rrose Sélavy exigia, para a cura do azoto, na Côte d'Azur. Diz o poema de Arnauld:

Tout près de l'angoisse
Les moustiques en folie
Autour de l'ampoule la mort de l'oiseau
Dans l'atmosphère les atomes en oripeaux
s'envolant avec la pluie
traînent dans une parade novice
des moulures harmoniques
Tandis qu'au pays de Mendoza
Les mandores chassent les chevaux de bois
à travers champs
et les grandes roues sont poussées
par des éléphants
Au Collège de France
ils se dorment sur les bancs

Moi je ne sais rien que maudire
et divaguer contre l'hypothèse...⁷

O insólito cortejo puxado por elefantes une Mendoza (extremo ao qual chega, por sinal, Macunaíma) e os bancos universitários do Quartier Latin. Mas esta anacrônica conexão do *double monde* nos leva a considerar, por último, o terceiro nome que surgira para batizar a revista e sua própria poética, *Ipeca*. Trata-se de uma planta rubiácea, a ipecacuanha (nome de origem arau-cana) ou raiz-do-Brasil, que é um poderoso emético já descrito no século XVII pelo holandês Piso, em sua *História natural do Brasil*⁸. Em suma, que tanto um quanto outro título descartado nos ilustram o sentido em que devemos tomar o *projecteur*: ele não é sinal de tropicalismo antropófago e modernólatra e sim de emetismo contemporâneo e anarquisante. É esse projetor o que nos exibe um filme insólito em que, na autópsia de uma borboleta, que é apenas o estado adulto da termita que carcomia as madeiras no poema de “Les Ronge-Bois”, surge a enumeração caótica do inconsciente, tal como a veríamos sete anos mais tarde em *O cão andaluz*.

más las primitivas *Dadá* y 391, órganos personales de Tzara y Picabia, respectivamente, y a su vez integrales del Movimiento en conjunto”. TORRE, Guillermo de. “Gestos y teorías del dadaísmo”. *Cosmópolis*, nº 26, 1921, p. 344. O texto foi mais tarde incorporado à sua canônica história das literaturas de vanguarda.

7. ARNAULD, Céline. “Les Ronge-Bois”. *Projecteur*, Paris, 1920, p.11.

8. THIEBLOT, M.J. *Poaia, ipeca, ipecacuanha. A mata da poaia e os poaieiros do Mato Grosso*, 1980.

9. ARNAULD, Céline. "Envoi du Japon". 391, 1921, p. 5.

10. "The rhetoric of rage, though, is mixed with inventiveness and unique visualizations. Arnauld's rejection of the (hostile) gaze, reduced to onion peelings, has a sensuous and pre-feminist edge. Most compellingly, she looks forward to an alternative to the *status quo*: a 'filmed song', a notion which suggests the fusion of word and image, as well as music, of sight and sound. This art form will have the power to strangle and kill the believers and belief in the present situation, the 'stupid comedy'. Such radical potential is emphasized by the term 'rocket-film', a neologism that points to the new technologies of travel and exploration, and pairs its inherent idea of movement, transport and rapidity with a filmic vision. Interesting, too, is its interrogation of the role of the writer. This text's point of departure is the cultural establishment, the Arts. In a manifesto, *Ombrelle Dada* (Dada Parasol) for example, printed in *Littérature* no. 13, May 1920, she mocks 'Aaart' and 'Poéésie', aligning herself clearly with the Dadaist rejection of the pretensions attached to high culture (the elongated vowels might be interpreted as renderings of a drawling voice). In *Dangereux*, she, the writer, is the inventor of this new cross-genre, multi-media weapon. It is, moreover, to be screened at a cinema named after her, the Céline Arnauld cinema. That she uses her pen-name here, rather than that of Dada, is not untypical of the ironic self-pronouncements made by her male colleagues, but can be read equally as a semi-serious assertion of her creative power as an individual writer. It might also suggest that she is seeking

Le D' Li-ti-pi m'avait invitée à assister à une autopsie. Cela se passait à la morgue de Tchiou-Chang. Sur la table on avait étendu un énorme papillon. On trouva caché derrière ses ailes : une locomotive, quatre martyrs, un sucre d'orge, un curé, un flacon d'aspyrine, une étoile, un mouton et un serpent, un empereur, un homme, un parapluie, une lune et huit soleils, enfin toute une cour, à qui il portait ombrage ! "Alors le papillon soulagé se mit à voler, à la grande joie et au grand chagrin de ceux qui le croyaient mort".⁹

Logo no primeiro número de *Cannibale*, abril de 1920, em "Dangereux", Arnauld qualifica seus textos de *chansons filmées*, composições virulentas que se exibiam no *Cinema Céline Arnauld*, isto é, a própria artista transformava-se em *opéra fabuleux* (Rimbaud, na *Alquimia do verbo*). Ruth Hemus vê, nesse gesto, uma disputa de gênero, num ambiente fortemente fechado e hostil para uma mulher artista¹⁰. Uma declinação do caráter, uma ativação do fantasma. Mas mesmo radical, o gesto conota também uma total suspensão dos gêneros, não apenas estéticos como também sexuais. Nesse sentido, Céline Arnauld considera um filme de Douglas Fairbanks um autêntico *poema em prosa*, o gênero híbrido e paradigmático da modernidade, como híbrido e ambíguo eram não só o Zorro quanto o autor que o interpretava¹¹:

Le cinéma a souvent besoin d'indulgence et de générosité de la part même des artistes. Il n'est déjà plus un art muet ; il réunit tout : visions, images, pathétique, tendresse, lyrisme, etc. Tout y est vivant, ardent, actif, comme la jeunesse. *Le signe de Zorro* est aussi beau qu'un poème en prose. Le drame y est enveloppé d'un voile poétique. Douglas dans son jeu souple et merveilleux réunit le clown, l'acrobate, le poète, le justicier. Il passe si complètement d'un jeu à l'autre qu'il est impossible de le reconnaître dans les deux personnages antipodiques.¹²

É essa definição anestésica, anônima e anárquica que leva Céline Arnauld a fazer objeções a *O garoto*. Retomemos o artigo dela para *Action* que suscita a polêmica com Mário de Andrade. A poeta começa argumentando que

On a beaucoup vanté ce film avant même qu'il ne fût projeté. Evidemment, comme publicité c'était réussi ; seulement on a toujours une certaine déception lorsqu'on s'aperçoit qu'au lieu du château promis on ne vous offre qu'une cabane. Non pas que la cabane déplaise, mais l'imagination a travaillé et s'est formée aux promesses – et le public ne veut pas rêver au cinéma ; il veut voir des réalités, les vivre et en emporter à la fin du spectacle non pas l'oubli immédiat, mais un souvenir qui entrera dans sa vie comme un rayon qui se poserait sur le bord de sa fenêtre et y resterait éternel et immobile¹³.

Arnauld busca em *O garoto* um *rayon* do seu *projecteur* iconoclasta, um fragmento do *opéra fabuleux* que ela mesma espera da *Aarte*. Ao não encontrá-lo, decepciona-se.

Ce fut la déception que j'éprouvai en voyant *Le Gosse*, parce que je m'attendais à un enrichissement beaucoup plus grand de la manière habituelle de Charlot. Or, dans *Le Gosse*, Charlie Chaplin – (à part une tentative romantique de mauvais goût) – reste celui que nous avons autres chefs-d'œuvre.

Mas o maior incômodo, talvez, resida em que, através de uma saída conciliatória, é a humanidade do artista que sai prejudicada. Humano, humanismo não podem ser apenas questões letradas; tais conceitos devem ser entendidos como uma via efetiva de *changer la vie*. Por isso Arnauld é cuidadosa ao ponderar que, como em “Túmulo, túmulo, túmulo”,

La paternité de Charlot n'est pas une mystification ; la douleur qu'il éprouve à l'enlèvement de l'enfant est tellement vraie que l'on est heureux de penser qu'elle n'est pas réelle, car on ne voudrait pas voir souffrir le généreux Charlie Chaplin qui a donné tant de lui-même à l'humanité par la variété de son jeu de psychologue railleur, se raillant lui-même, et toutefois restant humain. J'insiste sur cette humanité, car il y a tant de clowns qui font rire, tant de mauvais films comiques, dont l'esprit manque si complètement de saveur que l'on en est plus énervé ou amusé.¹⁴

Mário de Andrade destaca Céline como autora de *Point de Mire*. Ao refutar suas ideias, todavia, Mário não podia desconhecer a opinião de Antonin Artaud, que *Action* publicara logo após a Semana de Arte Moderna:

Point de mire, par Céline Arnauld. Le monde vu du fond de la mer. Si vous n'êtes arbre à corail ou madrépore, vous ne pouvez rien comprendre à l'art de Céline Arnauld. Il faudrait en plus être un arbre à corail intelligent et qui pense. Un poème comme “Jeu d'échecs” ne se peut aborder de front. Il y faut une âme à l'instar. On espère peut-être de nous une explication logiquement raisonnable, une coordination raisonnée de ces poèmes ! Il n'y en a pas. Céline Arnauld pense par association d'idées. Une image appelle une autre image d'après des lois qui sont les lois même de la pensée. Chaque poème est un corps complet et parfaitement organisé auquel des nécessités intérieures et lointaines imposent sa forme et sa dimension. Ex. : “Jeu d'échecs”. Mais, avant tout, Céline Arnauld ne fait pas de littérature. Nous ne sommes pas pour les règles. Mais plus une littérature se passe de règles, plus elle a besoin de reposer sur la vie, de se modeler sur la vie, de s'infuser de la vie. Si aux yeux de certains la littérature d'à présent n'apparaît plus que

to break through the restrictions of literature, above all in the light of new technologies that allow for movement and sound. *Dangereux* is a modern, mental picture, which draws attention to film – and to the experience of cinema, in particular – as a potent medium for expression and cultural change. In opposition to stagnation, it proposes a powerful new way of seeing”. HEMUS, Ruth. “Dada's Film-Poet: Céline Arnauld”. In: TOWNSEND, Christopher; TROTT, Alex & DAVIES, Rhys. *Across the Great Divide. Modernism's Intermedialities, from Futurism to Fluxus*, 2014, p.71. Poder-se-ia pensar *Aaart* como uma manifestação da anti-filosofia de Tzara que, em última análise, levará Lacan a denominar o objeto causa do desejo de *objeto a*.

11. Heide Schlüpmann argumenta que o *gender trouble* é um dos motores da comédia nos primórdios do cinema. SCHLÜPMANN, Heide. *The uncanny gaze: the drama of early German cinema*, 2010, p.51-65.

12. ARNAULD, Céline. “Le cinema. Le signe de Zorro”. *Action, Cahiers individualistes de Philosophie et d'art*, 1921, p. 4.

13. Idem. “Le cinema. Le gosse”. *Action, “Hors-Série”*, p. 4.

14. Ibidem, p. 4-5.

15. ARTAUD, Antonin. "Point de mire par Céline Arnauld". *Action: Cahiers individualistes de Philosophie et d'art*, 1922, p.7.

comme une mandarinade de lettrés décadents, la faute en est à quelques artificiels assemblageurs d'images mécaniques, posées là comme des papillons tout faits. Mais la poésie de Céline Arnauld est une explosion d'ardentes sèves. C'est la vie elle-même qui pousse au dehors des efflorescences si nourries: c'est comme un brasier d'images : "Voici venir habillées d'austères musiques les fanfares du soir" ou "Le cortège de ses mains jointes en fougères stellaires". Un poème de Céline Arnauld a une couleur de cendre verte et de piment violet, et de toutes les choses en général qui font penser à ces clowneries merveilleuses et autres parades foraines dont s' enchantent les grands enfants. Le recueil est précédé d'un portrait de Céline Arnauld par Halicka qui est comme une classification de son âme¹⁵.

Antonin Artaud comprehende corretamente que a estética de Arnauld é claramente pós-metafórica e anti-mimética. Suas imagens, vindas do fundo dos abismos (ela mesma as define como *pullulation madrépodiique*), não operam por semelhança com o natural, senão que, por reverberação, uma imagem puxa outra imagem, conforme as regras associativas do inconsciente e esta característica permite a Artaud lançar sua definição mais bombástica, "Céline Arnauld ne fait pas de littérature", conceito que ficaria reservado a esses simplórios montadores de imagens mecânicas, que posam como borboletas artificiais, de puro enfeite. Artaud, pelo contrário, considera o trabalho de Céline Arnauld como uma explosão, um fogaréu de imagens que, por lógica, acaba se concentrando em cinza esverdeada, potentes sobrevivências de outrora, maravilhosas *clowneries* e cortejos de feira, que fazem as delícias dos garotos já adultos. Artaud intui algo que depois leríamos nos ensaios de Benjamin ou Agamben, que o sujeito fotografado exige algo de nós, num sentido que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Muito embora o rosto fotografado permaneça hoje anônimo, mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, esse rosto exige sempre um nome, uma memória.

Mário de Andrade, evidentemente, não poderia ir tão longe quanto Artaud avança em sua leitura da poeta-cineasta. Contudo, a polêmica com Céline Arnauld ainda sustenta um ensaio mais ambicioso de Mário, estampado no primeiro número da revista carioca *Esírito Novo*, em 1934, em que destaca o fato de Carlito ter composto "uma cara decididamente caricatural". Mas o que mais espanta nessa criação é que "todo o efeito dela é produzido diretamente pela máquina fotográfica". E explica:

Carlito conseguiu lhe dar uma qualidade anticinegráfica, a que faltam enormemente as sombras e principalmente os planos. E é por isso em principal que a cara dele é cômica em si, contrastando violentamente com os outros rostos que aparecem no écran, e que a gente percebe como rostos da vida real.

Nesse sentido, atrás do palhaço está o ser que finge de palhaço, que é, entretanto, alguém profundamente trágico, em função da excepcionalidade que carrega consigo. E isto leva Mário a aventar a hipótese da existência de dois cinemas: o cinema com criação, isto é, o cinema-arte e o cinema com sensuabilidade, isto é, o cinema-comércio. É a mesma diferenciação aliás que seria teorizada por Jean Cocteau¹⁶ e Pier Paolo Pasolini¹⁷. A superioridade de Carlito, a seu ver, não vem de dados naturais e muito menos da máquina fotográfica. Não é um fenômeno plástico, mas um elemento de ordem psicológica, que é sempre uma superfetação.¹⁸ Aquilo que permanece nos traços (nos vincos de um rosto) não é o vivido mas o que permaneceu sem ser vivido. Mário de Andrade afasta-se assim, delicadamente, de sua anterior defesa do humanismo e postula, entretanto, que Carlito (como Belazarte ou Chico Antônio) são seres cíndidos, o homem *qualquer*, a manifestação da Coisa, em todos seus atributos. Trata-se de um novo paradigma, que conheteria aliás sua mais completa realização nos dias de hoje, e em que nenhum dos aspectos parciais de um fenômeno constitui *per se* diferença identitária capaz de ser sintetizada e estabilizada. Aquilo que define a singularidade qualquer é, ao contrário, a indiferença com relação à propriedade, de tal modo que ela se torna amável na mesma medida em que dessubjetivada¹⁹. Nos primórdios do cinema, o corpo dos atores funcionou como campo de uma inquietante profecia acerca da evolução da própria nudez na sociedade contemporânea, a tal ponto que, atualmente, quando se completa sua dissolução, o ser do homem, desprovido de qualquer hipóstase metafísica, como ainda era o *Sein* de Keyserling, em que Mário de Andrade baseou-se para compor *Macunaíma*²⁰ e, ao mesmo tempo, carente de modelos teológicos para redefinir a vida, ainda precisa pesquisar sua própria consistência genérica para além da *persona* ético-teatral que lhe deu sustentação séculos afora²¹. *Corpus poetarum*.

Céline Arnaud nos dizia que há tantos palhaços, tantos filmes cômicos chinfrins em que não se encontra mais qualquer sabedoria que isso deixa a gente sem graça; por isso, a cara de Carlito talvez seja o único (o último) lugar impenetrável, onde de fato domina o silêncio. Enquanto o caráter deixa, no rosto, vestígios e marcas de coisas não ditas, enquanto a face do animal parece sempre prestes a proferir alguma verdade, o rosto humano, ou melhor, a fotografia do rosto, seu fantasma, abre o próprio rosto ao silêncio, que é, em última instância, o único lugar do homem²².

Capta-se, portanto, na fotografia, na tomada cinematográfica (aliás, antifotográfica para Oswald, anticinegráfica para Mário), uma verdadeira tragicomédia da aparência, uma vez que o semblante descobre-se na medida em que se disfarça e ele simu-

16. COCTEAU, Jean. *Poética del cine*, 2015.
17. PASOLINI, Pier Paolo. “A poesia no cinema novo”. *Revista Civilização Brasileira*, p. 267-287, 1966.
18. ANDRADE, Mário de. “Caras”. *Esípito Novo*, 1934, p. 6-7.
19. Cf. CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, 2000, p.421-450, e também Cf. Idem. *A inconstância da alma selvagem*, 2002, p.486.
20. Andrade, apoiado no tradutor francês, Christian Sénechal, concorda em ver Keyserling como um metafísico com saudade pela ação, que não pensava por pensar, mas pensava para criar. *O mundo que nace e, na seqüência, Macunaíma*, revelariam assim a potência construtiva da modernidade. É entretanto da cultura ocidental no momento de sua globalização que estamos, em última análise, falando. Nela, a construção falada em seu lugar. Cf. SÉNÉCHAL, Ch. “Préface du traducteur”, 1927, p.7-21.
21. AGAMBEN, Giorgio. “Pour une éthique du cinéma”. *Trafic*, 1992, p. 49-42, mais tarde incluído em GUSTAFSSON, Henrik e GRÖNSTAD, Åsbjørn (ed.). *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, 2014, p.19-24. O projeto “A última foto”, de Rosângela Rennó, é elucidativo a esse respeito. Entregou uma máquina mecânica a 42 fotógrafos cariocas com uma única diretriz: fotografarem o Cristo Redentor. Eduardo Cadava comenta: “*A Última Foto* evokes a number of contradictions and paradoxes associated with Brazilian modernity, beginning with the role of photography in the dream of Brazilian progress. In [Elsa] Medina’s words, ‘Brazil is one of the mythical birthplaces of the art of fixing shadows: it is well known that Antoine Hércules Romuald Florence was the inventor of photography in Brazil, and the first—in 1824, a

decade before John Herschel—to coin the term ‘photography.’ It is more than fitting, then, that a Brazilian should record the death of photography.” That there are forty-three diptychs in the series (including Rennó’s) suggests that the series could continue indefinitely, however, which implies that none of these photographs are ever “the last photograph.” This is confirmed in the diptych that is included in the exhibition. Produced with a Holga 120S, the image, taken by Eduardo Brandão, shows a hand that extends into the frame from the right and holds a digital camera that has the image of the redeemed Christ statue framed in its display. This is a remarkable image, not least because, in a series that references the obsolescence of analog photography, it seems to reverse the narrative that holds the works together by having an analog camera take an image of a digital camera, as if the digital existed before the analog, as if what the digital has introduced into the history of photography is already comprehended by earlier practices of photography, is already accounted for by the lens of an analog camera. Even within a series that presents itself as a lament for the passing of film photography, this work suggests that digitization is still survived by earlier modes of reproduction”. CADAVA, Eduardo. “The Itinerant Languages of Photography”, 2014, p. 31.

22. AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*, 1999, p.112.

23. Idem. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, 1996, p.79-80 e, mais recentemente, *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*, 2015.

24. Idem. *Profanações*, 2007, p.25.

25. Idem. “In nome di che?”, 2014, p. 72. A ideia reaparece em outro ensaio do mesmo volume, *Sulla difficoltà di leggere*“ (p. 81-88) e na intervenção „To Whom is Poetry Addressed?“, 2014, p. 11.

la na mesma proporção em que se revela, mas isso não o define, no entanto, como mero simulacro porque, se o *similis* exprime a semelhança (*similitudo*), ela é, contudo, inseparável de três fatores: da *simultas*, o viver juntos, da rememoração associativa do *similare* (relembra), ou mesmo do gesto parasitário de *simulare* (copiar, imitar, fingir ou remediar)²³.

Se a fotografia é exigência, é preciso destacar, porém, que essa exigência que nos interpela através das fotografias nada tem de estética. Trata-se, melhor dizendo, de uma exigência de redenção. Agamben insiste muito em seus ensaios que a imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança²⁴. Expande essas noções em *O fogo e o relato* (2014):

L'esigenza aveva per il poeta um nome: popolo. Come Dio, di cui è spesso sinonimo, il popolo è, per il poeta, sempre oggetto e, insieme, soggetto di un'esigenza. Di qui il nesso costitutivo fra il poeta e la politica e di qui la difficoltà in cui si trova presa a un certo punto la poesia. Poiché se, proprio in quanto è oggetto di un'esigenza, il popolo non può che mancare, è vero però che sulla soglia della modernità questa mancanza cresce fino a rivelarsi intollerabile²⁵.

Em suma, ao problematizar a cara, a máscara de Carlito, Mário de Andrade retoma não só o prefácio a *Macunaíma*, o herói sem caráter, em que definia a rapsódia como algo além do símbolo, que não era enigma nem fábula, mas um brinquedo, um *scherzo* perspectivista sobre a ausência de qualidades do povo, mas, a seu modo também, resgata, fundamentalmente, os argumentos contrários ao sistema, à representação e ao lirismo, os mesmos que Céline Arnauld desenvolvera em sua resenha para *Action*. *Macunaíma* (Carlito) não tem caráter porque renuncia ao rosto em nome da máscara, a cara. E foge do fantasma porque só confia na desmemória infantil: *m'amenez-y*. Antecipa, assim, a tese de que a fotografia é uma profecia do corpo glorioso, que resgatamos nos versos iniciais daquele texto que Picabia, o grande parceiro de Céline Arnauld, ilustraria pouco depois do fim da guerra, *Janela do caos*. O poema de Murilo Mendes, uma tentativa, como diria Artaud, de acabar com o julgamento de Deus, é enunciado, com efeito, do fundo do oceano, em outras palavras, na mais completa devastação do contemporâneo.

Tudo se passa
Em Egitos de corredores aéreos
Em galerias sem lâmpadas
À espera de que Alguém
Deseja o violoncelo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. “In nome di che?”. In: _____. *Il fuoco e il racconto*. Roma: nottetempo, 2014.

_____. *La comunità che viene*. Turim: Einaudi, 1990.

_____. *Mezzì senza fine*. Note sulla politica. Turim: Bollati Boringhieri, 1996.

_____. “Pour une éthique du cinéma”. *Trafic*, n° 3, p. 49-52, 1992.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*. Roma: nottetempo, 2015.

_____. “To Whom is Poetry Addressed?”. *New Observations*, n°130, p. 11, 2014.

ANDRADE, Mário de. “Ainda O Garoto”. *Klaxon*, n° 5, p. 13-14, São Paulo, 15 set. 1922.

_____. “Caras”. *Espírito Novo*, a.1, n° 1, p. 6-7, Rio de Janeiro, jan. 1934.

ARNAULD, Céline. “Envoi du Japon”. *391*, n° 15, p. 5, Paris, jul. 1921

_____. “Le cinema. Le gosse”. *Action*, “Hors-Série”, *Cahiers individualistes de Philosophie et d'art* n° 10, p. 4, nov. 1921.

_____. “Le cinema. Le signe de Zorro”. *Action. Cahiers individualistes de Philosophie et d'art* n° 10, p. 4, nov. 1921.

_____. “Les Ronge-Bois”. *Projecteur*, n° 1, Paris, 21 mayo 1920.

_____. “Périscope”. *391*, n° 14, p. 6, Paris, nov. 1920.

ARTAUD, Antonin. “Point de mire par Céline Arnauld”. *Action: Cahiers individualistes de Philosophie et d'art*, Volume 3, p.7, Paris, mar. 1922.

CADAVA, Eduardo. “The Itinerant Languages of Photography”. In: CADAVA, Eduardo e NOUZEILLES, Gabriela (eds.). *The Itinerant Languages of Photography*. Princeton: Princeton University Art Museum, 2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: ALLIEZ, Eric (ed.). *Gilles*

Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COCTEAU, Jean. *Poética del cine*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2015.

HEMUS, Ruth. “Dada’s Film-Poet: Céline Arnauld”. In: TOWNSEND, Christopher; TROTT, Alex & DAVIES, Rhys. *Across the Great Divide. Modernism’s Intermedialities, from Futurism to Fluxus*. Boston: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. “A poesia no cinema novo”. *Revista Civilização Brasileira*, a. 1, nº 7, p. 267-287, Rio de Janeiro, maio 1966.

SÉNÉCHAL, Ch. “Préface du traducteur”. In : KEYSERLING, Comte H. de. *Le monde qui nait*. Paris: Stock, 1927.

SCHLÜPMANN, Heide. *The uncanny gaze: the drama of early German cinema*. Chicago: University of Illinois Press, 2010.

THIEBLOT, M.J. *Poaia, ipeca, ipecacuanha. A mata da poaia e os poaieiros do Mato Grosso*. São Paulo: Escola de Folclore/ Livramento, 1980.

TOLIPAN et al. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983.

TORRE, Guillermo de. “Gestos y teorías del dadaísmo”. *Cosmópolis*, nº 26, Madrid, fev. 1921.

Retrato de infancia en Mário de Andrade: fotografía, memoria y viaje

Alejandra Josiowicz

COC/Fiocruz

Resumo

O trabalho investiga o retrato de infância em textos literários e fotografias de Mário de Andrade a partir de duas modalidades distintas: por um lado, o retrato de infância como instrumento de autofiguração, tal como aparece na ficção autobiográfica, “Tempo da camisolinha” (1939-1943), e nas reflexões de Walter Benjamin e Roland Barthes, isso é, como revelação de um sujeito moderno deslocado e de uma cisão entre o eu e sua representação. Por outro lado, analiso as fotografias de crianças que Mário de Andrade produziu durante sua viagem à Amazônia e ao Nordeste brasileiro como modalidades da investigação estética e sociocultural, que apresentam um encontro conflitivo e tensionado entre o fotógrafo e os sujeitos retratados, no qual o primeiro se expõe e se visibiliza no ato da representação, e os segundos interpelam e transformam o espaço fotográfico.

Palavras chave: Infância; fotografia; memória; viagem.

Resumen

El trabajo investiga el retrato de infancia en textos literarios y fotografías de Mário de Andrade a partir de dos modalidades distintas: por un lado, el retrato de infancia como instrumento de auto-figuración, tal como aparece en la ficción autobiográfica, “Tempo da camisolinha” (1939-1943), y en las reflexiones de Walter Benjamin y Roland Barthes, es decir, como revelación de un sujeto moderno dislocado y de una cesura entre el yo y su representación. Por otro lado, analizo las fotografías de niños que Mário de Andrade sacó durante sus viajes al Amazonas y al Nordeste brasileño como modos de investigación estética y sociocultural, que ponen en escena un encuentro conflictivo y tensionado entre el fotógrafo viajante y los sujetos retratados, por el cual el primero se expone y visibiliza en el acto de la representación y estos últimos interpelan y transforman el espacio fotográfico.

Palabras clave: infancia; fotografía; memoria; viaje.

Este trabajo busca reflexionar sobre la fotografía de infancia en Mário de Andrade a través de dos modalidades diferentes: por un lado, como instrumento de rememoración y auto-figuración – el retrato de infancia como modo de exploración del yo – y, por otro, como una forma de investigación social – de la alteridad, la diversidad y la desigualdad socio-culturales. En el caso de la primera modalidad, analizaré la presencia de la fotografía de infancia en la ficción autobiográfica “Tempo da camisolinha” (1939-1943), en relación con las reflexiones que Walter Benjamin y Roland Barthes realizaron sobre ella como puesta en escena de un sujeto moderno dislocado. En el caso de la segunda, examino las fotografías de niños que Mário de Andrade sacó durante sus viajes al Amazonas y al Nordeste brasileño, y las anotaciones o glosarios que las acompañan, a la vez registro de viaje y ensayo de experimentación estética, en las que leo una fuerte interpenetración entre el escritor-fotógrafo y el “otro” fotografiado. Con este fin, el ensayo se focaliza en el retrato fotográfico de infancia, tal como es movilizado por la narración autobiográfica y el registro de viaje y, sobre todo, como modalidad estética de experimentación.

I.

El retrato fotográfico, heredero de la tradición pictórica, funcionó, a partir del Siglo XIX en Europa y los Estados Unidos, como una suerte de instantánea psicológica, coherente con las nuevas necesidades de auto-representación propias de las clases medias en ascenso¹. En tanto tal, el retrato – a través de sus diversas modalidades, entre las cuales sobresalen las *cartes de visite* – creó una serie de estereotipos sociales, una galería de personajes y papeles con sus correspondientes poses, vestidos, accesorios y escenarios, como signos visuales que teatralizan su integración social. Los fondos, el encuadre, los trajes y accesorios, la representación de cuerpo entero, la distancia focal entre el fotógrafo y el modelo, el direccionamiento de la luz y el contraste entre claros y oscuros apuntaban a una retórica de la inteligibilidad y a transformar en imagen la deseada estabilidad y legitimidad de las clases medias en ascenso. Así, el individuo que se coloca en pose se inscribe en un sistema simbólico que confirma su posición social: el retrato, acto social y de sociabilidad, funciona como herramienta de auto-confirmación y conciencia de sí, a través de la presencia indispensable de la mirada de otro. Sin embargo, a la vez que contribuye a la popularización del uso público y privado del retrato, la fotografía pone en escena una crisis en la representación, conectada con una crisis más amplia de la subjetividad moderna, incontenible en una serie de trazos fijos e incompatible con un estereotipo social estable². Al mismo tiempo que funciona como instrumento de

1. Sobre el tema, consultar FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, 2004.

2. Ver, al respecto, BERGER, John. “The Changing View of Man in the Portrait”, 2003.

confirmación del ser social y su identidad, la fotografía permite descomponerlo, desestabilizarlo, mostrar lo que no es: como un espejo falsamente mimético.³

Como parte de la transformación en las actitudes sociales y culturales respecto de la infancia – que se inicia en el Siglo XVIII en el caso de Europa, según ha estudiado Philippe Ariès –, el arte pictórico desarrolló una nueva serie de convenciones para representar a los niños, inicialmente ligadas a la representación sacra del niño Jesús y de los ángeles y que luego se trasladarían al ámbito secular⁴. Como parte del proceso de privatización de la vida familiar, el retrato infantil – imbuido de una intensa carga afectiva, sentimental – se volvería, a partir de entonces, un núcleo organizador de la representación familiar. Ya a partir de fines del Siglo XIX, la fotografía posibilitó la entrada y la circulación de imágenes infantiles y familiares – a través de *cartes de visite*, ilustraciones en revistas, calendarios, etc. – en el ámbito del hogar. Este tipo de retratos infantiles tendió a seguir una serie de modelos más o menos fijos – niños ángeles o querubines, niños disfrazados, niños con mascotas o como adultos en miniatura –, en que la infancia aparecía asociada a ideas de inocencia, pureza y atemporalidad, aparentemente libre de marcas histórico-sociales y, en tanto tal, vehículo paradigmático de fantasías nostálgicas adultas⁵. En este sentido, como puesta en escena del carácter aparentemente evanescente del niño representado, la fotografía infantil, en su vertiente comercial, mostraría una tendencia a esconder la espesura del propio instrumento fotográfico.

Sin embargo, en su reflexión sobre el retrato fotográfico de infancia, Walter Benjamin ya señalaba su carácter de simulacro y teatralización de la identidad social. Benjamin comenta una foto de sí mismo cuando niño, posando, vestido y rodeado de accesorios en un estudio fotográfico: cantando como un tirolés, agitando un sombrero sobre un fondo de picos nevados, o como un marinero, de pie, recostado contra un pilar.⁶ Estos atelieres, “con sus cortinados y palmeras, tapices y caballetes” eran, a la vez, dice Benjamin, “cámara de tortura y trono”, ejecución, castigo y modo honorífico de la representación. El retrato del niño – altamente formalizado a través del fondo, la pose, la vestimenta, los accesorios y escenarios – constituye un modo de exhibición de la legitimidad familiar. El niño, agobiado por un aparato ornamental excesivo, aparece aquí como parte de una retórica de la imagen destinada a confirmar la estabilidad y la prosperidad de la familia ante la mirada de los otros. Benjamin lee estos retratos de niños en atelieres ya no como imágenes de inocencia, sino en tanto reveladores de una crisis en la subjetividad moderna, incontenible en su representación social. Así, afirma sobre una fotografía infantil de Kafka:

3. BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, 2014.

4. ARIÈS, Philippe, *Centuries of Childhood: a Social History of Family Life*, 1962.

5. Para un análisis de las representaciones visuales de la infancia, ver el estudio pionero de Anne HIGONNET, Anne *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, 1998.

6. BENJAMIN, Walter. “Little History of Photography”, 1999. p. 515.

A boy of about six, dressed in a tight-fitting, almost deliberately humiliating child's suit, overladen with lace, is seen standing in a kind of wintergarden landscape. The background teems with palm fronds. And as if to make these upholstered tropics still stickier and sultrier, the subject holds in his left hand an immoderately large hat with a broad brim of the type worn by Spaniards. He would surely disappear into the setting, were it not for his immeasurably sad eyes, which dominate the landscape that has been predestined for them. This picture in its infinite sadness forms a pendant to the early photography where the people did not, as yet, look out at the world in so excluded and godforsaken a manner as this boy.⁷

7. Ibidem, p. 515.

El niño Kafka, de unos seis años, aparece vestido con un traje ajustado, recargado de puntillas, sosteniendo un sombrero demasiado grande, de ala ancha, humillado y sofocado por el paisaje tropical. Su mirada inmensamente triste, desolada, pone en escena la no coincidencia del sujeto consigo mismo, su desestabilización, aquello que la fotografía de atelier, con sus fondos, trajes y accesorios excesivos, buscaba incesantemente ocultar. Esa fotografía infantil funciona – en lugar de como auto-confirmación o como dadora de legitimidad –, como puesta en escena del subconsciente, señalando la dislocación fundamental entre el sujeto y su representación, la cesura entre el yo y su escenificación que sería propia, según Benjamin, de la fotografía moderna.

En *Infancia en Berlín en 1900*, por otro lado, Benjamin vuelve sobre su propio retrato de infancia y afirma:

...why I was at such a loss when someone demanded of me similarity to myself. This would happen at the photographer's studio. Wherever I looked, I saw myself surrounded by folding screens, cushions, and pedestals, which craved my image much as the shades of Hades craved the blood of the sacrificial animal. In the end, I was offered up to a crudely painted prospect of the Alps, and my right hand, which had to brandish a kidskin hat, cast its shadow on the clouds and snowfields of the backdrop. But the tortured smile on the lips of the little mountaineer is not as disturbing as the look I take in now from the child's face, which lies in the shadow of a potted palm. (...). I am standing there bareheaded, my left hand holding a giant sombrero, which I dangle with studied grace. My right hand is occupied with a walking stick, whose curved handle can be seen in the foreground while its tip remains hidden in a cluster of ostrich feathers spilling from a garden table. Over to the side, near the curtained doorway, my mother stands motionless in her tight bodice. As through attending to a tailor's dummy, she scrutinizes my velvet suit, which for its part is laden with braid and other trimming and looks like something out of a fashion magazine. I, however, am distorted by similarity to all that surrounds me here.⁸

8. BENJAMIN, Walter. *Berlin Childhood around 1900*, p. 132

El niño aparece en el atelier fotográfico, vestido con un traje de terciopelo recargado con todo tipo de ornamentos, sosteniendo un sombrero de ala ancha con gesto estudiado y, en la otra mano, un bastón, y rodeado de accesorios escenográficos, almohadones, pedestales y palmeras artificiales sobre un fondo alpino. El abarrotado estudio fotográfico, el fondo, la pose, los trajes y accesorios, al intentar constituirse en signos de legitimidad y herramientas de auto-confirmation, avanzan sobre la sonrisa torturada del niño, como si quisieran devorarlo. De este modo, el rostro perturbador del niño y su postura artificiosa, como un maniquí, funciona como espejo deformado de la fantasía familiar: el retrato infantil, convencionalmente ligado a la carga sentimental de la vida doméstica, aparece como su doble fantasmal, revelando la no coincidencia del sujeto consigo mismo, como un reflejo simulado e imposible del yo.

Por su lado, en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), Roland Barthes también ha reflexionado sobre el retrato fotográfico de infancia. Escribe, junto a una fotografía de un niño en la playa, con un sombrero en pico y de ala ancha, absorto en su juego:

De mi pasado, es la infancia lo que más me fascina: sólo ella, al mirarla, no me hace lamentar el tiempo abolido. Pues no es lo irreversible lo que en ella descubro, sino lo irreductible: todo lo que está todavía en mí, por acceso; en el niño, leo a cuerpo descubierto el reverso negro de mí mismo, el tedio, la vulnerabilidad, la aptitud para las desesperaciones (afortunadamente plurales), la conmoción interna, cercenada desgraciadamente de toda expresión.⁹

Barthes detecta una extrañeza irreducible en la fotografía de infancia. En lugar de como marca, en clave nostálgica, de un referente perdido, es signo de lo irreconocible, lo inidentificable en el sujeto: una sombra pulsional de sí mismo, muda y que no deja más huella que su propia persistencia inescapable. Al mirar la fotografía infantil no es el pasado lo que emerge sino una sombra de sí mismo, una fuerza pulsional que persiste, obstinada. En la fotografía que aparece junto al texto, de hecho, el rostro del niño está casi borroneado, invisible a la cámara, carente de marcas que confirmen su identidad.

Asimismo, en “Tempo da camisolinha” (1939-1943), de Mário de Andrade – que ha sido considerado por la crítica como una ficción autobiográfica¹⁰, – el narrador describe un retrato fotográfico de infancia:

Me lembro de uma fotografia minha desse tempo, que depois destruí por uma espécie de polidez envergonhada... Era já agora bem homem e aqueles cabelos adorados da infância me pareceram de repente como um engano

9. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2004, p. 38.

10. Ver el comentario de Telê Ancona Lopez, en “Um contista bem contado”, 1996, p. 91.

11. Andrade, Mário de. *Contos novos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 135.

grave, destruí com rapidez o retrato. Os traços não eram felizes mas na moldura da cabeleira havia sempre um olhar manso, um rosto sem marcas, franco, promessa de alma sem maldade.¹¹

En este primer retrato, el niño aparece asociado, no a la belleza, sino a una suerte de mansedumbre, a una sinceridad sin dobleces, una falta de límites y una desnudez ligada a los cabellos nunca cortados. La fotografía señala un exceso, un “engaño grave” en los cabellos largos, de los que el adulto, “bien hombre”, se avergüenza. Como puesta en escena de una pulsión incivilizada, ligada al ridículo, el adulto decide destruir ese retrato de infancia. En cambio, guarda otro, en que posa, ya con los cabellos cortados, vestido con una camisita de terciopelo y junto al hermano mayor:

De um ano depois do corte dos cabelos ou pouco mais, guardo outro retrato tirado junto com Totó, meu mano. Ele, quatro anos mais velho que eu, bem garboso e completamente infantil numa bonita roupa marinheira; eu, bem menor, ainda conservo uma camisolinha de veludo, muito besta, que minha mãe por economia teimava utilizar até o fim.

Guardo esta fotografía porque se ela não me perdoa do que tenho sido, ao menos me explica. Dou a impressão de uma monstruosidade insubordinada. Meu irmão, com seus oito anos, é uma criança integral, olhar vazio de experiência, rosto rechonchudo e lisinho, sem carácter fixo, sem malícia, a própria imagem da infância. Eu, tão menor, tenho esse quê repulsivo do anão, pareço velho. E o que é mais triste, com uns sulcos vividos descendo das abas voluptuosas do nariz e da boca larga, entreaberta num risinho pérvido. Meus olhos não olham, espreitam. Fornecem às claras, com uma facilidade teatral, todos os indícios de uma segunda intenção.¹²

12. Ibidem. p. 135-136.

En este retrato, el hermano mayor, vestido de marinero, símbolo de elegancia infantil, contrasta con el narrador que, con su camisita – que da título al relato – señala un exceso o una falta en la naturaleza misma de la infancia. Mientras el hermano es un niño inocente, imagen de la pureza, de rostro angelical y sin marcas, el narrador escenifica la infancia como perturbación, “monstruosidad insubordinada”. Si bien es menor, parece viejo, un “enano” “repulsivo”, figura de una corrupción precoz. Las arrugas que surcan el rostro infantil, la risa pérvida y la mirada desconfiada revelan, “con una facilidad teatral”, una duplicidad – una “segunda intención” –, una dislocación fundamental que constituye al sujeto en sí mismo y en su relación con el mundo. Este niño escenifica la ruina en el seno mismo de la infancia: es un caído, signo del doblez entre subjetividad y representación. Dice el narrador:

Não sei por que não destruí em tempo também essa fotografia, agora é tarde. Muitas vezes passei minutos compridos me contemplando, me buscando dentro dela. E me achando. Comparava-a com meus atos e tudo eram confirmações. Tenho certeza que essa fotografia me fez imenso mal, porque me deu muita preguiça de reagir. Me proclamava demasiadamente em mim e afogou meus possíveis anseios de perfeição.¹³

Si el retrato fotográfico aparece aquí como herramienta de auto-exploración no es en el sentido de una retórica de la inteligibilidad sino, por el contrario, como puesta en escena de la alteridad del yo. La fotografía de infancia no se constituye aquí como objeto de nostalgia adulta sino que reenvía una y otra vez a una grieta en la subjetividad, erigiéndose, de este modo, en obstáculo de toda agencia individual, perversión de cualquier “ posible anhelo de perfección”. En este sentido, el retrato revela el carácter ya-representado de la propia infancia, como puesta en escena de un yo desdoblado, corrupto desde el vamos, incapaz de “reacción”.

II.

Durante los dos viajes más extensos que realiza por Brasil – el primero, al Norte (por los estados de Amazonas y Pará, hasta Perú y la frontera con Bolivia) durante 1927 y el segundo, al Nordeste (Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco) en 1928 y 1929, Mário de Andrade sacó una serie de fotografías, que fueron reveladas posteriormente en blanco y negro¹⁴. Andrade fue un fotógrafo autodidacta, cuyo interés teórico en la fotografía como lenguaje se evidencia en las revistas y libros presentes en su biblioteca, así como en varios de sus ensayos¹⁵. Como una suerte de diario de viaje y también como correlato de su interés por el registro documental y etnográfico, Andrade saca fotos (“fota”) con su máquina Kodak modelo de fuelle (rebautizada como “codaque”) y experimenta con la composición fotográfica y visual como lenguaje estético, explorando encuadramientos e iluminaciones. En paralelo, escribe al dorso de las fotografías una serie de títulos y subtítulos, como un desdoblamiento más del diario de viaje, en los que, además de las informaciones fácticas (el lugar, la fecha) y de orden técnico (como apertura del diafragma, posición del sol), incluye una serie de glosas poéticas¹⁶. Si bien no es posible asimilar el carácter y propósito del primer y segundo viaje de Andrade, analizaremos fotografías de infancia provenientes de ambos, considerando que conjugan – aunque no sin diferencias –, un interés por la cultura y el espacio social amazónico y nordestino con la experimentación estética a partir del lenguaje fotográfico¹⁷. Las numerosas fotografías de niños que toma durante sus viajes traspasan el registro personal o documental,

13. Ibidem, p. 136

14. Las fotos son parte del archivo del escritor, conservadas en el Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidad de São Paulo, Série Fotografias.

15. Sobre el tema, ver Lopez, Telê Ancona. “O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem” *Anais do Museu Paulista*. V. 13. N. 2. 2005, y Lopez, Telê Ancona et Raniero Fernandez, Leandro, “Os diários do fotógrafo”, 2015. Ancona Lopez considera a las fotografías un “diario imágético”, es decir, un diario de viaje en imágenes.

16. Afirman Ancona Lopez y Rainero Fernandez al respecto: “[...] vale admitir o diário das legendas como o conjunto textual dos fragmentos que retém ou modifica a versão da matéria escrita no passado e se vê acrescido, em muitos casos, da re-viagem no olhar do poeta que contempla as fotos e, com a mão mais leve no lápis, exerce o lirismo e o humor, cita ou parodia autores, improvisa quadrinhas ou embarca na avaliação.” Ibidem, p. 452.

17. André Botelho ha señalado la necesidad de diferenciar entre ambos viajes y no asimilar unívocamente el carácter etnográfico del segundo al primero “como se uma mesma ideia de etnografia e uma mesma ideia de viagem estivessem em jogo num e noutro caso, como também [a necessidade de não] reificar sua confluência para a afirmação de um mesmo regime de autoridade etnográfica.” BOTELHO, André. “A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2013. Sobre el segundo viaje, ver CAMPOS, Luna Ribeiro. “Sensibilidade etnográfica, narrativa e interpretação do Brasil: a viagem de Mário de Andrade ao Nordeste (1928-1929), 2014.

18. He estudiado el tema en mi tesis de doctorado, *La cruzada de los niños. Infancia y cultura en América Latina (1880-1980)*,

2013, y en el artículo “Por uma política da estética em Mário de Andrade: Expressionismo e Infância”, 2015.

19. Las cantigas y canciones de cuna recopiladas por Mário de Andrade se encuentran en el Archivo Mário de Andrade, Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de São Paulo.

20. Sobre el tema, ver COUTINHO, Rejane Galvão “A coleção de Desenhos Infantis do Acervo Mário de Andrade”, 2002.

21. También constan en el Archivo Mário de Andrade, Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de São Paulo, los apuntes de sus clases sobre el desarrollo estético infantil. Publicado en MOTTA, Flávio (Org.). *Depoimentos 2/ Mário de Andrade*, 1966.

22. André Botelho ha analizado el relato de viaje al Amazonas de Mário de Andrade como modo de redescubrimiento de Brasil y encuentro del escritor con la diversidad cultural y la desigualdad social, a partir del concepto de empatía. Afirma Botelho: “Empatia é a categoria-chave para compreender a perspectiva não apenas do viajante, mas do intelectual e homem Mário de Andrade. Empatia forjada em um jogo complexo de estranhamentos e reconhecimentos, e não apenas de identificações. Empatia manifesta, sobretudo, com os homens e mulheres do povo e suas formas de sociabilidad, crenças e expressões artísticas populares que podem ajudar a problematizar certas leituras mais apressadas das suas relações intelectuais e sentimentais com o universo

por lo que propongo leerlas en relación con su investigación estética y socio-cultural de la infancia, como modo de reflexión socio-cultural y sobre la propia representación.¹⁸

Como parte de su investigación etnográfica más amplia, Mário de Andrade se interesó en la cultura oral infantil: recopiló, recibió de otros y cotejó con sus propias memorias canciones de cuna y cantigas provenientes del Norte, Minas Gerais, São Paulo y Rio Grande do Norte, así como otras de origen portugués¹⁹. Además, con dibujos recopilados por él o entregados por amigos y colaboradores, Andrade organizó una verdadera colección de arte infantil con más de 2000 dibujos provenientes de diferentes regiones de Brasil²⁰. Asimismo, durante su actuación como Director del Departamento de Cultura y Recreación del Municipio de São Paulo entre 1935 y 1938, Andrade desplegó una serie de políticas públicas destinadas al desarrollo artístico infantil y a la investigación social y etnográfica de niños paulistas provenientes de diversas clases sociales. Y, más tarde, en sus clases de Filosofía e Historia del Arte en la recién creada Universidade do Distrito Federal (UDF) en Rio de Janeiro, iniciaría un estudio etnográfico y psicológico de las expresiones estéticas infantiles, en el marco del cual teorizó sobre la capacidad plástica del niño a través de una teoría de inspiración antropológica del arte.²¹

Las fotografías que Mário de Andrade tomó durante sus viajes presentan el encuentro del escritor con la alteridad, la diversidad cultural y la desigualdad social, por lo que – tal como el relato de su viaje al Amazonas – pueden ser leídas como modos de producción, y no como meros registros, de sentidos tanto estéticos como sociales, así como reflexiones sobre la representación.²² Las fotografías ponen en escena el contacto del escritor/fotógrafo con una serie de formas de sociabilidad y expresiones culturales diferentes: lejos de reducir lo percibido en términos de una identidad paradigmática, exponen la incomodidad del intelectual – fotógrafo y la imposibilidad de pensar de un modo unidireccional el acto de la representación.²³

Mário de Andrade se interesó por el arte primitivo y su relación con pulsiones estéticas primarias²⁴: sin embargo, las fotografías de sus viajes al Amazonas y al Nordeste se apartan de la “fantasía primitivista” – término con el que Hal Foster se ha referido a la idea, propia del surrealismo y otros movimientos de vanguardia, de que el “otro” cultural o social tendría acceso a una capacidad estética radicalmente liberadora, que sería ajena al sujeto burgués y constitutivamente subversiva de las convenciones sociales y los cánones estéticos.²⁵ En lugar de como puesta en escena de una retórica paternalista en que el “otro” aparece idealizado o exotizado – pensado como portador de una supuesta potencia primordial de transgresión – estos retratos fotográficos son indicios de un encuentro, cargado

de violencia, entre el fotógrafo, el sujeto fotografiado y la herramienta de representación. Más que como resultado de un distanciamiento entre el sujeto de la representación y el sujeto fotografiado o una estetización de este último, las fotografías reflexionan justamente sobre ese encuentro revelando el extrañamiento y la incomodidad que lo caracteriza. Es en este sentido que las fotografías de infancia de Mário de Andrade constituyen enunciados estético-políticos sobre la ciudadanía,²⁶ como superficies de encuentro e interacción – cargadas de extrañamiento y complejidad – entre el fotógrafo y los fotografiados, en que lejos de buscar una mirada aparentemente objetiva, el sujeto de la enunciación toma una perspectiva auto-analítica, exponiéndose a sí mismo, volviéndose visible – y, por lo tanto, vulnerable – ante el otro de la fotografía.



Fig. 1. “Claustro de São Francisco. Bahia”. Código MA- 0146 - IEB – USP

En la fotografía “Claustro de São Francisco. Bahía”, aparece un grupo de niños, enmarcados en la arquitectura del

popular”. BOTELHO, André. “A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2013, p. 759. Ver también LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. “Malária como doença e perspectiva cultural nas viagens de Carlos Chagas e Mário de Andrade à Amazônia”, *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 2013.

23. Para un análisis de las fotografías de Andrade como pioneras, en Brasil, de la investigación formal y la experimentación con el lenguaje fotográfico, ver CANJANI, Douglas. “Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2013. Dice Canjani: “apesar de “amador”, seu olhar (assim como sua relação técnica com a câmera) exibe maestria e vigor na apreensão de geometrias ínsitas ao campo visual, na exploração de luces e contraluzes, na apropiación simbólica de elementos visuales de carácter narrativo.” Ibidem, p. 55.

24. Son relevantes, en este sentido, las clases de su curso de Filosofía e Historia del Arte que impartió en la recién creada Universidade do Distrito Federal (UDF), en Rio de Janeiro. Publicadas en MOTTA, Flávio (Org.). *Depoimentos 2/ Mário de Andrade*, 1966.

25. FOSTER, Hal, “The Artist as Ethnographer?”, 1996.

26. Ariella Azoulay, en *The Civil Contract of Photography*, 2008, argumenta que la fotografía constituiría un espacio cívico-político, como documento que traspasa toda voluntad individual – dado que ninguno de los participantes puede determinar completamente el resultado –

y es irreductible a una única narrativa. Para Azoullay, la fotografía es un espacio de definición y redefinición de la ciudadanía política, en que se debate el estatuto de lo fotografiado y en que el propio sujeto fotógrafo se expone, volviéndose visible.

convento, vestidos presumiblemente con ropa escolares, que se encuentran mirando o, más bien, intentando dirigir sus miradas a la cámara. La foto traspasa el carácter de documentación arquitectónica – señalado por el título – para establecer un diálogo entre la arquitectura y un registro más subjetivo. Como el sol pega directamente sobre los rostros de los niños, estos se ven obligados a evitar la luz, ya sea tapándose los ojos con las manos, bajándolos o construyendo un visor con los dedos para espiar. De este modo, la fotografía incorpora un error o desvío aparente – el exceso de luz solar – al propio lenguaje fotográfico y lo constituye en instancia de la significación: la imagen se vuelve una especie de registro de la presencia del fotógrafo (cuya sombra aparece proyectada en el suelo) y de la voluntad fotográfica, sobre el objeto retratado. Por su lado, el fondo arquitectónico, que aparece sólo de modo parcial, enfatiza el sentido incompleto y la imposibilidad de conseguir un registro totalizante de lo visto. Así, la foto pone en escena el encuentro fallido del fotógrafo con los niños fotografiados, donde la voluntad de ver y volver visible, propia del viajante, nubla la propia representación. La gestualidad de los niños funciona de modo especular, como un reflejo o una puesta en escena de la voluntad de retratar, y de la imposibilidad o la dificultad de ver, si considerada en términos de una inteligibilidad absoluta. El mismo día en que toma esta foto, 13 de mayo de 1927 en San Salvador de Bahía, Mário de Andrade escribe en su diario de viaje:

E desde a noite da partida que estou querendo não apresentar alguém. É uma americaninha, girl etê, com muito açúcar e fotogénica duma vez. Faz de conta que não sei absolutamente nada de inglês, tiro fotografias. Foi um encanto conversarmos só de olhos e gestos. Nunca olhei tão olhado em minha vida e está sublime. Talvez por causa disso ela me amou eternamente, mas foi obrigada a ficar na Bahia porque não posso ter complicações.²⁷

Esta niña norteamericana, fotografiada y fotografiada, como los niños de “Claustro de São Francisco”, abre la posibilidad de un encuentro fotográfico en base a miradas y gestos. También aquí, el sujeto retratado devuelve la mirada y el fotógrafo se torna sujeto observado. Más que una inteligibilidad plena o una intención documental, el pasaje citado pone en escena el contacto entre lenguajes y horizontes culturales distintos – el del intelectual ciudadano y la joven norteamericana, ambos ajenos a San Salvador – como un juego de máscaras marcado por el extrañamiento y la simulación.

27. ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*, 2015, p. 61.



Fig. 2. “Mercado em Belém”. Código MA - 0186 IEB- USP

Por otro lado, en “Mercado en Belén”, también aparece un grupo de niños y jóvenes, aunque esta vez rodeando al propio Mário de Andrade, incorporado a la fotografía, a la vez como objeto y sujeto de la representación. El marco está visiblemente velado, resaltando el foco en el colectivo de personas. Algunos niños dirigen la mirada a la cámara, mientras otros se vuelven hacia de Andrade, localizado en el punto focal de la imagen. Hay un juego entre sombreros y cabezas descubiertas, vestidos elegantes y ropa sencilla, rostros en luz y en sombra, sujetos blancos y negros, adultos y niños, que denotan marcas raciales, sociales y culturales distintas. En este colectivo el propio sujeto se inscribe, no como un observador distante sino como un fragmento o un elemento más, incorporado al entorno. En este conjunto diverso, marcado por todo tipo de desigualdades, resalta la falta de un orden o patrón único de inteligibilidad o de visibilidad. Por otro lado, el fondo arquitectónico del mercado nada transmite que sea interpretable como parte de una fantasía turística o de un exotismo natural. Lo característico de Belén, más que el medio ambiente o la naturaleza, parece ser la propia diversidad y la desigualdad sociales, raciales y culturales, lo que es enfatizado por el modo en que el sol se imprime, de modos diferentes, en cada uno de los rostros. De hecho, lo abrasador de la luz solar tiene un efecto visible sobre las actitudes de los sujetos, que se revela en la dificultad de mirar directamente a la cámara, a través del gesto de fruncir el entrecejo, o del uso de sombreros. De este modo, la experiencia del mercado en Belén, más que como un paisaje exótico, aparece ligada a la diversidad y la desigualdad encarnada en el grupo de niños y jóvenes y al modo en que cada sujeto se enfrenta o evita la luz del sol, y en que mira o evita mirar a la cámara.

Durante los días que pasa en Belén, Mário de Andrade anota en su diario de viaje comentarios sobre el calor y menciona la experiencia, que aparece en la fotografía, de inscripción del

28. Ibidem, p. 76-77.

viajante en el espacio del viaje: “Belém. Passeamos o dia inteiro e já me acamaradei com tudo”, “Belém me entusiasma cada vez mais. O mercado hoje esteve fantástico de tão acolhedor. [...]... Tenho gozado por demais. Belém foi feita pra mim e caíbo nela que nem mão dentro de luva. Em Belém o calorão dilata os esqueletos e meu corpo ficou exatamente do tamanho de minha alma”.²⁸ Se trata de un proceso por el cual el intelectual viajante se torna camarada, se “acamarada” y es acogido por el espacio del viaje, de modo tal que incorpora su propio cuerpo a dicho espacio. Como en la fotografía “Mercado en Belén”, aquí el viajante es atravesado por la experiencia profunda de la alteridad que se imprime en su cuerpo a través de la luz y el calor. Como en una especie de éxtasis, la sensación física del calor, vivida en la propia carne, se traduce en una experiencia trascendente de la alteridad que transforma al sujeto, lo modifica. Y es a partir de la experiencia compartida del calor en el mercado, así como de ser alcanzado por la luz del sol y ser captado por el marco de la fotografía, que Andrade busca traducir una experiencia física de contacto en un encuentro significativo y transformador de sentidos culturales y sociales.



Fig. 3. “Procissão de Maria”. Código MA -0209 IEB- USP

29. Ibidem, p. 87.

“Procissão de Maria” representa una procesión infantil, con la siguiente estrofa al dorso: “Santa que vai, santa que vem, tem procissão, em Santarém”. Ese mismo día, Mário de Andrade escribe en su diario de viaje sobre Santarém: “Ficamos admiravelmente predispostos em favor da cidade, e as freiras fizeram uma procissãozinha infantil, com uma brisa muito agradável saindo dos estandartes”.²⁹ La fotografía capta un instante en movimiento, en que el espectador-fotógrafo queda incluido, como parte del grupo de la procesión, que se desdobra a su derecha detrás del estandarte y se pierde hacia el fondo. La imagen revela un contrapunto o un juego de opuestos entre rostros de perfil, de frente y cuerpos de espaldas, cabezas

descubiertas y con sombrero, ropas blancas y rostros morenos, niños y adultos. Mientras las niñas de perfil permanecen indiferentes a la cámara, absortas en la observación, la niña en el centro, enfocada e iluminada, vuelve el rostro y mira directamente a la cámara, consciente de estar siendo objeto de una representación. Entre ella y la lente, entre sujeto observador y observado, se entabla una suerte de complicidad: a la vez que se descubre como objeto de interés, se vuelve ella misma sujeto de observación, lanzando una mirada inquisitiva al ojo de la cámara. Estos elementos enfatizan el carácter de la fotografía como un evento instantáneo: resaltan la inclusión del sujeto fotógrafo en el mundo representado, él mismo expuesto a la mirada de los otros, y el modo en que los sujetos representados interpelan y transforman el espacio fotográfico.



Fig. 4. “Tapuio de Parintins”. Código MA - 0221 IEB - USP

Por su lado, “Tapuio de Parintins” es un retrato de un niño indígena, que transgrede las convenciones propias tanto del retrato de infancia como de la fotografía etnográfica. El retrato elimina toda distancia focal entre el fotógrafo y el modelo, propia del estudio fisionómico de carácter científico, así como la visión de frente y perfil, con fondo neutro, y la actitud corporal y psicológica que estimulan una observación objetiva, propia de la representación antropológica en uso en la época.³⁰ En lugar de eso, el rostro del niño indígena avanza

30. Mário de Andrade contaba en su archivo fotográfico con algunas postales de indígenas brasileros que seguían estas convenciones para la representación antropológica, de lo que se deduce que conocía este tipo de normas. Al respecto, ver CANJANI, Douglas. “Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2013, p. 75-76.

sobre el ojo de la cámara, impidiendo la intelección de los rasgos de su fisonomía. Además, la infancia, en lugar de asociada a una idea de transparencia destinada a disuadir de la espesura del instrumento fotográfico, aparece desdibujada, oscurecida, como puesta en escena precisamente de la densidad de la mirada. En lugar de un distanciamiento ante el objeto retratado, la fotografía señala el intercambio de miradas entre el sujeto retratado y el fotógrafo, que se observan mutuamente, en un juego de espejos. Como en el caso anterior, el sujeto retratado devuelve la mirada, y observa al ojo que lo mira, volviéndolo objeto de visión, exponiéndolo. Como resultado, en lugar de inteligibilidad, la fotografía transmite precisamente dificultad de visión, un conflicto o un desencuentro – una falta de foco – en el núcleo de la voluntad de representar.³¹

31. Esther Gabara realiza un análisis interesante de la misma fotografía, en que afirma: “The photograph proclaims only that Mário and this boy were in one another's presence, without allowing the camera to capture an essential indigenous subject for a nationalist, modern art. Mário's proximity to the boy permits him a certain intimacy and demands an ethical response to his presence, and in so doing denies him clarity of vision.”. GABARA, Esther. *Errant modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*, 2008, p. 89-90.



Fig. 5. “Crilas de Assacaio”. Código MA - 0290 IEB- USP

El retrato “Crilas de Assacaio”, en que también aparecen niños indígenas, apunta en una dirección similar. En el dorso de la fotografía se lee: “...o homem que tirou fotografia da gente...”. Los niños indígenas – “crilas” “curumins” “piazada”, como los llama en otras ocasiones – retratados de 3/4, dirigen su mirada a la cámara, con una marca visible de recelo, miedo o intimidación. En lugar de una perspectiva pretendidamente neutra, la lente apunta sobre ellos desde arriba y ellos observan desde abajo, enfatizando la relación jerárquica y desigual entre ambos. De este modo, la fotografía parece preguntar: ¿Quién representa la alteridad o la extranjería? ¿Son los niños indígenas? ¿O el propio fotógrafo que avanza sobre los sujetos y sobre el espacio de visión? Como muestra tanto la fotografía como la frase citada, – “o homem que tirou fotografia da gente” – el sujeto fotográfico aparece señalado, visibilizado en el acto de la representación. Al igual que los “Crilas de Assacaio”, el fotógrafo es designado como un “hombre”, es decir, despojado de nombre y de individuación. La frase denota el mismo

tono acusatorio que las miradas. En lugar de como producto de la intención de documentar fisionomías raciales, trajes típicos o sujetos exóticos, aquí la fotografía pone en escena el encuentro ominoso y cargado de violencia entre el fotógrafo y los sujetos fotografiados, unos en presencia del otro. Las ropas no son típicas, si no que denotan pobreza y suciedad; los rostros, en lugar de exotismo o tipicidad, transmiten extrañeza e incomodidad, un conflicto indisimulado. Como la frase, las miradas recelosas, desde un ángulo inferior, exponen la presencia del “extraño”, el “*hombre* que saca fotografías”, revelando así el carácter conflictivo del encuentro, así como la perspectiva doble de la representación, por la cual el fotógrafo se vuelve objeto representado y los indígenas retratados se vuelven sujetos de la enunciación.



Fig. 6. “Pastoril (ensaio)”. Código MA - 0887 IEB- USP

Por otro lado, en “Pastoril (ensayo)” – fotografía proveniente de su viaje al Nordeste –, aparecen tres niñas visiblemente listas para bailar un “pastoril”, danza folclórica nordestina, con panderetas en las manos. Dice Mário de Andrade en su crónica del *Diário Nacional*, como parte del relato de su viaje al Nordeste:

Guardado da rua, no “sítio” (chacra) do coronel Cascudo, as meninas bailam no Pastoril. São umas deliciosas de cunhatãs, desacompanhadas a piano e violino, com tanta graça, tanta desenvoltura no gesto que o futuro da pátria aqui está. A maior não terá doze anos porém dançam com um ar de “frevo”, num mexido sensual tão inconsciente como a fatalidade. Umas defendem o cordão encarnado. Outras o azul. No meio a Diana, caçadora sem nenhuma Grécia, celebra com gostosura o nascimento de Jesus, menina linda, graça esplêndida, estrelinha nos cabelos, pandeiro prateado na mão. Não tem dúvida que o espetáculo é um bocado “bibliothèque rose” porém agrada os meus passeios”.³²

32. ANDRADE, Mário de.
O Turista Aprendiz, 2015, p. 288.

El relato de viaje señala la sensualidad inconsciente de las niñas, que se revela en el baile del pastoril. Como parte del rito y la danza folclórica, con sus panderos y sus ornamentos, las niñas se tornan portadoras de una idea de futuro patrio bastante particular: llena de sensualidad, de pulsiones inconscientes, excesiva en su sentimentalismo, encarnada y material. El retrato fotográfico apunta en una dirección similar. Se trata de tres niñas de cuerpo entero, posando para la foto: mientras que las dos niñas a los lados miran directamente a la cámara, sonriendo, con una postura graciosa, sensual, la que está en el centro permanece seria, desgarbada y neutra, con la mirada perdida. Como escenificación de una danza regional, el retrato de estas niñas no apunta a una idea de inocencia o pureza sino a una sensualidad pícara, a una sentimentalidad casi excesiva y a un aire misterioso. Estas niñas señalan diferentes estrategias de seducción: apuntan al carácter profundamente corporal, terreno, del mito y el rito y encarnan el sentido material y tangible del futuro cívico.

Algo similar sucede en “Futuro corpo sublime”, retrato de una niña en la playa de Redinha, en Natal, también proveniente del viaje al Nordeste. La joven aparece de cuerpo entero, en una pose que transmite gracia y sensualidad: se toma el vestido con las manos y dirige una mirada pícara a la cámara. Descalza en la playa, sonriente y con los cabellos desordenados, esta niña encarna un tipo de “sublimidad” carnal y terrena, lejos de la inocencia del retrato infantil convencional. La imagen de esta niña, desprovista de cualquier marca de nostalgia, escenifica una pulsión sexual vuelta hacia al futuro. Sin marcas de clase, ornamentos o accesorios, esta niña despliega una potencia de seducción, como parte de una retórica visual despojada y espontánea. La niña entabla con el ojo de la cámara un juego de atracción, magnetismo y misterio que ya aparecía en la fotografía anterior. De este modo, el retrato invita al observador a participar de la experiencia, plena de sensualidad, de la juventud en la playa.



Fig. 7. “Futuro Corpo Sublime”. Código MA - 0906 IEB – USP

Como este trabajo intentó demostrar, el retrato de infancia funciona, en la obra literaria y fotográfica de Mário de Andrade, como una suerte de inconsciente fotográfico. La infancia pone en escena la densidad de la propia mirada, ya sea como revelación de la no coincidencia del sujeto consigo mismo, la cesura entre el yo y su representación, o como indicio del encuentro conflictivo y cargado de tensiones – culturales, raciales, sociales y sexuales – entre el fotógrafo y los sujetos retratados, por el cual el primero se expone, se visibiliza en el acto de la representación y estos últimos interpelan y transforman el espacio fotográfico.

Referencias

- ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *O Turista Aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015.
- ARIÈS, Philippe. *Centuries of Childhood: a Social History of Family Life*. New York: Knopf, 1962.
- AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Berlin Childhood around 1900*. London: Belknap, 2006.
- _____. “Little History of Photography”. In: _____. *Walter Benjamin: Selected Writings*. Vol. 2. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1999.
- BERGER, John. “The Changing View of Man in the Portrait”. In: _____. *Selected Essays*. New York: Random House, 2003.
- BOTELHO, André. “A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 57, 2013.
- BOTELHO, André; LIMA, Nísia Trindade. “Malária como doença e perspectiva cultural nas viagens de Carlos Chagas e Mário de Andrade à Amazônia.” *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. V. 20, n. 3, p. 745-763, 2013.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014.
- CAMPOS, Luna Ribeiro. *Sensibilidade etnográfica, narrativa e interpretação do Brasil: a viagem de Mário de Andrade ao Nordeste (1928-1929)*. Dissertação de mestrado. PPGSA. UFRJ. 2014.
- CANJANI, Douglas. “Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57, p. 51-82, 2013.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FOSTER, Hal. “The Artist as Ethnographer?” In: _____. *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- GABARA, Esther. *Errant modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham: Duke Univ. Press, 2008.

Galvão Coutinho, Rejane. *A coleção de Desenhos Infantis do Acervo Mário de Andrade*. Tese. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Arte, 2002.

HIGONNET, Anne. *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*. New York: Thames and Hudson, 1998.

JOSIOWICZ, Alejandra. *La cruzada de los niños. Infancia y cultura en América Latina (1880-1980)*. Tese. Princeton University, 2013.

_____. “Por uma política da estética em Mário de Andrade: Expressionismo e Infância.” *Sociologia & Antropologia*. v. 05.03, p. 799-823, 2013.

LOPEZ, Telê Ancona. “Um contista bem contado” In: _____. *Mariodeandradeando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

_____. “O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem”. *Anais do Museu Paulista*. v. 13, n. 2, 2005.

LOPEZ, Telê Ancona; RANIERO FERNANDEZ, Leandro, “Os diários do fotógrafo”. In: ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015.

MOTTA, Flávio (Org.). *Depoimentos 2/ Mário de Andrade*. São Paulo: Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Humanismo da USP, 1966

La mediación textual de la imagen fotográfica en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli

Camilo Hernández Castellanos
Universidad de los Andes – Colombia

Resumo

Este ensaio reflete sobre a relação entre fotografia e literatura, analisando o caso Gallegos, um assassinato acontecido na Cidade do México em 1932. Através do estudo comparativo de fotomontagem com que este assassinato foi apresentado no jornal *Excelsior*, em 1932, e do reprocessamento que Rodolfo Usigli fez do crime no que é considerado o primeiro romance policial mexicano, *Ensayo de un crimen* (1944), se revelam as variáveis de representação implícitas em um e outro meio, e o modo como a fotomontagem informa simbolicamente ao romance. Parte-se do pressuposto de que a fotografia transforma o *evento* em imagem e portanto, ao escrever um romance que se relaciona com isso, Usigli reconstrói a realidade de uma forma duplamente mediada, tornando o texto em um meta-código da imagem. A análise da transformação de representação do caso Gallegos, de imagem fotográfica a romance, faz com que se possam discutir os termos da mediação suposta na imagem fotográfica, a reflexão sobre as camadas de significado com as quais a fotografia articula o evento, e como, por sua vez, estas camadas podem ser rearticuladas em novos regimes de sentido textual.

Palavras chave: Caso Gallegos; *Ensayo de um crimen*; imagem; texto; romance policial; fotografia.

Resumen

En este ensayo se reflexiona sobre la relación entre fotografía y literatura mediante el análisis del Caso Gallegos, un asesinato ocurrido en Ciudad de México en 1932. A través del estudio comparativo del montaje fotográfico con el que este asesinato fue presentado en el diario el *Excelsior*, en 1932, y de la reelaboración que Rodolfo Usigli realizó del crimen en la que es considerada la primera novela policial mexicana, *Ensayo de un crimen* (1944), se develan las variables representacionales implícitas en uno y otro medio, y la manera como el fotomontaje informa simbólicamente a la novela. Se parte del presupuesto de que la fotografía transforma el *evento* en *imagen* y por tanto, al escribir una novela que refiere a esta, Usigli reconstruye la realidad de una manera doblemente mediada, convirtiendo al texto en un meta-código de la imagen. El análisis de la transformación representacional del caso Gallegos, de imagen fotográfica a novela, permite plantear los términos de la mediación supuesta en la imagen fotográfica, la reflexión acerca de las capas de sentido con las que la fotografía articula al evento, y como, a su vez, esas capas pueden ser re-articuladas en nuevos regímenes de sentido textual.

Palabras claves: Caso Gallegos; *Ensayo de un crimen*; imagen; texto; novela policial; fotografia.

1. FLUSSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*, 2000, p. 65-75.

La fotografía y la literatura son, probablemente, los medios de inscripción más determinantes en la conformación de los modelos epistemológicos y representacionales alrededor de los cuales se estructuró el siglo veinte¹. Es por esta razón que la pregunta por las múltiples formas como uno y otro medio mutuamente se han determinado resulta central para pensar no sólo la red de discursos interdependientes que alimentaron (y alimentan) las prácticas estéticas y simbólicas que aún hoy nos rigen, sino incluso, para pensar la forma misma como esta relación determina aún nuestra concepción de ficción y realidad. ¿Cómo pensar entonces, el enlace entre fotografía y literatura? ¿Cómo dar cuenta de los diversos regímenes de sentido supuestos en una y otra mediación simbólica?

Las diversas formas mediante las cuales un caso criminal sucedido en Ciudad de México en la primera mitad del siglo veinte fue diversamente articulado en fotografía y novela, puede ayudarnos a pensar, de manera puntual, los términos en los cuales se puede estructurar una reflexión sobre la relación texto/fotografía. Este crimen, ocurrido en 1932, se conoció en la prensa de la época como el Caso Gallegos y fue sucesivamente trabajado a lo largo de tres décadas: primero, en diferentes trabajos foto-periodísticos que por aproximadamente un año lo siguieron diariamente en los más importantes periódicos y revistas de Ciudad de México. En segundo lugar, re-elaborado por Rodolfo Usigli como parte de la trama de la que es considerada la primera novela policial mexicana, *Ensayo de un Crimen* (1944). Y en tercer lugar, incorporado dentro de protocolos estéticos vanguardistas en una de las más logradas películas del periodo mexicano de Luis Buñuel, *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955). Estas presentaciones de una escena criminal (a lo largo de tres décadas, en distintos medios, con variadas aproximaciones representacionales) permite el estudio de las constantes formales mediante las que cada medio determina, informa y hace posible la representación y también la pregunta por la articulación entre *medios* (fotografía, novela, film) y *formas narrativas*. ¿Qué cambios estéticos implica cada una de estas actualizaciones simbólicas? ¿Cómo se articula diversamente el objeto de representación en cada una de ellas? ¿Cómo influye el medio (fotografía, novela, film) en esta transformación? ¿Qué es específico a cada medio? ¿Cuál es la diferencia entre “leer” unas líneas escritas y “leer” una imagen? En este ensayo me ocuparé, específicamente, del análisis de las dos primeras formas de presentación de este asesinato. En primera instancia estudiare la articulación del asesinato en la prensa de la época, particularmente, a través del análisis del montaje fotográfico con el que fue presentado como noticia el 24 de febrero de 1932 (un día después de sucedido) en uno de los más importantes periódicos mexicanos de la época, el *Excélsior*. En una segunda

instancia de análisis, estudiaré la reelaboración del asesinato en la novela de Usigli. Prestaré especial atención a la forma como el trabajo fotográfico realizado por la prensa informa la escritura de la novela. Se partirá del presupuesto de que, dado que la fotografía transforma el *evento* en *imagen*², entonces, al escribir una novela que refiere implícitamente a ella, Usigli reconstruye la realidad de una manera doblemente mediada, convirtiendo al texto en un meta-código de la imagen y reestructurando las condiciones de legibilidad de la escena criminal. El análisis de la transformación del caso Gallegos de imagen fotográfica a novela, permitirá plantear los términos de la mediación supuesta en la imagen, es decir, permitirá la reflexión acerca de las capas de sentido con los que la fotografía informa el evento y como, a su vez, esas capas son re-articuladas en un nuevo régimen de sentido textual.

2. Ibídem, p. 7.

1. El caso Gallegos como imagen fotográfica

Los hechos del Caso Gallegos pueden resumirse brevemente. El 23 de febrero de 1932, luego de que el barrendero Arcadio Cárdenas informara a las autoridades sobre un pútrido olor que emanaba detrás de las puertas de la casa con el número 17 de la avenida Insurgentes en Ciudad de México, se inició una investigación que llevó al descubrimiento del cuerpo en estado avanzado de descomposición de Jacinta Aznar. Esta mujer pertenecía a la alta sociedad mexicana, y el hallazgo de su cadáver en un muy lamentable estado despertó inmediatamente la atención de los principales periódicos y revistas de la ciudad. La investigación policial llevó rápidamente a la captura del fotógrafo de sociedad Alberto Gallegos. Luego de esta captura siguieron una serie de confesiones y retracciones por parte del sospechoso, todas ellas acompañadas de huelgas de hambre, comunicados públicos, retracciones, pistas falsas, etc., que pusieron el caso, y la figura de Gallegos (quien parecía encantado con esta situación), en los titulares de prensa. Todo esto terminó el 26 de agosto de 1933. Luego de un año de investigaciones, meticulosamente registradas en crónicas y fotografías, Alberto Gallegos fue finalmente hallado culpable y sentenciado a 22 años de prisión. De camino a la penitenciaria de las Islas Marías, Gallegos recibió un disparo por la espalda mientras supuestamente intentaba huir. Su muerte fue entendida desde el inicio como una mera ejecución sumaria, como la aplicación de una práctica común conocida como “ley fuga”.

La escena homicida y los hechos preliminares del asesinato fueron inicialmente registrados a página completa, como suceso principal de la sección social del periódico *Excélsior* un día después de ocurrido el asesinato. Este registro se dio en una composición de gran tamaño dentro de la cual la fotografía más importante, la de mayor espacio físico, y aquella alrededor de la cual gira la semántica de la presentación, es impactante por lo explícita.



**Fig.1. Negativo 220539 “Archivo Casasola”
de la Fototeca Nacional, 1932.**

Esta foto (Fig.1) aparece ubicada a la izquierda en un fotomontaje de gran tamaño. En ella se muestra de manera directa, en un primer plano a 45 grados de inclinación, el cadáver en estado avanzado de descomposición de Jacinta Aznar. Junto a ella las manos de dos investigadores vestidos de civil en su labor inicial. El objeto de la fotografía es una típica escena de investigación policial que se articula alrededor de los despojos de un cuerpo en descomposición, y sigue los principios indiciares de la fotografía criminalista. El ángulo bajo de la cámara, el desorden y suciedad que enmarcan la escena y que contrastan con el collar que levanta con una pluma uno de los investigadores, la nitidez con la que se observan el rostro ya casi sin tejido alguno y las cuencas de los ojos vacías, ayudan a que el cadáver se ubique como centro de la composición. Los rostros de los agentes judiciales que inspeccionan al cadáver son excluidos del registro fotográfico y su expresión se oculta. A pesar de esto, es fácil conjutar que las miradas se centran en el cadáver al que se presupone observan detenidamente, al que interrogan, al que hacen objeto de su observación y de la lógica de una práctica racional de “lectura” del cuerpo: el discurso forense. El detalle de la pluma enfatiza el hecho de que no se quiere tocar el cadáver y se busca preservarlo intacto dentro de

una escena de inspección en la que es tanto el eje del problema a ser resuelto (cómo murió la víctima) así como la primera prueba en la búsqueda de tal resolución. El cadáver se articula así, como un *corpus delicti*: evidencia material. De esta escena de inspección y observación no solo participan los agentes judiciales. La cámara baja indica que el fotógrafo también está inclinado, y por tanto, la perspectiva del espectador de la fotografía (la del fotógrafo, la del lector del *Excélsior*, y la nuestra) es similar (aunque inversa) a la de los agentes judiciales. El protagonista tácito de la escena es así el deseo de ver. Y no solo el de estos agentes, sino también el de la prensa, y el nuestro. La escena se construye alrededor de la *mirada* y de los diversos deseos discursivos que se mezclan alrededor del cadáver.

Las características particulares de esta foto se enfatizan en la composición general de la página en la que aparece. A pesar del llamativo titular de la noticia, “Un siniestro crimen en la calle Insurgentes”, son las imágenes las que componen la narrativa mediante la creación de una secuencia específica de tensiones y estereotipos en la que la imagen del cadáver descompuesto de Jacinta Aznar juega un papel central. La narración que describe con minucia la vida social de Jacinta Aznar, los detalles del asesinato como se van conociendo (o conjeturando), los posibles motivos que lo produjeron, etc., son solo una excusa de la más importante “creación” visual. La noticia esta presentada como una sobre-imposición de imágenes que buscan la atención y el shock (Fig.2). La narrativa a su vez, se apoya en el carácter de índice de las fotografías, tal y como si solo ellas pudieran capturar y validar lo que se está narrando. Las imágenes certifican lo narrado.

Marcadas con números ascendentes (del 1 al 10) que van de derecha a izquierda, y de arriba abajo, las diferentes fotografías del montaje pretenden ser disparadores de conjeturas interpretativas más que formar una narrativa específica. La fotografía número 1 es la ya analizada del cadáver de Jacinta Aznar, ocupa gran parte de la sección superior izquierda y se sitúa como eje de todo el montaje. Justo encima del cadáver se ha dibujado una estrella, dentro de la cual se muestran la hoz y el martillo símbolos de la unión de los trabajadores y, por generalización, de los diversos movimientos comunistas. El motivo de la inserción de este símbolo en la escena criminal es desconcertante. El *Excélsior* lo explica como “una marca hallada en la puerta, al parecer hecha por comunistas”³. Sin embargo, no se aclara en qué puerta (interior, exterior), ni si hay motivos que apunten a creer que el signo fue hecho por el asesino de forma que el asesinato pudiera tener una motivación política. Incluso el hecho mismo de que la afirmación del *Excélsior* no se acompañe de una fotografía (en un montaje en el que casi toda afirmación lo está) hace dudar de su veracidad. La sobreexposición de este símbolo

3. *El Excélsior*, 24 de febrero de 1932, p. 1.

en la fotografía del cadáver, funciona entonces, como motivo disparador de diversas posibilidades de lectura y en ese sentido colabora en la creación de la estética de shock y recontextualización semántica que persigue la composición general. Más que buscar enviar un mensaje político evidente, hacer un comentario social, o aventurar una posible explicación de los motivos del crimen, la composición pareciera más bien interrumpir y reconfigurar cualquier discurso directo.



Fig. 2. Primera página de la segunda sección del periódico *Excélsior*, 24 de febrero de 1932.

Más a la derecha y marcada con el número 2, se encuentra una pequeña foto del hall del apartamento de la víctima. Esta foto se encuentra justo arriba de las fotografías marcadas con los números 4 y 5 que muestran respectivamente, el cuarto en desorden de Jacinta Aznar, y el exterior de la casa donde sucedió el asesinato. Con los números 6, 7, 9 y 10, aparecen retratos convencionales de personas relacionadas con el asesinato: dos policías que acompañaron el peritaje inicial, el barrendero que alertó a las autoridades sobre el olor nauseabundo que salía de la vivienda, y finalmente, un retrato del “profesor Martínez”, inspector principal del asesinato. Estas fotografías contextualizan las circunstancias del asesinato.

El registro visual más interesante es el que, paradójicamente, parece en primera instancia más convencional. Está marcado con el número 3 y se sitúa al lado derecho de la composición general. Es un retrato de estudio de Jacinta Aznar en el que ella aparece arreglada elegantemente, mirando a la cámara diagonalmente, enfocada del torso para arriba en un gesto estereotípico de estos tipos de retratos de estudio (Fig. 3). El manejo del claro-oscuro es también típico, así como la textura y el ángulo.



Fig. 3. Negativo 220541 “Archivo Casasola” de la Fototeca Nacional de México, sin fecha.

Este retrato, en sí mismo, indica la posición social privilegiada de Jacinta Aznar. Retratarse, especialmente en los estudios más afamados y con los fotógrafos más reconocidos, implicaba una declaración simbólica de estatus social. En el México de los treinta, los retratos fotográficos funcionaban como tarjetas de presentación social en las que se exhibían diversos motivos visuales mediante los que se buscaba presentar la profesión, la clase económica y el ámbito social del retratado.⁴ En la composición del *Excélsior*, este retrato funciona como motivo visual que se opone a la fotografía del cadáver, creando con ella un binomio de significaciones y oposiciones. De manera inicial es natural pensar que estas fotografías muestran los dos extremos de Aznar: desde su esplendor en vida hasta su muerte, simbolizando en un caso su posición social privilegiada, y en otro, su posición de víctima. La oposición de estas fotografías

4. MRAZ, John. *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, 2009, p. 47-65.

es, sin embargo, mucho más profunda, de manera que devienen una pareja de íconos visuales contrastantes en varios niveles semánticos.

En primer lugar, las dos fotografías representan usos y estéticas opuestas. La fotografía número 3 es un claro ejemplo de fotografía o “retrato” de estudio, y responde a las convenciones de la fotografía *pictoralista*. Estas convenciones, seguidas por la mayoría de fotógrafos mexicanos de los veinte e inicios de los treinta, demandaban que la fotografía estuviera guiada por los principios icónicos que seguía la pintura, y que el fotógrafo pensara su oficio bajo los mismos estándares estéticos del pintor o el artesano.⁵ La fotografía, considerada así, no poseía una estética propia derivada de sus características mecánicas y técnicas, sino era tan solo un nuevo procedimiento (tal como el lápiz, la acuarela, o el óleo) que buscaba el mismo tipo de composición pictográfica que domina la pintura. El fotógrafo pictoralista buscaba asimilar la tecnología del medio fotográfico a las formas artísticas del pasado⁶. En el caso del retrato de Aznar, es evidente que el fotógrafo persigue acercarse a las poses, los tonos y motivos del retrato tradicional. Más que ser un índice producido mecánicamente, la foto busca embellecer la figura de Jacinta Aznar, “componer” su figura de acuerdo a las expectativas de su posición social, siguiendo los principios de composición, equilibrio, luz y proporción del retrato artístico. La prueba más significativa de esto es que este retrato es una fotografía retocada. El original blanco y negro está “embellecido” mediante la aplicación manual de pintura. El fotógrafo ha intervenido directamente con el proceso mecánico de la cámara para crear una impresión “más artística”. El resultado es que la fotografía es en realidad una pintura que tiene como “lienzo” una impresión fotográfica. Esta intervención hace que la fotografía pierda su característica semántica más distintiva: su automatismo indicial, su capacidad para producir de manera mecánica una imagen índice de la realidad. La imagen resultante no es autográfica, no es el producto del automatismo de una máquina, sino un ícono creado por la destreza manual asociado a la pintura y al dibujo. De manera contrastante, la fotografía número 1, la del cadáver de Aznar, es ante todo resultado del automatismo indicial de la cámara fotográfica. La foto del cadáver no busca embellecer la realidad, ni componerla de acuerdo a principios estéticos de unidad, simetría o proporción, sino tan solo constatar una cierta disposición de estados de cosas, ser un índice, y por tanto, utilizarse bien sea como prueba en un proceso judicial, o de la realidad de lo que se describe en la crónica periodística. El retrato de estudio de Jacinta Aznar supone un uso anacrónico del medio fotográfico que busca componer la imagen de acuerdo a principios estéticos de medios icónicos. La fotografía del cadáver, en cambio, es

5. GALLO, Rubén. *Mexican Modernity. The Avant Garde and the Technological Revolution*, 2005, p.39.

6. Ibídem, p. 43.

un ejemplo de una imagen que solo pretende ser resultado del mecanismo indexical del medio. En segundo lugar, estas dos fotografías (la del cadáver y el retrato) plantean los extremos alrededor de los cuales se creó la persona pública de Jacinta Aznar, convirtiéndose en los disparadores de la pequeña leyenda de su asesinato en la prensa mexicana de los treinta. Particularmente significativo en la creación de este contraste es que el collar que levanta el detective en la fotografía número 1 (la del cadáver) podría ser el mismo que llevaba Jacinta en el retrato de estudio. El collar funciona entonces como detalle visual (*punctum* en lenguaje de Roland Barthes) en donde es posible leer el enlace entre el cuerpo de Jacinta y su cadáver, entre la creación de su imagen social y la creación de su imagen como víctima. En el caso del retrato de estudio, el collar puede leerse como indicador del estatuto social de Jacinta Aznar, en el caso de la fotografía criminal, este collar funciona, en cambio, como prueba, huella que puede permitir por ejemplo la identificación de la víctima, o la eliminación de ciertos motivos (si no se han robado el collar, entonces, el asesinato no tenía causas económicas, etc.), en síntesis, un artefacto en el que es posible la búsqueda de indicios en la investigación del crimen. El detalle del collar en la composición finalmente revive la noción de la banalidad de lo terrenal al tiempo que pareciera recordar la democratización social que supone la muerte. Estos dos últimos aspectos refuerzan el motivo de *memento mori* que acompaña la composición. En tercer lugar, es inquietante que fuera probable que el retrato de estudio hubiese sido tomado por el supuesto asesino Alberto Gallegos, que, recordemos, era justamente, un fotógrafo social, un retratista. En este sentido el *Excélsior* afirma que el retrato de Jacinta Aznar es bastante reciente y por tanto podría haber sido tomado por el mismo Alberto Gallegos.⁷ De hecho, la primera pista que incrimina a Gallegos es un recibo por unas fotografías acompañado por una nota en la que quedaba claro que Gallegos tenía una relación profesional con la víctima que le permitió visitar su apartamento en repetidas ocasiones.⁸

De manera premonitoria estas dos fotos de la composición del *Excélsior* marcan los nexos que unieron a Gallegos con Aznar: aquel del fotógrafo y su modelo, y aquel del asesino y su víctima. Adicionalmente, es mediante estas dos fotos, y en tanto determinadas por el montaje en el que encuentran su significación, que se establecen los términos del intercambio simbólico entre lectores y evento. Es a través de la circulación de la imagen fotográfica que el crimen obtiene su apropiación simbólica. La composición fotográfica con la que el asesinato es articulado inicialmente, informará sus sucesivas reelaboraciones y es con ella que deben contrastarse.

7. *Excélsior*, 14 de febrero de 1932, p.1.

8. LERNER, Jesse. “El fotógrafo como asesino”. *Alquimia*, 2005, p. 23.

2. El caso Gallegos como novela

Doce años después de ocurridos los hechos del caso Gallegos, Rodolfo Usigli vuelve sobre ellos articulándolos dentro de una dinámica ficcional y literaria. *Ensayo de un crimen*, explícita e intertextualmente, busca recrear las convenciones genéricas del policial clásico. La novela supone, de esta forma, una nueva mediación de los hechos a través de la inscripción del asesinato en un régimen de sentido diferente al implícito en el montaje fotográfico. El que Usigli conociera los hechos a través de su presentación fotográfica, a través, posiblemente, del montaje fotográfico del *Excélsior*, no hace sino enfatizar el carácter doblemente mediado de esta nueva inscripción del crimen.

Dado que *Ensayo de un crimen* supone la reelaboración del “Caso Gallegos” dentro de los códigos de articulación simbólica propios de la tradición literaria, no sorprende que la novela empiece con una escena de lectura. El protagonista, un típico *flâneur* aún no nombrado, sale de la elegante casa de huéspedes donde habita para ir a desayunar al Hotel Reforma. Allí mientras espera a que le sirvan el desayuno hojea el periódico. Su atención se centra en el encabezado de la sección social: “Una Dama Linajuda y su Hijo Asesinados”.⁹ El titular es similar al que se encuentra en *El universal ilustrado* el día 24 de marzo de 1932 en referencia al asesinato de Jacinta Aznar: “Misterioso asesinato de opulenta dama”. La perspectiva inicial en la novela de Usigli es la del lector de prensa. La entrada al crimen se da a través de la perspectiva de quien lo sigue en los diarios y de la mediación que estos suponen, de quien, en síntesis, podría estar observando el fotomontaje que ya hemos analizado. Con esto la novela nos traslada de los códigos de producción de la escena criminal mediante el fotomontaje, a los códigos de recepción de esta escena. Sin embargo, las características del nuevo medio en que se describe la escena de lectura, su estructuración en una lógica argumental, la ausencia de iconos visuales y, por tanto, de marcadores epistemológicos indiciales, hace que esta *lectura* pierda su carácter de inmediatez perceptual. Aquí el shock es reemplazado por una mediación simbólica. Esta mediación no es otra que la dada por las estructuras bajo las cuales, genéricamente, se había articulado el crimen en la literatura: la de la novela de detección policial. Estas implican en el caso de la novela de Usigli primordialmente dos cosas: primero, la racionalización de la escena criminal de forma que la presentación de asesinato se da en clave de problema racional y segundo, el abandono del shock perceptivo en favor del *enigma* intelectual.

El protagonista de la escena inicial de lectura es Roberto de la Cruz, quien busca (a través del error y el acierto: del *ensayo*)

9. USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*, 1998, p. 13.

cometer un asesinato gratuito y racional: “Lo interesante sería cometer el crimen insondable, inexplicable para el mundo. No por dinero, ni por amor, ni por celos, ni por venganza, ni por locura. Lo interesante sería el crimen gratuito, si es que eso existe”.¹⁰ Esta característica aleja a Roberto de la Cruz tanto de Alberto Gallegos como de los estereotípicos asesinos de la prensa mexicana de los treinta, cuyos motivos eran sensacionalmente presentados en términos de pulsiones inmediatas como el amor, los celos, el dinero, o la ira. Adicionalmente, esta característica hace que el crimen adquiera connotaciones de artificio literario. Nos remite a la ya entonces larga tradición del policial clásico y a autores como E.A. Poe, Agatha Christie o Conan Doyle quienes trabajaron el género alrededor del enigma intelectual. A esto habría que sumarle el hecho de que de la Cruz se nos presenta caracterizado como un flâneur, figura que, de acuerdo a Benjamin, es antecesora y origen directo del sujeto central en el proceso de investigación racional del policial: el detective¹¹. Todo esto ubica a la novela de Usigli y a su protagonista como estereotípicos dentro de la tradición del género en México, que llega tarde y fue, al menos inicialmente, derivativo.¹²

De los sucesivos “ensayos” en el “arte” de asesinar que ejecuta de la Cruz el primero es el que resulta ser una reelaboración del caso Gallegos.¹³ La víctima de este primer “ensayo” de asesinato es Patricia Terrazas, una estafalaria dama de sociedad. De la Cruz prepara el asesinato metódicamente en 30 pasos. Estos incluyen desde la forma de entrar a la residencia (“Uno. Llegaría a la puerta. Dos. Esperaría hasta que no pasará nadie por la calle. Tres. Abriría con su duplicado de la llave”¹⁴), pasando por los medios con que mataría a Terrazas (“Trece. Se situaría detrás de ella, un poco a su izquierda. Catorce. Pasaría el pisapapeles a su mano derecha. Quince la golpearía en la cabeza con el pisapapeles. Un solo golpe debería bastar. Dieciséis. Tiempo para un segundo golpe si fuera necesario”¹⁵), hasta la planeación de cómo debería actuar en caso de ser visto (“Veintisiete. Cerraría la puerta de un golpe. Veintiocho. Si pasaba alguien por la calle, se volvería hacia la puerta y fingiría llamar. Veintinueve. Tomaría un coche. Treinta. Volvería a su casa a cambiarse”¹⁶). La meticulosidad en la planeación del asesinato no solo se opone al crimen espontáneo e irracional, sino también hace pensar en una puesta en escena diseñada “artísticamente”. Dentro de esta meticulosidad de *script*, ningún elemento contingente puede descuidarse, nada puede alterar la lógica del desarrollo del asesinato. Parafraseando a Deleuze, se puede decir que de la Cruz persigue una escena criminal que ha sido “pictured before it is reified”.¹⁷ Esta estructuración del asesinato nos recuerda que nos encontramos en una construcción artificial en donde el crimen es entendido como un juego racional que plantea un enigma para ser reconstruido

10. USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*, 1998, p. 21.

11. Benjamín localiza la transformación del flâneur en detective en un pasaje de “The man of the Crowd”, relato escrito por Poe en 1840. Al respecto ver: BENJAMIN, Walter. “The Paris of the Second Empire in Baudelaire.” *Selected Writings. Vol. 4: 1938-1940.*

12. BRAHAM, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*, 2004, p. ix.

13. En total son tres “ensayos” de asesinato: el primero del que nos estamos ocupando ahora; el segundo contra un Dandy homosexual; y el tercero contra su esposa Nena de la Cruz. Sólo los dos últimos son asesinatos realmente cometidos por Roberto de la Cruz.

14. USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*, 1998, p 59.

15. Ibídem, p. 59.

16. Ibídem, p.60.

17. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. The logic of Sensation*, 2002, p. 41.

a partir de premisas lógicas. Desafiando este espacio criminal racionalizado y, de paso, ironizando sobre la naturaleza misma del género policial, el azar frustra este esquema homicida. Al llegar al apartamento de Terrazas para ejecutar su plan, de la Cruz se encuentra con la sorpresa de que alguien se le ha adelantado y Terrazas ha sido ya asesinada: “Patricia Terrazas estaba tirada en el suelo, al otro lado de la mesa de centro, entre esta y la otomana … tenía la cabeza espantosamente destrozada. A un lado, sobre su pelo hecho un mazacote por la sangre, estaba el pisapapeles de bronce con el dragón chino ensangrentado”.¹⁸

18. USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*, 1998, p 62-63.

19. Ibídem, p. 62.

20. BUFFINGTON, Robert M. *Criminal and Citizen in Modern Mexico*, 2000, p. 8.

A pesar de que de la Cruz no puede saber quién es el asesino, ni mucho menos, como pudo adelantárselle y copiar su asesinato incluso en el detalle de agredir a Terrazas con el mismo pisapapeles que él pensaba utilizar, la narración nos da pistas claves respecto a la identidad de este asesino “usurpador”. Justo al llegar, de la Cruz ve salir de la vivienda de Terrazas una silueta que recuerda a la de un simio *cargando una cámara fotográfica*, y asume, que este ha sido quien ha estropiado su “asesinato”: “era un hombre alto y vulgar, mal vestido. … Llevaba en una mano un estuche negro, desgastado a trechos, como los de las cámaras fotográficas de la prensa. … Al levantar la vista –todo en un segundo- Roberto de la Cruz vio que el hombre tenía grandes orejas y una cara larga y simiesca …”.¹⁹ Que el hombre tenga rasgos “simiescos” es una referencia intertextual a Poe y al cuento que es considerado como el primer relato policial de la historia, “The Murders in the Rue Morgue”, en el cual el asesino termina por ser, justamente, un simio. Esta descripción ofrece también un comentario sobre los estereotipos criminales en el México de la época que proscribían como “criminal” ciertas actividades, características raciales y comportamientos sociales. Las retóricas liberales de tolerancia y derechos humanos, positivistas de orden y progreso, y revolucionarias de justicia social e integración, buscaban disfrazar las exclusiones de la sociedad mexicana moderna detrás del velo de lo criminal, proscribiendo como “crimen” ciertas actividades que estaban claramente unidas a grupos sociales marginados del proyecto nacional²⁰. De acuerdo a esta posición, hablar de criminalidad en el México moderno implica hablar necesariamente de mecanismos de exclusión social y de un sin número de estereotipos raciales, económicos y culturales. Lo interesante en el caso de de la Cruz es que su figura no responde a ninguno de los estereotipos de lo “criminal” dominantes. Su comportamiento, su suficiencia económica, su vestimenta y costumbres, no podían identificarse de manera estereotípica con aquellas que usualmente se asociaban al criminal en el imaginario mexicano. Es por ello que resulta tan importante que de la Cruz decida “apoderarse” de este asesinato que él sigue considerando como suyo (al menos idealmente) al llenar el apartamento de Terrazas con diversas

huellas personales. De la Cruz busca no solo una impostura criminal sino también, mediante ella, una impostura social. Más importante en nuestro análisis es el hecho de que el fragmento que hemos citado señala al crimen como mecanismo de producción de escenas seriales, susceptibles de copia y reproducción. Si de la Cruz está pensando en cometer un asesinato entendido como arte, entonces, paradójicamente se encuentra con la realidad del carácter reproductible de la obra artística. Se encuentra así con la noción benjaminiana que señala a las condiciones modernas de reproductibilidad de la obra de arte y a las determinantes epistemológicas que tal reproductibilidad suponen. Mediante este detalle esta escena criminal deviene una reflexión sobre la noción de “autor” y “copia” en el arte y particularmente, en la literatura. Especialmente porque la novela busca inscribirse en el género de la novela policial, un género tradicionalmente asociado a la literatura de masas en el que adicionalmente se debe responder a un modelo formal, bien sea mediante la copia o mediante la re-elaboración. El asesino-artista busca reinscribir el acto criminal y la escena homicida, tal y como Usigli busca inscribir su relato en el género policial. Adicionalmente, ambas reinscripciones se dan a través de la “reproducción” de un crimen “real” (el de Jacinta Aznar). El juego de dobles se multiplica tanto al interior de la narración como fuera de ella.

En esta reinscripción doble, es lógico conjeturar que no sólo la figura del asesino se reinscribe. La figura de la víctima, también: Patricia Terrazas se corresponde con Jacinta Aznar. Ambas son ricas herederas pertenecientes a la sociedad mexicana, son “señoritas” (solteras, viven solas) y gozan de una gran libertad económica y social. Los nombres con los que eran conocidas entre amigos son a tal grado similares que están cerca de formar un anagrama. A Jacinta la llamaban “Chinta” y a Patricia “Ticha”. Así mismo, la forma como fue asesinada Terrazas (un golpe en la cabeza con un pisapapeles) es similar a la forma como fue realmente cometido el asesinato de Jacinta Aznar, con un golpe en la cabeza propinado por una pequeña estatua. Sin embargo, el nexo más claro entre la novela y *El caso Gallegos* se encuentra en el detalle de la cámara que cargaba la figura que vio de la Cruz saliendo de la casa de Terrazas. Para aclarar este nexo es necesario devolvernos a Alberto Gallegos y a su confesión. Como vimos, la pista inicial que señaló a Alberto Gallegos como posible homicida fue un recibo descubierto en la escena del crimen. En este se cobraban unas fotografías y venía acompañado por una nota en la que se leía: “Señora, vine a buscarla y no la encontré. Regresaré el día de mañana. Firma. Alberto Gallegos”.²¹ Posteriormente, en la declaración libre que dio frente al juez, Gallegos detalló cómo había sido contratado como fotógrafo por parte de la víctima y cómo esto le permitió visitar el departamento de Aznar en varias ocasiones. Durante

21. LERNER, Jesse. “El fotógrafo como asesino”. *Alquimia*, 2005, p. 23.

22. Ibídem, p. 24.

23. USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*, 1998, p 64.

estas visitas conoció a Paco, un caballero de sociedad que parecía ser amigo íntimo de Aznar. Gallegos declaró que en su última visita fue este hombre quien le abrió la puerta, y que detrás de él Aznar se encontraba tirada en el suelo, todavía con vida".²² La confesión inicial de Gallegos señalaba así a un hombre elegante, amigo de la víctima, como principal sospechoso del crimen. Usigli invierte simétricamente esta confesión de Gallegos. En la novela, es el narrador, de la Cruz, quien ve una sombra cargando una cámara y huyendo de la escena del asesinato. Este pequeño detalle lleva a que se conjecture que este hombre es un fotógrafo profesional. Adicionalmente, una de las formas mediante las que Roberto intenta autoimplicarse es con una tarjeta en la que se encuentra su nombre y dirección, y que deja como evidencia debajo de la pequeña escultura con la que se ha cometido el asesinato: "[Roberto] examinó la mesa y vio ... la carta con la reina de espadas que contenía su nombre y dirección. ... Se inclinó hacia el cuerpo, levantó el león de bronce y debajo de él puso la carta ... vuelta hacia abajo, de modo que su nombre y dirección no se borronearan con la sangre".²³ Tanto en la novela como en el crimen real estas cartas serían las principales pruebas incriminatorias.

La novela invierte simétricamente los hechos del caso Gallegos. Esta inversión propicia la reflexión sobre la copia, el original, la reproducción, y en síntesis, el estatuto representacional del texto literario.

3. Texto e imagen fotográfica

Ensayo de un crimen se inserta en las convenciones del género detectivesco. Usigli busca inscribir su novela en la tradición de la literatura de detección cuyos presupuestos de deducción participan de la lógica secuencial del acto mismo de lectura. Se aleja así de la simultaneidad de los códigos de la semiótica visual de la fotografía que originalmente presentó el crimen en 1932. Estos códigos visuales no buscaban la articulación de una serie de eventos causales que pudieran leerse deductivamente sino, por el contrario, la presentación simultánea de diversos estímulos visuales que llevaran a la sobre-significación, al shock y a la interpretación inmediata y aparentemente liberada de constructos racionales. Es por esto que las semióticas de una y otra presentación son diametralmente divergentes. En la novela lo importante es el ejercicio de contextualización, los detalles, los índices, que pueden llevar al encuentro de la solución de un enigma racional. En pocas palabras, lo importante en la novela es la inscripción del cadáver, el asesino y la escena criminal en una

red de significaciones derivadas de una tradición particular: la de la novela de detección. La narración presenta la escena criminal no como un lugar de condensación simultánea de sensaciones y discursos epistemológicos, susceptibles de saturar la experiencia y causar asombro, escándalo, o incluso vértigo, sino como un lugar limpiamente dispuesto para una determinada lectura deductiva y lógica. Por el contrario, en el montaje fotográfico que presentó la escena homicida en la prensa mexicana de los treinta, se buscaba explotar la simultaneidad perceptual de la imagen y las diversas tentativas narrativas sugeridas por una presentación no mediada del asesinato. Mientras el fotomontaje presuponía a un espectador activo, no tanto letrado como capaz de crear diversas narrativas a partir de sugerencias visuales y de composición espacial y gráfica, en la novela de Usigli por el contrario, se busca un lector en el sentido más estricto del término: uno que fuera capaz de cambiar el impacto inmediato de la imagen por diversas elaboraciones simbólicas, y por un juego intertextual con la tradición literaria.

Esta diferencia radical en el tipo de “lector” presupuestado en las dos articulaciones simbólicas, apunta a la manera en como leemos imágenes y textos. “What is the difference between reading written lines and reading a picture?”, se pregunta Vilém Flusser, “The difference seems to be that in reading lines we follow a structure *imposed* upon us, whereas in reading pictures we move rather freely within a structure that has been *proposed* to us”²⁴. En la novela debemos seguir una lógica textual que se nos *plantea* en términos de un enigma a resolver de manera lógica, una composición que debemos seguir de manera progresiva, una *imposición* racional sin la cual no encontraremos el sentido de lo narrado. En la fotografía, por el contrario, la materialidad del enigma supuesta en las pruebas del delito, se nos presentan de manera inmediata y nuestra observación busca descomponerlas de manera aparentemente libre. Esta presentación *invita* a la creación de diferentes discursos y funciona como un disparador de múltiples tentativas de interpretación. En la fotografía vamos de la síntesis al análisis en un proceso que podemos repetir indefinidamente generando nuevas líneas interpretativas en cada repetición. Todo lo anterior apunta a una de las mayores diferencias con las que habitualmente suele pensarse la relación imagen/texto. Al articular la relación fotografía/literatura usualmente se ha hecho énfasis en el carácter déictico de la imagen fotográfica: la fotografía forma parte de la clase de signos que tienen con su referente relaciones que implican una asociación física de contacto directo y, por tanto, epistemológicamente, tendría prelación sobre otras clases de signos al ser índice de la realidad con la cual ha tenido contacto. Es por ello que el medio fotográfico funciona en diversos discursos (médicos, forenses, legales, etc.) como registro de lo que fue, de lo que sucedió, de un

24. FLUSSER, Vilém. “Line and Surface.” *Writings*, 2002, p. 22. Mis énfasis.

25. KRAUSS, Rosalind E. *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, 2002, p.16.

26. SONTAG, Susan. *On Photography*, 1973, p. 5.

27. BAER, Ulrich. *Spectral Evidence*, p.3.

28. SONTAG, Susan, *On Photography*, p.6.

29. Ibídem, p. 6.

estado particular de cosas, y como la más efectiva aproximación a la realidad. En este sentido, la fotografía refiere a su relación física directa con los objetos de los que es imagen de manera que hablar de ella equivale a “hablar sobre la naturaleza del índice, sobre la función de la huella y su relación con el significado”.²⁵ Es esta condición la que genera la particular fuerza que la fotografía adquiere como prueba (judicial, médica, antropológica, etc.) e instancia privilegiada de “lectura” de la realidad. Su examen revela la prueba “incontestable”, el record histórico o médico, la constatación de cierta disposición espacial o de cierto estado de cosas. De manera sintética: “Photographs furnish evidence”.²⁶ En el caso Gallegos, el fotomontaje utilizaría la fotografía como índice de la realidad y, por tanto, como prueba material de la verdad de lo expuesto.

Sin embargo, este estatuto deíctico de la fotografía ha sido cuestionado casi desde el inicio mismo de la reflexión sobre el medio en el siglo diecinueve. Este cuestionamiento apunta a que la impresión fotográfica de la realidad encubre un montaje, una escenificación artificial y deliberada de lo real. Las fotografías crearían una ilusión de inmediatez que escondería el hecho de que el medio en sí mismo ha formado fundamentalmente los hábitos de observación que empleamos para establecer la veracidad de un evento²⁷. Incluso los fotógrafos que están más interesados con la mimesis de lo real, incluso los tipos de fotografía, como la forense, que buscan que la imagen fotográfica sea un índice neutro de un estado de cosas, participan de imperativos discursivos conscientes o inconscientes. Al decidir cómo una fotografía debe verse, al preferir un tipo de exposición sobre otra, los fotógrafos están imponiendo estándares a sus objetos y a sus observadores²⁸. Es por ello que “while a painting or a prose description can never be other than a narrow selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selective transparency”²⁹. Paradójicamente, la aparente transparencia de la imagen, el ocultamiento de su selectividad, deja un espacio abierto para una estrecha interpretación selectiva. *Ensayo de un crimen* se instala justamente, en el espacio abierto que es dejado por la selectiva transparencia de la imagen fotográfica.

Referencias

BAER, Ulrich. *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings. Vol. 4: 1938-1940*. Trans. Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

BRAHAM, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

BUFFINGTON, Robert M. *Criminal and Citizen in Modern Mexico*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. Trad. Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

FLUSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. Trans. Anthony Mathews. London: Reaktion Books, 2000.

_____. *Writings*. Trans. Erik Eisel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

GALLO, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge: MIT Press, 2005.

KRAUSS, Rosalind E. *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Trans. Cristina Zelich. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LERNER, Jesse. “El fotógrafo como asesino: El caso de Alberto Gallegos.” *Alquimia: revista del Sistema Nacional de Fototecas* 25 (2005): 23-27.

MRAZ, John. *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press, 2009.

SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Picador, 1973.

STAVANS, Ilán. *México y su novela policial*. México: Mortiz, 1993.

USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un Crimen*. México: Ediciones Cal y Arena, 2008.

Trampa de espejos: retratos literarios y fotográficos de escritores

Paula Bertúa

CONICET/ Universidad de Buenos Aires - Argentina

Resumen

En 1973 las fotógrafas argentinas Alicia D' Amico y Sara Facio editaron *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, una publicación que, a modo de un panteón visual, inmortalizaba en una serie de retratos fotográficos a los escritores más reconocidos del campo literario de la época. Como contraparte, las fotógrafas solicitaron a los retratados un autorretrato literario que registrara las impresiones sugeridas por esas imágenes. Este trabajo tiene como objeto analizar los efectos de identidad y de subjetividad desplegados por esos retratos y autorretratos. Se propone que, gracias a su potencial performativo, esos “géneros del yo” constituyen episodios no menores de las vidas de los escritores convocados. Mediante dinámicas de exhibición, desplazamientos y escamoteos, ellos pusieron en juego diversas estrategias de figuración, modularon retóricas de la pose a tono con las circunstancias y expresaron las perplexidades o discrepancias ante la posibilidad de formar parte del canon o disputar simbólicamente un espacio en él. Se indagarán las *fições de verdad* producidas por las retóricas de lo visual y de lo verbal, focalizando las relaciones intermediales entre imagen y texto, fotografía y escritura, narratividad y visualidad.

Palabras clave: Retratos; Fotografía; Literatura; Latinoamérica; Años 70.

Resumo:

Em 1973 as fotógrafas argentinas Alicia D' Amico e Sara Facio editaram *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, uma publicação que, ao modo de um panteão visual, imortalizava em uma série de retratos fotográficos os escritores mais reconhecidos do campo literário da época. Em contrapartida, as fotógrafas solicitaram aos retratados um autorretrato literário que registrasse as impressões sugeridas pelas imagens. Este trabalho tem como objetivo analisar os efeitos de identidade e subjetividade que esses retratos e autorretratos provocam. Propõe-se que, graças a seu potencial performativo, esses “gêneros do eu” constituem episódios não menores das vidas dos escritores convocados. Através de dinâmicas de exibição, deslocamento, e escamoteio, eles puseram em jogo diversas estratégias de figuração, modularam retóricas da pose ao sabor das circunstâncias e expressaram as perplexidades ou discrepâncias em face da possibilidade de formar parte do cânone e disputar simbolicamente um espaço nele. Indagam-se as *fições da verdade* produzidas pelas retóricas do visual e do verbal, com foco nas relações intermediais entre imagem e texto, fotografia e escritura, narratividade e visualidade.

Palavras-chave: Retratos; Fotografia; Literatura; Latino-américa; Anos 70.

Hacia finales de los años sesenta, al tiempo que la crítica francesa replanteaba el estatuto del autor –Roland Barthes, decretando su muerte y Michel Foucault, refundándolo como entidad discursiva– en Buenos Aires, las fotógrafas Sara Facio y Alicia D' Amico se proponían – en un trabajo de largo aliento – perpetuar las imágenes de un conjunto de escritores provenientes del campo literario argentino y del latinoamericano en una publicación que, a modo de un panteón visual, reuniera los rostros, cuerpos y poses de algunas de las figuras más reconocidas de aquellas décadas.¹ Un gesto de legitimación doble: por un lado esos “retratos honoríficos” expresaban una voluntad consagratoria hacia los retratados, por otro, era una estrategia para intervenir en circuitos artísticos e intelectuales que prestigian a la propia fotografía, en un momento en que aún ocupaba una posición subalterna en el campo de las artes.²

1. Sara Facio y Alicia D' Amico abrieron en 1960 un estudio fotográfico y trabajaron juntas durante 25 años, especializándose en retratos, ensayos sociales y periodismo gráfico.
2. GONZÁLEZ, Valeria. *La fotografía en la Argentina: 1840-2010*, 2011, p. 70.
3. LINK, Daniel. “Apostillas a ¿Qué es un autor?”, 2010, p.74.
4. SCHAEFFER, Jean-Marie. “Du portrait photographique”, 1997, p. 9-77.
5. GRAMUGLIO, María Teresa. “La construcción de la imagen”, 1992, p.39.

Mientras la teoría literaria defendía la impersonalidad y decretaba la “desaparición del autor en la escritura como un principio ético”³; el proyecto de estas fotografías echaba mano de un género canónico en las artes visuales, el retrato, correlato visual del subjetivismo moderno que había definido al individuo como una singularidad con una conciencia auto-fundada. La contradicción resulta aparente. Como se sabe, la ilusión de realidad que instaura el medio fotográfico con el objeto de “fijar la vida” no refiere tanto a la soberanía del ser ante su imagen sino, por el contrario, constata una “ausencia de plenitud”⁴. En este sentido, la empresa de Facio y D' Amico, plasmada en *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina* (1973), enmarcada en un contexto de modernización técnica en la creación de imágenes, ponía en escena el carácter versátil de las representaciones, haciendo de los retratos espacios inestables donde se trastocan los términos de la relación entre sujeto representante y objeto representado.

Retratos y autorretratos conjugó diversos dispositivos biográficos: las fotógrafas les tomaron una serie de retratos a escritores, les solicitaron a cambio un autorretrato literario que expresara las impresiones provocadas por esas imágenes y, por último, encabezaron la sección dedicada a cada uno de ellos con sus rúbricas. Texto, fotografía y firma, entonces, tres instancias de inscripción del yo poderosas para modular figuraciones literarias y visuales. Y también para expresar posicionamientos ante la política, la literatura, la tradición, otros escritores o el público. En los años 60 y 70, la imagen de escritor – esa que, al decir de María Teresa Gramuglio, “conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura”⁵ – mostraba matices particulares en un contexto de marcado internacionalismo político. Por un lado, se constituyan figuras de intelectual que demarcaban claramente las fronteras entre los escritores considerados “revolucionarios”

y los escritores “consagrados”⁶, por otro lado, y como resultado del avance de los medios de comunicación, los escritores gozaban de una popularidad y visibilidad similar a las estrellas del mundo del espectáculo, la política o el deporte; sus fotos circulaban profusamente en diarios, semanarios y magazines de actualidad.

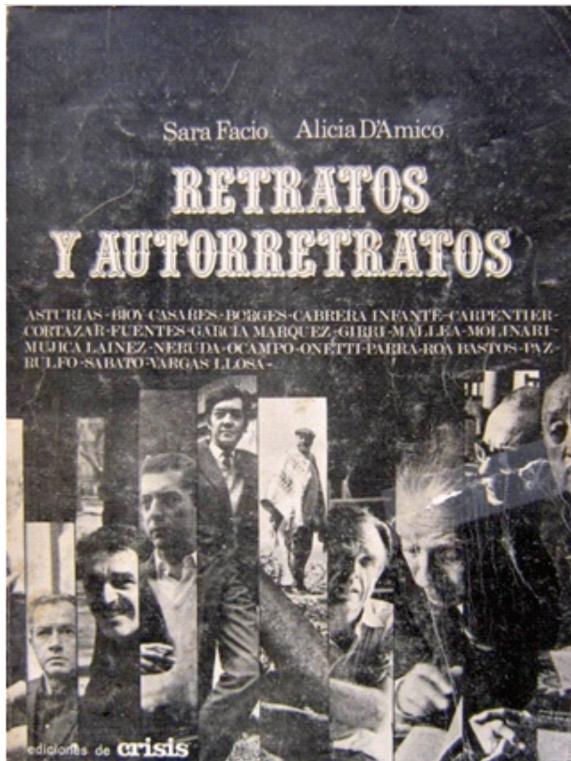


Fig. 1. Portada de Sara Facio y Alicia D' Amico.
Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina,
Buenos Aires, Crisis, 1973.

Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina fue un trabajo colectivo y en gran parte autogestionado: Facio y D' Amico se encargaron de tomar las fotos, reunir los escritos, editar y producir el material.⁷ La idea de retratar a los escritores en sus ambientes había surgido en 1963, pero el trabajo más sistemático e intenso se desarrolló con posterioridad, entre los años 1969 y 1972, mientras las fotografías fueron paulatinamente contactando a las figuras seleccionadas y las retrataron sus lugares de residencia.⁸ Buenos Aires, Chile, México, Perú, España, Francia e Inglaterra: nodos culturales de un itinerario desplegado en una dimensión transnacional que cartografía y señala las líneas de recorte en el montaje de un friso visual con densidad significante. Dos élites letradas, de bordes no siempre definidos ni de similar manera, forman los núcleos de esa constelación de retratados: de un lado, algunos de los integrantes iniciales del grupo nucleado en torno de la revista *Sur*—Eduardo Mallea, Sívina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y quienes fueran

6. Cf: GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, 2012.

7. FACIO, Sara y D' AMICO, Alicia. *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, 1973.

La producción fue realizada bajo el auspicio de La Azotea, la editorial dedicada a temas de fotografía que Facio fundó en 1973 junto con María Cristina Orive.

8. Sobre las particularidades y circunstancias de elaboración de *Retratos y autorretratos*, cf.: SCHWARTZ, Jorge. “Among Friends: Portraits of Writers. An Interview with Sara Facio”, 2006, p. 251-257

colaboradores frecuentes, como Alberto Girri o Manuel Mujica Láinez –; del otro, miembros de esa comunidad itinerante de escritores ligados al boom de la literatura latinoamericana—desde sus representantes inapelables, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, hasta aquellos de inestable filiación, como Juan Carlos Onetti o Juan Rulfo. Entre estos y aquellos, como una presencia destacada, articuladora y que hizo de las imágenes de escritor un problema central de su poética, Jorge Luis Borges.

En 1998 Sara Facio editó *Foto de escritor*, una suerte de doble ampliado de *Retratos y autorretratos* que, en varios sentidos, repara ciertas omisiones de su antecesor. En principio porque incluye fotografías inéditas de los retratados en el primer volumen y permite reponer las circunstancias de los encuentros entre las fotógrafas y los escritores a partir de un relato introductorio. En otra línea, porque expande la nómina de personalidades y en esa ampliación incorpora –a juzgar por la coincidencia en las fechas de las tomas– a algunos autores que no habrían sido considerados lo suficientemente representativos de las Letras latinoamericanas (o, por motivos diversos, estimados poco convenientes) para integrar el volumen de 1973: un David Viñas brioso e imponente que, manteniendo el espíritu *contornista*, intervenía críticamente en el sistema literario con su ensayo *Literatura argentina y realidad política*; Alejandra Pizarnik, deseosa de tener su primera serie de fotografías tomadas por Sara Facio, quien por ese entonces ya gozaba de la fama de ser la “retratista de escritores”; o la *bestsellerista* Beatriz Guido en medio del rodaje del film *Martín Fierro*, tomando mate entre indios y soldados “como si estuviera en un salón del Alvear Palace Hotel”.⁹

9. FACIO, Sara (1998). *Foto de escritor*, 2013, p.130.

10. Ibidem, p.5.

11. RAMA, Ángel. “El ‘boom’ en perspectiva”, 1984.

12. La revista *Crisis* se publicó en Buenos Aires desde 1973 hasta 1976. Fue concebida por Federico Vogelius, un empresario coleccionista de arte, vinculado con los círculos intelectuales locales, y dirigida en sus comienzos por el escritor uruguayo Eduardo Galeano. El proyecto abarcó, además de la revista, una colección de Cuadernos y las Ediciones Crisis, que contenían ensayos y análisis políticos. Integraron el comité editor en sus comienzos: Jorge Romero Brest, Roger Pla, Ricardo Molinari, Ernesto Sábato y Julia Constenla, entre otros. Cf.: SONDERÉGÜER, María. “Presentación”, 2008, p.9-26.

En el prólogo de *Foto de escritor* Facio expone, desde una mirada retrospectiva, el criterio que había definido quiénes figurarían en *Retratos y autorretratos*: “Hoy, a más de 30 años de haber comenzado aquella aventura, el tiempo –único tamiz confiable– ha demostrado que la elección fue acertada. Buena parte de los elegidos integraron el llamado boom de la literatura latinoamericana”.¹⁰ La intervención de la fotógrafa resulta interesante por el efecto de temporalidad diferida que insinúa y por el modo ciertamente candoroso en que justifica el armado de un canon que, lejos de haber sido un gesto premonitorio o un acierto personal, se correspondía con un movimiento que en ese entonces estaba fechado y cuyo campo de fuerzas había incidido en los comportamientos de los escritores en tanto hombres públicos, en sus poses y actitudes.¹¹ Por otro lado, la publicación formó parte de una de las líneas editoriales del proyecto político-cultural vinculado con la revista *Crisis*.¹² Esta se definía –desde su primer número, lanzado en mayo de 1973– como el medio de difusión de una identidad nacional y latinoamericana situada en el marco de las luchas de liberación, en un clima de

evidente radicalización política e ideológica. De este modo, la galería de retratados por Facio y D' Amico, entraba en sintonía con los tópicos de interés privilegiados por el grupo de Crisis, cuya apuesta planteaba, entre sus fundamentos principales, hacer una relectura de la historia y poner en valor expresiones culturales latinoamericanas de distintas corrientes estéticas.¹³ Sin embargo, a diferencia de la revista, que también funcionó como un espacio consagratorio de nuevas generaciones literarias, las operaciones selectivas de las fotografías en *Retratos y autorretratos* tendieron a trabajar sobre nombres y rostros que ya circulaban en distintos medios y cuya misma notoriedad era un acicate para la curiosidad pública. Visualizaron a una comunidad intelectual cuyos miembros se reconocían en un juego de reflejos mutuos y sugiriendo (o auspiciando) un *entre nos* tramado por palabras e imágenes. Después de todo, no hay zona de los géneros del yo que escape del entorno de lo colectivo.

Las fotografías de Facio y D' Amico fueron tan variadas como los retratados: las hay de estudio en la intimidad de sus viviendas o en las dependencias oficiales en el extranjero donde algunos ejercían funciones diplomáticas; las hay también en exteriores, desarrolladas en sesiones en escenarios naturales y en espacios urbanos. En ciertos retratos prescindieron de cualquier otro elemento distractor que no fuera la presencia del rostro en primer plano, ateniéndose a las convenciones del llamado “retrato autónomo”; en otros registraron a los escritores de cuerpo entero con atuendos y objetos personales que connotaban atributos a sus poseedores. Por otro lado, aunque las fotografías no lo explicitaran en el volumen, de las intervenciones de algunos escritores se desprenden los requerimientos sobre sus colaboraciones: se les pidió un autorretrato verbal breve que “ilustrase” – enuncia Octavio Paz, trocando la relación habitual entre palabra e imagen –¹⁴ los retratos fotográficos que les habían tomado. Algunos elaboraron auténticas semblanzas de ocasión; otros, menos efusivos, enviaron unas pocas líneas de tono aforístico; los más remisos aportaron fragmentos de algunas de sus obras que juzgaban significativos y oportunos, dejando que esas textualidades delinearan sus perfiles.

Puede pensarse que esa galería de retratos fotográficos y sus contrapartes literarias desplegaron las potencias de la representación, en los dos sentidos que sugiere el semiólogo Louis Marin: por un lado, porque esos “sustitutos del yo” simulaban un *efecto de presencia*, al oponer la pura mostración de esos perfiles a la ausencia de la muerte, por otro lado, ya que producían un *efecto de sujeto* basado en el poder de legitimación que resulta del reflejo del dispositivo representacional sobre sí mismo.¹⁵ Por otra parte, siguiendo la propuesta teórica de José Luis Brea –que entiende a los retratos y autorretratos, artísticos y literarios, como verdaderas “fábricas de identidad”, con un

13. Ibidem, p.18.

14. PAZ, Octavio. *Retratos y autorretratos*, idem, p.139.

15. MARIN, Louis. *Le portrait du roi*, 1981, p.10.

16. BREA, José Luis. “Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato)”, 2004, p. 81- 88.

17. BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d' encre. Rhetorique de l' autoportrait*, 1980, p. 8 y 9.

18. BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida*, 2006, *passim*.

poder retórico y fantasmático derivado del acto mismo de representación— me interesa enfatizar el carácter no constituido de esas subjetividades que se definieron en sus procesos de representación e inscribiéndose, a su vez, en redes de producción, difusión y consumo de visualidad.¹⁶

Propongo que la serie de retratos y autorretratos de escritores reunidos por Facio y D' Amico –imágenes y escritos contingentes– constituyen episodios no menores de esas vidas literarias. Mediante dinámicas de exhibición, desplazamientos y escamoteos, los escritores pusieron en juego diversas estrategias de figuración, modularon retóricas de la pose a tono con las circunstancias y expresaron las perplejidades o discrepancias ante la posibilidad de formar parte del canon o disputar simbólicamente un espacio en él. Si, por definición, la autobiografía es el relato continuado de una vida desplegado en el eje sintagmático del tiempo, el autorretrato, ese antiguo género tan versátil como quienes lo practican, opera, por el contrario, mediante el ensamblaje y la yuxtaposición anacrónica de elementos.¹⁷ Al igual que la fotografía expresa la fórmula “yo/ esto- he/ha sido” (en lugar de “yo fui”) señala un vacío, tensa los límites de la representación. En *Retratos y autorretratos*, las ficciones de autor resultan, entonces, de un clivaje fecundo entre palabra e imagen, texto y fotografía, visualidad y narratividad, zonas donde lo estético se imbrica con lo político.

Rostros, veladuras, desvíos

Frente a la invitación a escribir una semblanza que hiciera justicia a la tópica “Mi imagen y yo” sugerida por las fotógrafas, algunos de los escritores acataron la consigna tan fielmente que hasta incluso encabezaron su contribución con ese rótulo. No fue este, claro está, el caso de Jorge Luis Borges, que tituló a su escrito “Una versión de Borges”, insinuando la apertura de la palabra frente a cierta fijeza de la imagen fotográfica. “Una” versión (entre tantas otras posibles) de sí, fraguada en una escritura múltiple, plurívoca, en constante devenir, contra “la” fotografía como esa entidad visual plena que, al imprimir sobre una película sensible lo que fue tal como fue, representaría una evidencia extrema imposible de horadarse.¹⁸ Dentro de las copiosas fotografías que Sara Facio tomó del escritor, la secuencia publicada en *Retratos y autorretratos* forma parte de esa reconocida iconografía borgeana que tiene como escenario el antiguo edificio de la Biblioteca Nacional en 1969, cuando Borges era su director, cargo que había ocupado el intelectual francés Paul Groussac hasta su muerte.

Borges inicia el retrato literario con una de esas construcciones engañosamente digresivas que evoca, entre otros, a su predecesor en una genealogía en la que él mismo se inscribe:

Marcelino Menéndez Pelayo – cuyo estilo, pese a la casi imposibilidad de pensar y al abuso de las hipérboles españolas, fue ciertamente superior al de Unamuno y al de Ortega y Gasset, pero no al que Groussac y Alfonso Reyes nos han legado– solía decir de todas sus obras, la única de la que estaba medianamente satisfecho era su biblioteca; parejamente yo soy menos un autor que un lector y ahora un lector de páginas que mis ojos ya ni ven.¹⁹

Según Sergio Pastormerlo, las imágenes de autor en Borges, “más borrosas o más nítidas”, “compuestas de ficción o realidad” no se refieren a los autores empíricos sino que siempre apuntan a un universo de lecturas.²⁰ Así, las imágenes de autor son fundamentalmente imágenes de lector. En lo que sigue del esbozo biográfico, la autoría se configura por una saturación de lo literario, en un denso entramado compuesto no solo por las obras que escribió (Borges rescata apenas una pequeña selección de ellas), sino por el conjunto de las citas, la memoria libresca, las ciudades que recorrió y amó.

La serie de siete fotografías que retratan a Borges están particularmente cargadas de cierto dramatismo indiciario. Señalan la época en que el escritor, a causa de su pérdida progresiva de la visión, se guiaba a tientas entre dos estanterías giratorias que contenían sus libros de lectura frecuente, y a los que identificaba por la posición y el tamaño: un diccionario Webster de lengua inglesa; *La biblioteca moderna*, de Francis Bacon; los *Poemas* de Catulo; *La geometría cuatridimensional*, de Forshyt; *La conspiración de Pontiac*, de Parkman y *The American Heritage Picture History of the Civil War*, de Bruce Catton,²¹ el volumen con estampas que hojea en las cuatro fotografías centrales que se suceden con la ilación de una secuencia filmica. En el primer retrato de la serie Borges se inclina sobre un documento, casi rozando el papel, para imprimir su firma. En el último aparece su rostro en primer plano destacado por una iluminación lateral que inventaría exhaustivamente un perfil –exacerba su textura (poros, pliegues, volúmenes), recorre la frente ceñuda, desciende por la nariz y los surcos que la enmarcan hasta llegar al mentón– y deja al otro en sombras. Sus ojos turbios, brillantes, hundidos en el infinito, se dirigen al dispositivo fotográfico pero no miran.

Por una paradoja que le es constitutiva, el retrato de Borges expresa tal vez mejor que cualquier otro del conjunto el principio ontológico del género, tal como lo concibe Jean-Luc Nancy: un mirar (regarder) que se hunde en la ausencia del sujeto, una guarda (garde) de sí porque ese sujeto se extravía en un fuera-de-sí como un rostro extraño para él mismo.²²

19. BORGES, Jorge Luis apud FACIO, Sara, D'AMICO, Alicia. *Retratos y autorretratos*, 1973, p.19.

20. PASTORMERLO, Sergio. *Borges crítico*, 2007, p. 32.

21. CHRIST, Ronald. “Jorge Luis Borges”, 1980, p. 86 y 87.

22. NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, 2006, p.74.

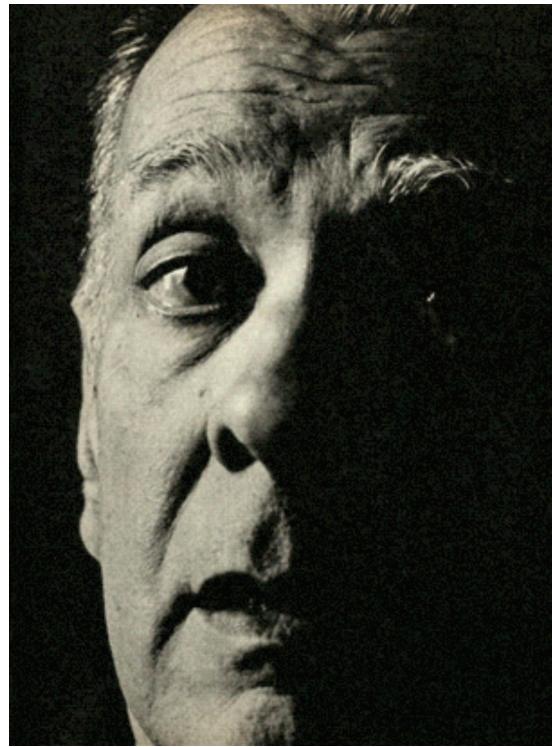


Fig.2. Sara Facio y Alicia D'Amico, *Jorge Luis Borges*, 1969.

Si Borges deviene sujeto del retrato al abismarse en un afuera mediante esa “mirada que no mira”, Silvina Ocampo y Nicanor Parra se construyen visualmente a partir de otra negación: el ocultamiento del rostro. Ocampo extiende su brazo hacia la cámara en un gesto que tapa la lente en el momento en que se dispara el obturador, intentando prevenirse de esa captura (recordemos que para Susan Sontag la cámara es como un arma, por lo tanto fotografiar a alguien es cometer un una especie de “asesinato sublimado”)²³; Parra se coloca de espaldas a la cámara, mirando hacia el mar. Cada uno, a su modo, clausura la posibilidad política que tiene el rostro, al desmantelar la oposición entre dos pares de ojos— los del retratado y los del espectador— esa “máquina de cuatro ojos” que enfrentados dan una “oposición de cara”²⁴.

De la serie de fotografías que Sara Facio le tomó a Silvina Ocampo en 1963, en el estudio del dibujante Juan Carlos Benítez, con quien la escritora tomaba clases, solo hizo pública una, esa que la exhibe en un contundente ademán de ocultamiento: una palma crispada hacia adelante, la otra en un puño apretado sobre el regazo.

Todo el cuerpo de Silvina expresa la incomodidad de ser retratada (Facio dirá que es fotobólica). Las otras fotografías de esa secuencia, no incluidas en *Retratos y autorretratos* pero sí posteriormente en *Foto de escritor*, la muestran igual de escurridiza y hacen del desenfoque una poética. El error

23. SONTAG, Susan (1961). *Sobre la fotografía*, 2005, p.31

24. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 2002, p. 175.

técnico es la estrategia sistemática para el trazado de su perfil: el retrato de Silvina se construye en y desde la distorsión. Las imágenes de la serie son, pues, fallidas, tomadas al vuelo, en condiciones deficientes, como las “instantáneas de papel a las cuales se sometió urgida por el tiempo” el sujeto poético de “La cara”, el poema que Ocampo eligió para acompañar su fotografía.²⁵ El rostro apócrifo de ese yo poético se reconoce y se extraña, en un mismo movimiento, cuando observa una serie de fotografías que jalona distintas etapas, momento y paisajes de su vida. “Demasiadas fotografías son culpables”, “No quiero más fotografías de esa cara”, concluye el poema, en sintonía con el rictus de la imagen.²⁶

25. El poema “La cara” es una versión con algunas modificaciones de “La cara apócrifa”, incluido en *Amarillo Celeste*, 1972.

26. OCAMPO, Silvina. *Retratos y autorretratos*, idem, p. 117.



Fig. 3. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Silvina Ocampo*, 1963.

Jorge Monteleone contrasta la naturaleza de las fotografías de Victoria Ocampo con las de su hermana Silvina: mientras la primera interpelaba con autoridad al espectador en sus escenificadas apariciones en sociedad y componía el retrato como personaje, la segunda, con sus estrategias de ocultamiento, producía un efecto de desvío de lo público, de estar ante una máscara de ella misma.²⁷ Mediante el ensayo con diversas

27. MONTELEONE, Jorge. “La sigilosa (las caras de Silvina Ocampo)”, 2009, p. 77.

formas espirituales de visibilidad, hitos de una autofiguración siempre negada o construida desde la negación, Silvina se movía en un espacio intersticial, adentro y a la vez afuera del círculo intelectual en torno a las Ocampo, cenáculo que condicionaba las normas de estar, de ser visto y la mirada de los otros.

El retrato fotográfico de Parra expresa una tendencia similar al ocultamiento. A partir de otros recursos retóricos, manifiesta la destitución de los elementos que determinan la identidad visual. Por este motivo puede considerarse un retrato acéfalo o, en rigor, un antirretrato, en tanto el posicionamiento del poeta, de espaldas al dispositivo, niega el fundamento de todo retrato, aquello que es metonimia del sujeto, propio e indisociable de su imagen: el rostro.

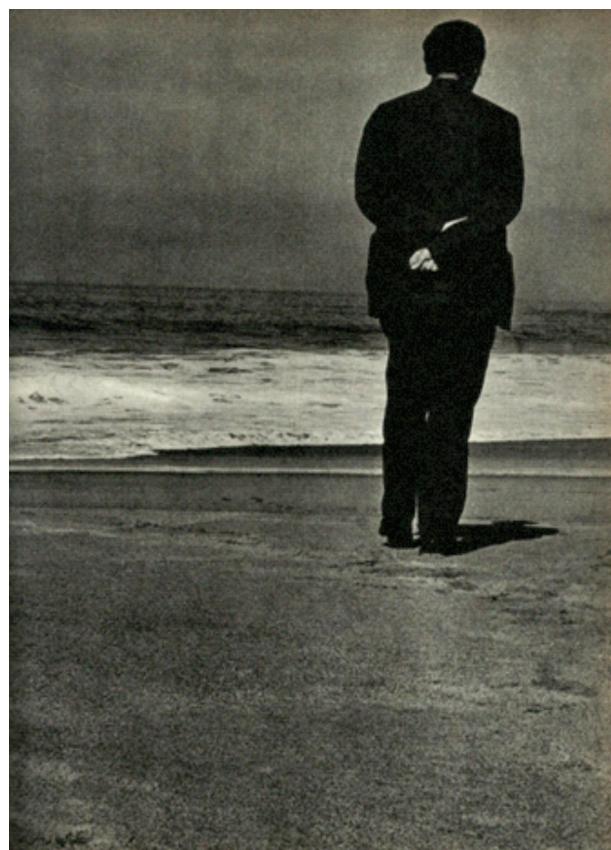


Fig.4. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Nicanor Parra*, 1969.

Con su contribución literaria al volumen —que se inscribe en la línea iconoclasta de sus *Antipoemas*— Parra también evitaba la expresión de la interioridad de un yo poético y se inclinaba, en cambio, por el tono prosaico y la hipérbole humorística. Así, ponderaba con desmesura la valía de sí “yo soy número uno en todo”; se ubicaba como precursor de genealogías literarias y políticas, “yo soy el descubridor de Gabriela Mistral”; “yo le dije al Che Guevara que Bolivia no/le expliqué con lujos de detalles/ y le advertí que arriesgaba su vida”; y, finalmente, exageraba su

potencia física y sexual, “soy deportista, recorro los cien metros planos/en un abrir y cerrar de ojos”; “irresistible/con una verga de padre y señor mío/ que las colegialas adivinan de lejos”²⁸

28. PARRA, Nicanor, *Retratos y autorretratos*, idem, p. 129-130.

Retóricas de la pose

Aunque Facio y D' Amico trabajaran sobre el grano de esas imágenes técnicamente impecables que saldrían impresas en una edición económica de papel de baja calidad –contrapunto significativo que nos dice mucho sobre ese momento de intensa circulación de bienes culturales destinados al gran público– las fotografías de *Retratos* y *Autorretratos* no fueron excesivamente manipuladas. Las fotógrafas realizaron tomas directas, prescindieron de las puestas de luces, evitaron retocar los negativos. En principio, estas convenciones que rigen el retrato como género parecerían disuadir todo intento de intervención subjetiva y operar al servicio del “esto ha sido” barthesiano que certifica la presencia del referente, evidenciando la traza de un real.²⁹ Sin embargo, tal como señala François Soulages, el retrato en particular (y la fotografía en general) se inscribe en el orden del “eso fue actuado” por la deliberada artificiosidad, la puesta en escena, la teatralización de un tipo social, de una identidad y de una profesión.³⁰

Desde el siglo XIX tanto la fotografía como la literatura hicieron de la pose un elemento constitutivo de la representación, ya sea al pasar por denotado lo connotado o bien, muy por el contrario, exacerbando el artificio. De un lado, la fotografía recurrió a la pose como un imperativo técnico que pronto devendría en un aspecto intrínseco de esa imagen-simulacro.³¹ En los retratos honoríficos, el cuerpo de los escritores y su profesión se reforzaban mutuamente mediante recursos retóricos y simbólicos –gestos, posturas, expresiones faciales– que hacían de esos sujetos modelos definidos por pautas propias de la sociabilidad letrada. Así, la forma que adoptaba el cuerpo no era accidental para la profesión, sino esencial a él.³² De otro lado, la literatura hace emerger la pose en la letra escrita como una proyección teatral del cuerpo del escritor. Sylvia Molloy ha estudiado extensamente el amaneramiento, el histrionismo y el derroche como coordenadas principales de las formas de esa visibilidad característica del *fin de siècle*, y su despliegue especial en el ambiente hispanoamericano.³³ En un contexto posterior, pero donde se compartía el mismo espíritu de cofradía homosocial y la práctica de “traducción” y “bricolaje”³⁴ de figuraciones autorales importadas, algunos escritores del boom hicieron de la impostura una práctica igual de significante que sus antecesores modernistas.

29. BARTHES, Roland, Idem, *passim*.

30. SOULAGES, François. *Estética de la fotografía*, 2010, p. 71-73

31. FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, 2004, p.58.

32. PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*, 2003, p. 80.

33. MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo*, 2012, p.41-53.

34. Ibidem, p. 25

“Trampa de espejos” llama Manuel Mujica Láinez al juego de proliferación de *yo*es que se refractan recíprocamente entre fotografía y escritura, abriendo una serie *ad infinitum* donde el sujeto que se auto-contempla no puede sino sucumbir a la “sorpresa” y el “espanto”. El símil literario es eco de otras imágenes: dispara el recuerdo de la famosa fotografía de Lucio Mansilla realizada por Witcomb que, por obra del truaje, reproducía la estampa del escritor en diálogo con otras cuatro réplicas de sí en un círculo de distinguida camaradería. Pero no solo por esa figura Mujica Láinez aludiría a Mansilla, lo evoca también y de forma más evidente desde su pose de *dandy*, una afectación que transmuta en goce aquel espanto íntimo de su imagen refractada.

Posando con el monóculo, la capa, y sus múltiples y llamativos anillos, detalles inconfundibles de su pasión por los atrezos, Manucho miraba al dispositivo, seducía y se abandonaba a la seducción de la Leica en cada toma. La serie de retratos lo revelan fumando frente a la máquina de escribir, con los ojos entornados, la cabeza levemente inclinada hacia atrás, una mano en suave ademán debajo del mentón, rodeado por las múltiples piezas de colección de su museo personal, signo de su aristocrática extravagancia. En una de esas puestas en escena interpela a la cámara, que hace foco en él y deja en un borroso segundo plano una reproducción de la Mona Lisa de aire fantasmal.

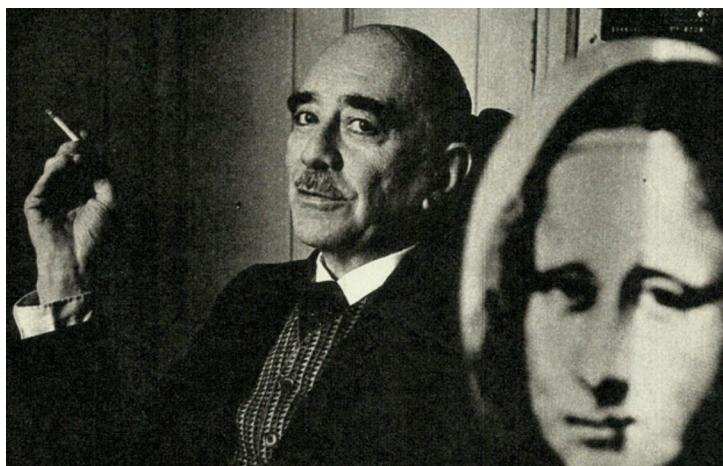


Fig.5. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Manuel Mujica Láinez*, 1969.

Por el artilugio de representación de esa *myse en abîme*, significado y proceso se insertan, simultáneamente, en la obra misma. Con ese juego de planos, enfoques y desenfoques e inversión de jerarquías retratísticas –se descoloca el ícono de los retratos, atacando así los cimientos del género– la identidad de Manucho, hecha de artificios, alcanzaba el máximo de su dimensión pop.

En 1968 Guillermo Cabrera Infante y Carlos Fuentes se habían instalado en Londres y París respectivamente, eran parte de esa familia de “protagonistas descentrados”, al decir de Nora Catelli, que se desempeñaban en el panorama internacional en su papel de escritores o despuntando en otros oficios relacionados con la literatura gracias a las repercusiones del boom.³⁵ Los dos, cada uno a su modo, personificaron el esmero del *parvenu* en la medida en que sus afeites y actitudes fueron cifra de esa adaptación impostada en un medio intelectual que los acogió al precio de subrayar su extranjería. En *Historia personal del boom*, José Donoso admite que Fuentes representó desde un primer momento el triunfo cosmopolita de lo latinoamericano, pudiendo adjudicarse con justeza el lema “*Le boom c'est moi?*”. Al mismo tiempo, relata el episodio en que el mexicano fue por primera vez a la oficina de Gallimard para entrevistarse con el editor francés que había comprado su primera novela. Como la secretaría se mostró desconcertada cuando el escritor se presentó solo con su nombre, este tuvo que agregar de inmediato “*Je suis un romancier mexicain*”, a lo que la señorita replicó “*Sans blague...!*”.³⁶ Más allá de los visos anecdoticos, la escena condensa las vicisitudes de un escritor latinoamericano que se presume “afrancesado”, impostura que Fuentes también asume cuando “pos[a] con pretendida naturalidad”³⁷ ante Facio en los jardines de la editorial, vestido con un sweater de cahemira, pantalones de pana y botas de gamuza en combinación de tonos siena, sin agregarse un abrigo, a pesar del frío parisino, para deleite de las miradas femeninas.

35. CATELLI, Nora. “La élite itinerante del boom (1960-1973)”, 2010, p. 712-732.

36. DONOSO, José. *Historia personal del boom*, 1987, p. 51 y 52.

37. FACIO, Sara, *Foto de escritor*, idem, p. 114.

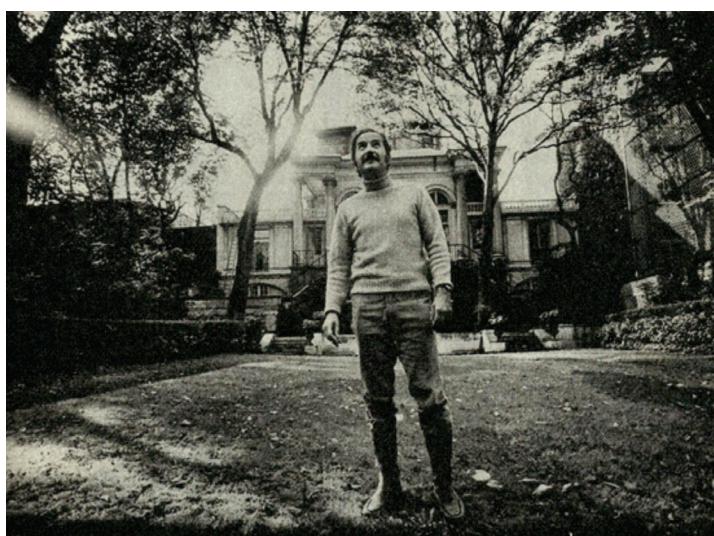


Fig. 6. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Carlos Fuentes*, 1968.

La semblanza de Fuentes, una leyenda azteca que tiene como protagonista al dios de la creación Quetzacóatl, remite a uno de los puntos de origen en lo que hace a la representación: la fábula de la creación del hombre a semejanza de Dios. Pero el hombre

38. Michel Tournier apud DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*, 2008, p. 115.

es imagen de un creador que modela su propia imagen, de allí el carácter performativo de ese autorretrato fundante.³⁸ El gesto narcisístico de Fuentes halla su resonancia londinense en los experimentos ekfrásticos de Guillermo Cabrera Infante quien, a los ojos de Facio, “da[ba] bien el personaje” de habitué del Soho, cuando se ufanaba de alternar con los Beatles o frecuentaba restaurants privados con las más selectas personalidades del ambiente teatral. Como una suerte de versión caribeña de John Lennon y Yoko Ono, el escritor y su esposa se exhibían en la intimidad de su departamento; él simulaba hablar por teléfono mientras ella posaba a su lado, iluminada por una luz natural que la volvía incandescente en su vestido translúcido de encaje blanco.



Fig.7. Sara Facio y Alicia D' Amico, Guillermo Cabrera Infante, 1968.

Si Cabrera Infante podía pasar por un *british*, su escritura, exhibida en proceso, podía mimetizarse con el procedimiento fotoquímico de formación de la imagen:

Pretensión de decir lo que nadie dijo o evitar decir lo que todos han dicho o coma en este caso tachadura dirán todos pleca es una visión narcigüión cista coma pero es al menos una pretensión menos vana paréntesis interrogación lo es cierra paréntesis después de cerrar la interrogación No es

esta misma escritura coma las líneas coma esta línea esta palabra que usted está leyendo al mismo tiempo que yo porque las escribo mientras las leo mientras las escribe mi máquina (...)Pero tal vez sin decir lo que no quiero admitir es la necesidad de fijar la imagen paréntesis *Más Quevedo que Cervantes a pesar suyo* paréntesis es la dificultad de completar con palabras una imagen que debía ser compuesta por puntos comas cientos de puntos de grabado de punto *Punto*³⁹

Para construir un retrato literario, Cabrera Infante hace una apuesta experimental en la misma línea que desarrollaría posteriormente en *Vista del amanecer en el trópico* (1974), esa constelación de breves narraciones donde aparecen diferentes materiales tecnológicos (imprenta, fotografía) que van definiendo los procedimientos poéticos. Descompone la escritura imitando la oralidad o, mejor, como si en ese dictado en voz alta se independizara la máquina que escribe del sujeto que la usa. Es una escritura que performa –diría Barthes en un ensayo contemporáneo a la semblanza de Cabrera Infante–: al tiempo que se traza un perfil biográfico se van borrando las marcas personales. Así como en la génesis de la imagen fotográfica los cristales de haluro de plata reaccionan al efecto de los rayos luminosos del exterior, sedimentando capas de luz que adquieren una forma inmaterial, Cabrera Infante, en la búsqueda de una escritura transparente, procedía por acumulación de caracteres, signos, trazos que ponen en evidencia las estrategias de su propia artificiosidad.

39. CABRERA INFANTE,
Guillermo, *Retratos y autorretratos*,
idem., p. 30.

Las querellas de la imagen: por un lugar en el panteón

En *Foto de escritor*, Sara Facio encabezó la serie fotográfica de Severo Sarduy, realizada en 1968, con una anécdota de la airada reacción de este al enterarse de que finalmente no formaría parte de los seleccionados para *Retratos y autorretratos*. A modo de curioso maleficio, el cubano le envió una tarjeta postal desde Évora, Portugal, con la imagen de la famosa Capilla de los huesos, advirtiéndole en la esquina, fiel a su estilo sardónico y provocativo, que “esa era la suerte que le deseaba” por la flagrante omisión. Ese Sarduy que –desafiando las convenciones del retrato social– había elegido en aquella ocasión posar desnudo, ese que unos años más tarde ocuparía un lugar privilegiado en la foto emblemática del grupo *Tel Quel* en el café Bonaparte, se arrogaba aparecer, reclamaba su derecho a la imagen en el selecto volumen de escritores latinoamericanos.

La demanda de Sarduy, su deseo de formar parte de ese singular parnaso, pone en evidencia los poderes de los actos de visión, encarnados en el género retrato, en un contexto de encontradas posiciones estéticas y políticas respecto de la nueva narrativa latinoamericana. En *Retratos y autorretratos*, la petición o la cesión de la palabra y de la imagen hicieron palpables esas polémicas —que discurrían sobre asuntos artísticos, políticos, personales— y que habían fomentado tanto alianzas como enfrentamientos al interior del grupo.

Dentro de las posibilidades de escrituras del yo, Juan Carlos Onetti optó por la carta. Entabló, de este modo, una forma de diálogo ficticio con Facio y D'Amico, sabiendo que vulneraba el pacto de lectura habilitado por el género, al poner en tensión lo público y lo privado, la confidencia y la declaración. Onetti, que prefería mantenerse a resguardo y rehuía las entrevistas y declaraciones, articuló una voz a medio tono entre el desembozo y cierta cautela, entre aquel que da y a la vez niega. Consciente del recorte simbólico que la selección ponía en evidencia, apuntaba: “Mi imagen y yo, no lo olvido, es el título de la composición que debo escribir para figurar en la selección de cabezas o jetas tan inmortales como latinoamericanas que ustedes quieren reunir en un libro para éxtasis o desencanto de sus lectores. Allá ustedes”.⁴⁰ El escritor le imputaba al volumen lo que los críticos del boom le reprochaban al fenómeno: el hecho de reducir la representación de la literatura latinoamericana a un puñado de figuras conocidas del género narrativo en desmedro del resto, que quedaba relegado a una segunda posición.

El cruce de miradas que se establece entre las retratistas y el retratado parece descansar en el “equilibrio inestable” del que habla Jean-Marie Schaeffer, esa relación de fuerzas que en todo momento puede ser quebrada, ya sea porque el retratado es escamoteado por el fotógrafo que impone su voluntad estetizante, o porque el modelo se sirve de esa técnica para acceder a una imagen narcisística de sí, volviéndose falsario de su propia vida.⁴¹ La fotografía de Onetti, en la que se circunscribe su identidad a la cabeza, evoca el estilo del retrato judicial; otras dos operaciones, sin embargo, apuntan hacia un fuera de campo que complejizan la representación. Por un lado, los cristales de sus anteojos actúan como superficies reflectoras que introducen en el interior del espacio “real” un espacio “virtual” conformado por el escenario del retratado: no solo vemos al escritor como lo vieron las fotografías sino que su mirada nos devuelve su campo visión, índice de su singularidad como referente y como observador de eso que tuvo lugar. Por otro lado, Onetti se refiere a las manipulaciones de su imagen luego del acto fotográfico, un recorte (más allá del corte que implica toda toma) de ciertas zonas de su rostro que fueron obliteradas en la edición. En un momento cultural en que progresivamente

40. ONETTI, Juan Carlos. *Retratos y autorretratos*, idem, p.122

41. SCHAEFFER, Jean-Marie, idem, p.39.

se irían acentuando los mecanismos de censura, el escritor no podía menos que realizar, en clave irónica, una lectura política de esa retórica de eufemización sobre su rostro:

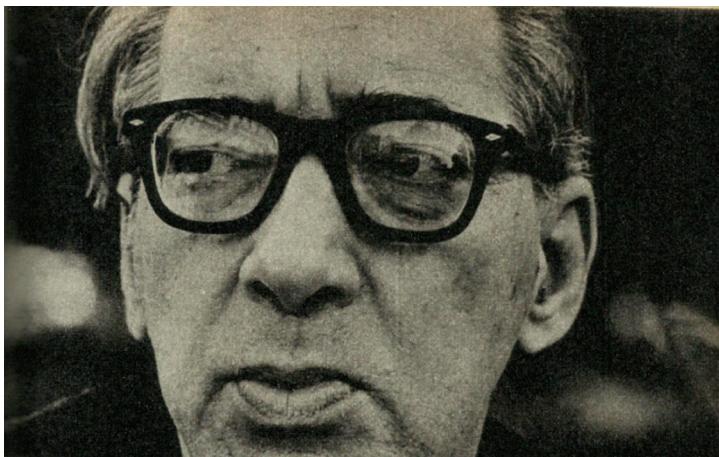


Fig.8. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Juan Carlos Onetti*, 1969.

[...] me amputaron la frente con guillotina y estoy condenado a ignorar si lo hicieron por razones artísticas que actúan en un menester cuyas leyes desconozco o si lo hicieron piadosamente para disimular mi presunta calvicie; o también, si la supresión craneana les fue impuesta por la censura con el propósito de que todas las personas sean iguales, o confundibles ante Dios, las leyes, la Constitución y el Estatuto. Tal vez algún día quieran aclarar mis dudas.⁴²

Se sabe que la distancia que tomó Alejo Carpentier respecto del fenómeno del boom fue similar al posicionamiento de Onetti. Es famosa la conferencia que pronunció en 1976 durante una de sus visitas a Caracas, en la que explicó largamente sus percepciones sobre el tema:

El boom es lo pasajero, es bulla, es lo que suena [...] Lo que se ha llamado boom es sencillamente la coincidencia en un momento determinado en el lapso de unos veinte años de un grupo de novelistas casi contemporáneos, diez años más, diez años menos, los más jóvenes veinte años más, veinte años menos, pero en general son todos hombres que han pasado, que están entre 40 y 60, más o menos y que alguno ha alcanzado esa edad.⁴³

Pese a que finalmente haya integrado la galería de *Retratos y autorretratos*, a los ojos de Carpentier la operación de las fotografías replicaba en imágenes el efecto de aplanamiento de un fenómeno del que él había formado parte, en virtud de una obra cenital, junto con otros autores más jóvenes. Facio devela, además, la causa puntual de la participación a disgusto de Carpentier: la inclusión de Guillermo Cabrera Infante, con quien el escritor tuviera conocidas diferencias no solo por ser

42. ONETTI, Juan Carlos, *Retratos y autorretratos*, idem, p.121.

43. CARPENTIER, Alejo, apud. RAMA, Ángel, *Más allá del boom*, 1984, p.77-78.

blanco de las operaciones paródicas en las experimentaciones vanguardistas de este sino, en esencia, por mantener posturas ideológicas encontradas respecto del Estado cubano. Es así que, frustrando toda expectativa de encontrar una colaboración a la medida de su virtuosismo y frondosidad verbal, Carpentier envió tan solo unas pocas líneas en tono críptico y simbólico que cifran las aspiraciones no realizadas del poeta, desde una contemplación retrospectiva : “Estoy satisfecho de haber vivido lo que he vivido; solo deploro lo que, parafraseando a Mallarmé, diría ‘Les transparents glaciers de vols qui n’ ont pas fui’ (*Lo que pude hacer y no hice – Acaso por cobardía*)”. La alusión a Mallarmé es elocuente: el ejercicio de escritura – esa palabra que se resiste a un significado último – emerge como una experiencia perturbadora. El poeta no puede más que arriesgarse a los abismos de la imposibilidad de escribir, y ese movimiento de encaminarse hacia los blancos de la poesía pura excede al yo.

Luego de lo que Facio describe como una ardua negociación, Carpentier accedió a que le tomaran fotos pero bajo ciertas condiciones: no estaba dispuesto a posar ni quería que se utilizaran luces. La sesión se realizó, en las antípodas de las condiciones del retrato de estudio, con cámara en mano y en movimiento mientras la fotógrafa y el escritor recorrían el barrio de L’ Étoile en busca de un *bistrot*. La dinámica fue, por fuerza, la del reportaje gráfico: fotos robadas al instante, a la captura de un sujeto en constante fuga, tanto más cerca el dispositivo, cuanto más renuente se mostraba el modelo. La serie se resume en cuatro retratos en un primer plano muy ajustado. Las fotografías exasperaron el *close up* sobre un rostro que satura el encuadre en un arco de expresiones que registran las estrategias de evasión: de perfil, eludiendo el ojo maquinal, con gesto adusto o en ademán de resignado reproche.

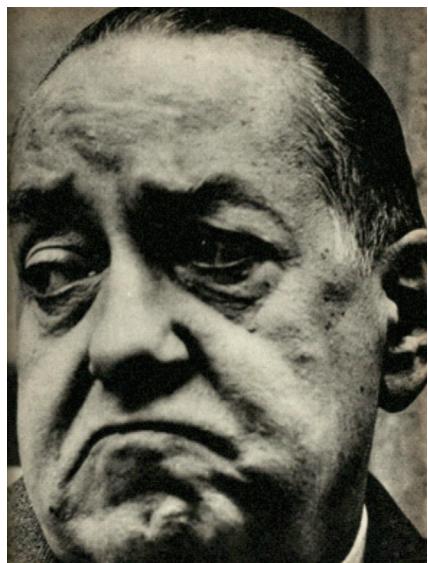


Fig.9. Sara Facio y Alicia D’ Amico, *Alejo Carpentier*, 1968.

Desde una posición contraria a la reserva de Onetti y Carpentier, Julio Cortázar, que se asumía como “miembro involuntario y centralísimo del boom”, se solazaba posando ante cada toma en los jardines parisinos de la Unesco.



Fig.10. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Julio Cortázar*, 1968.

De esa sesión nació uno de los retratos más emblemáticos del imaginario fotográfico argentino, ese que fue reproducido innumerables veces en las cubiertas, contratapas y solapas de sus libros: Cortázar con un Gauloises en la boca, de rostro de medio lado, mirando fijamente hacia el dispositivo. Como quien registra imágenes para hilvanarlas con la precisión de un continuista, Facio tomó una secuencia completa de fotografías en las que se puede ver al escritor antes y después de ese momento que lo congeló en una presencia y un gesto devenidos icónicos. Consciente del impacto de su imagen pública y de sus declaraciones, Cortázar intervino en el libro de quienes serían sus amigas con “Opiniones pertinentes”, un pastiche de citas apócrifas y parlamentos de tono delirante entre dos personajes, Polanco y Calac, que, a partir de un recorrido por lugares comunes, desarticulaban el mecanismo de figuración estelar de los “beséler”:

[...] vos fijate que cuando se tiene un poco de responsabilidad, uno va y le pide a Alicia y a Sara que lo saque con la mandíbula del pensador intelectual descansando en la mano, la mano descansando en el codo, y el codo propio arriba de uno de esos escritorios con tintero. Pero el punto no tiene categoría, vos te das cuenta.

- Es más bien triste— convino Polanco.
- Ponele la firma – dijo Calac.
- Y sí, dijo Polanco.
- Menos mal que siempre queda la cerveza— dijo Calac.

- Y el faso— dijo Polanco.
- No somos nada— dijo Calac.⁴⁴

44. CORTÁZAR, Julio, *Retratos y autorretratos*, idem, p.46

La imagen como acontecimiento

Como se recordará, en su famoso ensayo sobre la reproductibilidad técnica Walter Benjamin declaraba la perdida del aura en el arte gracias a las nuevas técnicas reproductivas de la imagen y, en especial, con el surgimiento de la fotografía. Señalaba que esa “manifestación irrepetible de una lejanía” hallaba su refugio en el valor cultural atribuido a los retratos de los seres queridos, lejanos o muertos, y subrayaba que la última trinchera del aura es el rostro. Los profundos cambios en el nuevo escenario tecnológico que percibía y analizaba Benjamin hacían surgir formas de veneración que eran el contrapunto de la progresiva atrofia del aura. Así, la industria del cine impulsaba una “construcción artificial de la *personality*” por fuera de los estudios, el “culto a las estrellas”.⁴⁵ Cabe preguntarse, entonces, si la operación de Facio y D’ Amico en *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina* —en un momento que promovía una “alegoría del autor sin precedentes”⁴⁶, con una industria cultural que daba cauce a la búsqueda de celebridades— no volvía de algún modo a auratizar lo que el devenir industrializado de la fotografía había desauratizado. En tanto el volumen singularizaba tanto lo fotografiado, esto es, ese conjunto de escritores representativos de la literatura latinoamericana, como la huella fotográfica que certificaba el encuentro, la comparecencia en un tiempo y espacio comunes entre las fotografías y los retratados. Me interesa ver en esa expresión de *lo que ha sido* un acontecimiento en sentido benjaminiano, es decir, determinado por las formas de inscripción, registro y reproducción de las imágenes. Al comienzo de este artículo recordaba la impronta anacrónica del testimonio de Facio cuando ella juzgaba acertada y precursora la decisión de inmortalizar con retratos a quienes serían recordados como los renovadores de la narrativa latinoamericana. Al momento de hacer públicas las fotografías de los escritores ese fenómeno que ella sospechaba estaba en sus postrimerías. Curiosa forma de replicar el fundamento de la fotografía: el *esta ha sido* de lo que *ya no es*. Como sea, la figuración autoral, el dar a ver y hacerse ver, parece haber sido siempre un asunto por demás embarazoso ¿Cómo eternizar en un panteón visual a los escritores más clamorosos del momento sin que esa operación no sea interpretada como un gesto obsceno? O, con más ocurrencia, en palabras de Onetti: “¿Cómo haría usted para pasear un monstruo por la calle Florida sin que nadie reparara en él?”

45. BENJAMIN, Walter (1936), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, 2009, p.110-111.

46. FRANCO, Jean, *Mas allá del boom*, 1984, p.116.

Referências

BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d' encre. Rhétorique de l' autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter (1936). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. In: _____. (prólogo: Ralph Buchenhorst). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, p. 83-133.

BREA, José Luis. “Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato)”. In: _____. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2004, p. 81- 88.

CATELLI, Nora. “La élite itinerante del boom (1960-1973)”. In: ALTAMIRANO, Carlos (dir), *Historia de los intelectuales en América Latina, II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz, 2010, p. 712-732.

CHRIST, Ronald. “Jorge Luis Borges” (entrevista). In: PLIMPTON, George (ed.). *The Paris Review. Conversaciones con escritores*. Barcelona: Kairos, 1980, p. 85-128.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.

DONOSO, José. *Historia personal del boom*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1987.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca, 2008.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FACIO, Sara. *Foto de escritor*. Buenos Aires: La Azotea, 2013.

FACIO, Sara, D'AMICO, Alicia . *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, Buenos Aires: Crisis, 1973.

FRANCO, Jean. “Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”. In: RAMA, Ángel (ed). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984, p. 111-129.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

GONZÁLEZ, Valeria. *La fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011.

GRAMUGLIO, María Teresa. “La construcción de la imagen”. In: TIZÓN, Héctor; RABANAL, Rodolfo y GRAMUGLIO, María Teresa. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de la Cortada, 1992.

LINK, Daniel. “Apostillas a ¿Qué es un autor?”. In: FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2010, p.59-81.

MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

MONTELEONE, Jorge. “La sigilosa (las caras de Silvina Ocampo)”. In: DOMÍNGUEZ, Nora y MANCINI, Adriana. *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2009, p. 71-78.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

PASTORMERLO, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.

RAMA, Ángel. “El ‘boom’ en perspectiva” .In: RAMA, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984, p. 51-110.

SHAEFFER, Jean-Marie. “Du portrait photographique”. In: _____. *Portraits, singulier pluriel 1980-1990: le photographe et son modèle*. Paris: Hazan/ Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 9- 77.

SCHWARTZ, Jorge. “Among Friends: Portraits of Writers. An Interview with Sara Facio”. In: SCHWARTZ, Marcy E. y TIERNEY-TELLO, Mary Beth (ed.). *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006, p.251-257

SONDERÉGWER, María. “Presentación”. In: _____. *Revista Crisis (1973-1976): antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p.9-26.

SONTAG, Susan (1961). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

SOULAGES, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2010.

El artista plástico Hélio Oiticica: escritor y fotógrafo

Mario Cámara

CONICET/ Universidad de Buenos Aires - Argentina

Resumo

O artigo explora a dimensão literária e fotográfica do artista visual Hélio Oiticica. Para isso enxerga na série de Bólides que Oiticica dedicou aos bandidos Cara Cavallo e Alcir Figueira, o B33 Bólido-caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavallo” – caixa-poema, o B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque impossibilidade? e o B56 Bólidecaixa 24 “Caracara Cara de Cavallo, e o estandarte-bandeira *Seja marginal, seja herói*, que reproduz a imagem do Bólido B44. O objetivo do texto é analisar os processos de apropriação postos em jogo por Oiticica, sobre tudo porque ele trabalha com fotografias públicas e privadas dos bandidos. A leitura é completada ligando tais fotografias com textos-poemas e textos-slogans produzidos para esses Bólides e para o estandarte-bandeira.

Palavras chave: fotografia; escrita; apropriação; marcos.

Resumen

El artículo indaga en la dimensión literaria y fotográfica del artista visual Hélio Oiticica. Para ello se concentra en la serie de Bólides que Oiticica dedicó a los bandidos Cara de Cavallo y Alcir Figueira, el B33 Bólido-caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavallo”- caixa-poema, el B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade? y el B56 Bólidecaixa 24 “Caracara Cara de Cavallo, y al estandarte-bandera *Seja marginal, seja herói*, que reproduce la imagen del Bólido B44. El objetivo del texto consiste en analizar los procesos de apropiación y reenmarque que allí pone en juego Oiticica teniendo en cuenta que trabaja con fotografías públicas y privadas de los bandidos. La lectura se completa poniendo en relación tales fotografías con los textos-poemas y textos-eslogans producidos para los Bólides y para el estandarte-bandera.

Palabras clave: fotografía; escritura; apropiación; marcos.

1. Sobre el proyecto de libro de Hélio Oiticica remito al ensayo de COELHO, Fred. *Livro ou Livro-me. Os escritos babilónicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*, 2008.

Hélio Oiticica siempre quiso ser escritor y, de muchas maneras, lo fue. Durante su estancia en New York, entre 1971 y 1978, planeó un libro al que bautizó originalmente como *Neworkaises* y luego *Conglomerado*.¹ A pesar de que ese proyecto no fue culminado y de que no publicó ningún texto de ficción en vida, su archivo permite comprobar que su producción textual fue, aún antes de New York, prolífica e intensa. Entre sus archivos, por ejemplo, encontramos diarios, poemas y cuentos. Desde muy temprano, Oiticica introdujo textos en su obra plástica. Durante los años sesenta, en sus Bólides y en sus Parangolés estampó poemas y consignas, muchos de los cuales tuvieron una amplia difusión, como por ejemplo el famoso “Da adversidade vivemos” pintado en el Parangolé P 16, Capa 12, de 1964, o “Pureza é um mito” grabado en su instalación *Tropicalia* (1967). Frente a tales inscripciones, que en muchos casos remiten al arte de la consigna callejera o el eslogan publicitario, quizá sea necesario preguntarse qué tipo de relación establecieron con el objeto plástico, con el Parangolé, con el Bólide o con la instalación, de qué modo se entrecruzaron, se transformaron, se potenciaron.

Hay una serie de obras de Oiticica que me parecen relevantes para pensar en esos cruces, y para redimensionar la importancia de sus textos, muchas veces leídos como mero comentario de la imagen. Esas obras son los Bólides dedicados a bandidos brasileños, realizados entre 1965 y 1967, y el estandarte-bandera realizado en 1968, donde estampa otra de sus famosas consignas, quizás la más famosa, “Seja marginal, seja herói”. En estos Bólides, y en el estandarte-bandera, además de utilizar poemas y consignas, Oiticica se apropió de un conjunto de fotografías de los bandidos, registro poco frecuente en su obra. El cruce entre palabras, cuerpos y rostros resultan centrales para describir una serie de tensiones que atravesaron su proyecto artístico, centradas en los modos de exhibición y de apelación a un público espectador o participante.

Lo imborrable

El 5 de octubre de 1964 muere asesinado por la policía brasileña el *bandido* Cara de Cavalo. Su muerte fue consecuencia de un enfrentamiento anterior en el que el bandido, perseguido, había matado a un policía. Las noticias de la prensa siguieron atentamente la persecución y muchas de ellas hablaron de “cacería”. Como ha señalado Gonzalo Aguilar, a partir de la muerte del policía comenzó la *caza* de Cara de Cavalo:

La palabra *caça* así como *venganza* son las más reiteradas en los periódicos de la época. Con ambas palabras, los policías establecían una frontera imaginaria absoluta entre ellos y el bandido, que no parecía tan marcada cuando ambos –malandros y policías– disfrutaban las bondades del *jogo de bicho* clandestino. Con la figura de la *caça*, los policías, la prensa y la “opinión pública” (esa entelequia) hacen de Cara de Cavallo un animal y de la persecución un juego serio que sólo terminará con su muerte (y con su cuerpo como trofeo). Así, Manuel descubre otro de los sentidos de su sobrenombre: *Cara de Cavallo*. Donde se inscribe lo humano (el rostro, la “cara”), la persecución remarca *lo animal*, ese umbral en el que el *otro* (el bárbaro, el bandido, el delincuente) se transforma en bestia. Humano y animal no se distinguen en una persona a la que los periódicos nunca mencionan por su nombre civil. Manuel Moreira pierde su nombre y su civilidad para ser arrojado a la zona del sacrificio.²

Hélio Oiticica dedicó dos de sus Bólides a Cara de Cavallo. El primero lo produjo en 1966 y lo tituló *Homenagem a Cara de Cavallo*, el segundo lo presentó en 1968 bajo el nombre de *Caracara de Cara de Cavallo*. Entre uno y otro, construyó su Bólide homenaje a Alcir Figueira, que se había suicidado al verse acorralado por la policía después de robar un banco. De este Bólide surgirá en 1968 la bandera-estandarte con la consigna “Seja marginal, seja herói”.

Los Bólides habían surgido como superación de la etapa de los Penetrables y Oiticica los desarrolló conjuntamente con su proyecto Parangolés, capas portables con las que los espectadores-participantes debían danzar. Los primeros treinta que produjo hasta 1965 utilizaron recipientes de vidrio llenos con materiales diversos como carbón, piedras, pigmentos, porotos negros y fragmentos de vidrio. Luego, los recipientes fueron más variados, incluyendo cubetas de metal, carretillas, cajas de madera, latas de pintura y cestos de basura. El Bólide buscaba dar al color una nueva y más corpórea estructura, y formaba parte del proyecto, compartido con muchos otros artistas brasileños, de romper el marco del cuadro y promover la participación del espectador. Al recipiente que contenía los colores en forma de materia, Oiticica los denominó objetos premoldeados, puesto que eran recipientes existentes y de circulación masiva que podían ser comprados en bazares o ferreterías.

O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples “lirificação” do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de “transobjeto” adequada à experiência.³

2. “La ley del bandido, la ley del arte. Bólide caixa 18 poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavallo de Hélio Oiticica”, 2009, p. 541. Aguilar plantea una lectura que parte de la trayectoria vital de Cara de Cavallo, es decir, de la muerte por enfrentamiento con Le Cocq, y luego la persecución policial hasta la muerte final.

3. Apud VARELA LOEB, Angela, “Os bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica”, 2011, p. 52.

4. En una entrevista, cuando le preguntaron por las apropiaciones respondió lo siguiente: “Las ‘apropiaciones’ son cosas o conjuntos de cosas del mundo de las que me apropio y que declaro obras; y esto sucede por la identificación entre lo que llamo el ‘sentido estructural’ del artista (cada uno tiene el suyo) y de la cosa apropiada”, Cf. OITICICA, Hélio. *Materialismos*. Buenos Aires: Manantial, 2013. Por otra parte, en su Programa Ambiental (1966), Oiticica conceptualiza lo que quiere decir con “apropiaciones” y utiliza dicha palabra en cuatro piezas: B36 *Bólido-caixa 19 APROPRIAÇÃO 1*; B38 *Bólido-lata 1 APROPRIAÇÃO 2 “consumitive”*; B39 *Bólido-luz 1 APROPRIAÇÃO 3 “plasticope”* e B49 *Bólido-saco 1 APROPRIAÇÃO 499*.

5. Apud VARELA LOEB, Angela, “Os bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica”, 2011., p. 72.

6. Oiticica no volvió a utilizar fotografías hasta su proyecto Coscomocas, que en verdad nunca fue montado en vida del artista. Concretado muchos años después, se observa la utilización de imágenes de músicos de rock provenientes de tapas de discos, como por ejemplo de Yoko Ono y Jimi Hendrix. Otra excepción podría ser el parangolé dedicado a Che Guevara, para el que Oiticica utilizó la famosa fotografía de Antonio Korda, aunque bajo la forma esténcil.

De un modo semejante al *ready made* de Marcel Duchamp, el Bólido era una forma de apropiación⁴ en la que el objeto serializado con una función social específica, comenzaba a ser utilizado de otro modo por los espectadores participantes. Un primer uso era lúdico, pues el espectador interactuaba sensorialmente con los materiales contenidos. Pero a diferencia del *ready made*, que suspende y neutraliza un objeto cotidiano, el Bólido lo utilizaba para liberar otras potencialidades sin desactivar por completo su funcionalidad originaria, lo que en teoría le permitía al objeto irradiar al objeto nuevos sentidos hacia el afuera. Como si una cubeta convertida en Bólido, más que suspender su valor de uso, difuminara nuevos usos hacia la serie de “cubetas” que habían permanecido en el mundo profano. Sobre el *Bólido B 38*, que consiste en una lata ardiente con fuego en su interior, de esas que hasta hace algunos años se utilizaban para señalizar una obra o refacción realizada en la vía pública, Oiticica afirmaba: “Quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade”.⁵ La declaración del artista revela uno de los vectores, no el único, de su proyecto artístico, la confianza en que su arte era capaz de estetizar la vida cotidiana.



Fig. 1. BOLIDE B38

Los Bólides dedicados Cara de Cavalo y a Alcir Figueira, tres en total, supusieron una excepción en términos formales no solo porque utilizaron fotografías, sino porque Oiticica buscó producir un efecto de suspensión del juicio, más volcado a la contemplación que a la participación del espectador.⁶ El procedimiento retrabajó la figura del bandido sustrayéndolo tanto de la condena como de la fácil identificación, haciéndolos ingresar en un régimen de indeterminación que exponía una

presencia histórica y situada y, al mismo tiempo, singular, intransferible y colectiva. La bandera estandarte, en cambio, se orientó, en línea con los Parangolés, a producir la participación del espectador en el espacio público. La relación de su arte con los bandidos se puede pensar, de este modo, como compuesta por movimientos de retracción y de expansión que escenifican modos conflictivos de pensar el arte en los sesenta, tensionado por una solicitud de quietud y contemplación, algo así como un sitio de resistencia frente a la reificación cotidiana, y por otra parte dispuesto a derramarse sobre lo social, estetizándolo y transformándolo.

Para la construcción del primer Bólido, en mayo de 1966⁷, el *B33 Bólido-caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"- caixa-poema*, Oiticica utilizó la fotografía de Cara de Cavalo que había aparecido en la edición del 4 de octubre de 1964 del diario *Jornal do Brasil*, ilustrada con el siguiente título: “Cara de Cavalo assassinado com 52 tiros em Cabo Frio”.⁸ El mismo procedimiento utilizó en su segundo Bólido, construido entre 1966 y 1967, el *B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade?*, dedicado al bandido Alcir Figueira, que se convertirá, como anticipó, en el estandarte-bandera “Seja marginal, seja herói”. Y para el último Bólido, de 1968, que volvió a dedicar a Cara de Cavalo, el *B56 Bólido-caixa 24 "Caracara Cara de Cavalo"*, Oiticica se valió de una fotografía perteneciente al documento de identidad del bandido.⁹

En relación al primer Bólido, la fotografía del periódico mostraba el cadáver del bandido inerte sobre el suelo, luego de ser acribillado por la policía. Se trataba de una clásica fotografía de prensa que intenta documentar un hecho policial. Más que ícono, lo que allí aparecía era un *corpus delicti*, o sea una prueba del accionar policial en contra de un bandido al que los propios medios habían construido como altamente peligroso. Enmarcada de ese modo en el periódico, esa fotografía era pura indacialidad. El Bólido construido por Oiticica consistió en un rectángulo de madera negra, con uno de sus lados en posición horizontal y la reutilización de la fotografía de tapa del diario ampliada, pero sin título ni pie de página, pegada en las cuatro caras interiores del rectángulo, de manera que semejara un reflejo de un lado sobre otro de la caja. En la base del Bólido, Oiticica había dispuesto una bolsa plástica rellena con cadmio de coloración rojiza y sobre el plástico el siguiente texto-poema: “Aquí está, / e ficará! / Contemplai / o seu / silêncio / heroico”.¹⁰ El Bólido se completaba con una tela de nylon manchada y extendida perpendicularmente sobre la caja.

7. Los primeros bocetos del Bólido son de junio de 1965.

Allí, la decisión de trabajar con la fotografía de tapa del *Jornal do Brasil* de octubre de 1964 ya está tomada.

8. En el documento nº249 del archivo Hélio Oiticica figura el recibo de compra al Jornal do Brasil de ocho fotografías al Jornal do Brasil el 19 de abril de 1966 por 32000 cruzeiros.

9. Oiticica expuso el *B33 Bólido-caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"- caixa-poema* y el *B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade?*, en la exposición colectiva organizada por Frederico Morais titulada “O artista Brasileiro e a Iconografia de Massa”, realizada en 1968.

10. En el documento nº 357 encontramos otro poema dedicado a Cara de Cavalo: “qual a nova cara / de cavalo / asscalho / ou o baralho da vida / pútrido odor / sabor / salabor / salibidor / da tua tumba não o horror / nem dor / apenas um tremor / o imponderável / o terceiro / ou o quarto mundo / quarto imundo / mas palpável / ele é e existe / não é triste / é triste / como a artrite que nos acomete / no pântano / ou no apartamento / de cimento / o cimento que cobre o ato / o tato / o crime / que já deixa de ser”. La datación del poema es del 3 de noviembre de 1968, pocos días antes de que Oiticica partiera para Londres.



Fig. 2. Fotografía de Cara de Cavalo en la prensa



Fig. 3. Bólido B 33 caixa-18

La elección de esa (y no otra) fotografía de Cara de Cavalo no parece casual. La prensa escrita había cubierto intensamente la persecución del bandido y había una importante disponibilidad de imágenes. En plena dictadura militar, lo que le atrajo a Oiticica de esa imagen en particular fue la pose del cuerpo con

los brazos abiertos, que remitía de inmediato a ciertas escenas de la crucifixión de Cristo representadas por la pintura italiana entre los siglos XIV y XVI.¹¹ El Cristo bajado de la cruz encarna el momento de mayor fragilidad del calvario, cuando su cuerpo se encuentra efectivamente muerto y sus fieles desconocen su pronta resurrección.

La pose crística de Cara de Cavallo transformaba la caja que la contenía en una suerte de urna mortuoria, y el conjunto era subrayado por la utilización del pigmento rojo y la tela nylon que funcionaba como un velo manchado con sangre. De este modo, arrojado frente a nuestros ojos, estático, lo que parece emerger es la construcción de un mártir.¹² De alguna manera, en el pasaje del dominio de la prensa al dominio del arte, Oiticica convertía el *corpus delicti* en pose y cita crística. Sin embargo, suscribir ese único sentido para este Bólide se vuelve conflictivo cuando vamos de la imagen al poema o del poema a la imagen. Este recorrido o interfaz produce un reenmarque de la fotografía, como si el poema le construyera un nuevo pie de página que reconfigurara por completo el comentario del *Jornal do Brasil*, de la prensa en general y aun de los objetivos ejemplificadores de un asesinato monstruoso y con vinculaciones con la dictadura.¹³ Reinscribir en el espacio del arte la imagen de un cuerpo muerto fue el primer objetivo del homenaje, y la deixis con la que comienza el poema, el “aquí está e ficará” buscó contraponerse a otro tipo de presencia que la prensa y la dictadura quisieron construirle a Cara de Cavallo. La lógica represiva del gobierno militar había autorizado un castigo ejemplar para quien había osado, aun sin mucha voluntad, enfrentarse a la policía. La reiterada exhibición de ese cuerpo en los medios masivos constituyó una advertencia. El “aquí está e ficará” de Oiticica, en cambio, funda un nuevo modo de la presencia, dotando a ese cuerpo, protegido por un velo y retirado del régimen de obscenidad al que lo había condenado la prensa, de una condición imborrable. Y a esa presencia muda pero potente contribuye la multiplicación de fotografías en cada cara del Bólide y la cita pictórica y crística que hace resonar en esa pose una historia del sufrimiento y la persecución de los marginados. Cara de Cavallo no es un obrero ni un militante, pero el Bólide lo hace reingresar a ese conjunto multiforme, cambiante y sufriente que llamamos pueblo. En la segunda parte del poema, “contemplai seu silêncio heroico” hay un sutil desplazamiento que es importante reconocer. No se nos pide que contemplemos el cuerpo inerte, sino algo tan inmaterial como su silencio, construido con la insistencia de ese cuerpo que nos enfrenta.

Cuando el Che Guevara fue fotografiado en 1967 por Freddy Alborta, la preparación de la escenografía que realizó el ejército boliviano incluyó que ese cadáver tuviera los ojos abiertos. En relación a esos ojos abiertos, Jorge Castañeda apunta lo siguiente:

11. Enumero unos pocos ejemplos: *Lamentación sobre Cristo Muerto* (1480-1490), Mantegna; *Lamentación sobre Cristo Muerto* (1305-1306), Giotto; *Llanto por Cristo Muerto* (1555-1559), Tintoretto; *Llanto y sepultura de Cristo* (1438-1443), Fra Angélico; *Santo Entierro* (1500-1501), Miguel Ángel; *Traslado de Cristo* (1507), Rafael Sanzio. Por otra parte, el descenso de Cristo muerto de la cruz es la decimotercera parada del vía crucis, y su muerte se recuerda el día viernes durante la Semana Santa.

12. Dos años después, en octubre de 1967 circulará otra fotografía crística, la de Che Guevara asesinado en la selva boliviana. Sobre esa imagen y sus significaciones ver: MESTMAN, Mariano. “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”, 2006.

13. Milton Le Cocq fue um famoso detetive de polícia do estado de Rio de Janeiro, integrante de la custodia personal de Getúlio Vargas, y líder de las Brigadas de la muerte. En 1965, después de su muerte, fue fundada la Scuderie Detective Le Cocq, que llegó a reunir más de siete mil integrantes.

14. Apud MESTMAN, Mariano. “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”, 2006, p. 4.

15. *La hora de la estrella*, 2010, p. 93.

16. En el estudio que Oiticica realizó para el bólide en junio de 1965, en la página 2 dice: “Es decir entramos no sentir de espacio sagrado de tiempo lugar de meditación o peregrinación de celebración de la existencia, espacio para pensar la nueva religión”. Archivo Hélio Oiticica nº 1753/65.

17. In *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, 2006, p. 65.

18. El documento nº 2149 del Archivo Hélio Oiticica certifica que eran fotografías del documento de identidad. Lo que no dice es cómo las consiguió.

19. Sostiene BENJAMIN: “El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable”, in “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. *Conceptos de filosofía de la historia*, 2007, p. 157.

[...](el Che) se había convertido en el Cristo de Vallegrande, reflejando en sus límpidos ojos abiertos la tranquilidad del sacrificio consentido. El ejército boliviano cometió su único error de campaña una vez consumada la captura de su máximo trofeo de guerra. Transformó al revolucionario resignado y acorralado, al indigente de la Quebrada del Yuro, vencido con todas las de la ley, envuelto en trapos y con la cara ensombrecida por la furia y la derrota, en la imagen crítica de la vida que sigue a la muerte. Sus verdugos le dieron rostro, cuerpo y alma al mito que recorrería el mundo [...].¹⁴

Si los ojos abiertos del Che fundaron una persistencia, la marcación deíctica del poema de Hélio Oiticica y su descripción basada en el silencio convierten a este cuerpo muerto, presentado en la prensa como definitivamente acabado, en un cuerpo activo. Entre poema y fotografía se construye la obstinación de permanecer allí. En este sentido, lo que Clarice escribió sobre la muerte de Macabea, otra marginal asesinada, puede describir la presencia de ese cuerpo: “Acostada y muerta, era tan grande como un caballo muerto”.¹⁵ Trasladado a esa pequeña urna, este otro *cavalo* se vuelve inocultable.¹⁶

Dos años más tarde, en 1968, Oiticica completa su operación con el *Bólide Caracara com Cara de Cavalo*, que debe leerse en conjunto con el primero. Si el primero, al reenmarcar una foto del periódico, desactiva la *infamia* de esa muerte obscura y la vuelve activa, este segundo es una invitación al duelo. Judith Butler sostiene que la esfera pública se configura a partir de la prohibición de ciertos duelos: “Lo público se forma sobre la condición de que ciertas imágenes no aparezcan en los medios, de que ciertos nombres no se pronuncien, de que ciertas pérdidas no se consideren pérdidas y de que la violencia sea irreal y difusa”.¹⁷ Al transformar a Cara de Cavalo en un sujeto que debía ser matado, el poder público le negaba el derecho al duelo y el derecho a ser llorado. Para la dictadura brasileña, no había nada que lamentar en esa muerte. Para construir un dispositivo de duelo, Oiticica construyó su Bólide a partir de dos cajas superpuestas. La inferior traía en su interior ceniza y pedregullos que debía desparramarse en el suelo y construir un territorio que rodeara al Bólide, mientras que la superior terminaba de darle, una vez más, una forma de urna. En el fondo de la caja se observa una foto carné ampliada del documento de Cara de Cavalo, resignificando en este caso el poder clasificatorio de una foto carné y convirtiéndola en una presencia muda de un rostro al que somos invitados a observar.¹⁸ El *Caracara* funciona como una ceremonia de duelo a través de esa mirada singular, pues el rostro, como ha advertido Walter Benjamin, es el último refugio de la pérdida del aura.¹⁹ Se recupera aquí el “esto ha sido” barthesiano, y se profundiza en el carácter funerario de la

imagen de Cara de Cavallo. Al mostrárnoslo situado y vivo frente a una cámara que alguna vez lo captó para darle una identidad, el Bólido también nos habla de su futura ausencia por asesinato.²⁰



Fig. 4. Bólido caixa 24 “Caracara Cara de Cavallo”

20. Eduardo Cadava ha señalado, poniendo en relación fotografía y muerte: “La persistencia del fotografiado nunca es únicamente la persistencia de su vida sino también de su muerte. [...] Al fotografiar a alguien, sabemos que la imagen lo sobrevivirá: ella comienza a circular sin el retratado –incluso durante su vida–, figurando y anticipando su muerte cada vez que la contemplamos. La fotografía es una despedida. Pertenece al después de lo fotografiado. Está permanentemente iluminada por el destello momentáneo de su muerte”. CADAVA, Eduardo. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, 2006, p.63-64.

Héroes

“We can be Heroes, just for one day”

David Bowie

Oiticica utilizó la categoría de “héroe” o “antihéroe” para referirse a sus Bólides de homenaje a bandidos. Además de los dedicados a Cara de Cavallo produjo el *B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade?*, para el que utilizó la fotografía de otro bandido muerto en 1966, que se suicida a orillas del río Timbó al verse rodeado por la policía luego de robar un banco. La historia de Alcir Figueira apenas fue cubierta por la prensa y su muerte cayó pronto en el olvido. La postura del cadáver de Alcir Figueira es muy semejante a la de Cara de Cavallo, y la operación de Oiticica reproduce el diseño de su primer Bólido. Se apropió y reenmarca una fotografía de la prensa con una pose crística y vuelve a disputar los sentidos fabricados por los medios masivos en torno a la vida de los hombres infames.²¹

A partir de ese Bólido, Oiticica construyó una bandera a la que le estampó el eslogan “Seja marginal, seja herói”. Esa bandera fue exhibida por primera vez en el Festival das Bandeiras realizado en la Plaza General Osório, en febrero de 1968. Respecto de ese festival Frederico Moraes escribía un comentario esclarecedor en el *Diario Notícias*,

21. El Bólido dedicado a Alcir Figueira también está acompañado de un poema. Lamentablemente debido a que no existen registros fotográficos que den cuenta de la totalidad del poema, de que en los archivos de Oiticica no haya registro de tal poema, y de que el Bólido pertenezca a un coleccionista privado, sólo tenemos la imagen de un fragmento en el que, además del título, se pueden leer o intuir las siguientes palabras: “a existencia”, “buscou” (suponemos), “crime”, “querer”. Estas cuatro palabras, sin embargo, no permiten construirle un sentido.



Fig. 5. Detalle del B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade?

22. Archivo Hélio Oiticica, documento nº 1877/68.

23. Sabemos además que esa bandera fue exhibida el 14 de octubre de 1968 en la confitería *Sucata* durante un show de Caetano Veloso y Gilberto Gil, y que en esa ocasión un promotor de justicia y un delegado del DOPS exigen del propietario de local la retirada del estandarte. *Sucata* es clausurada al día siguiente y poco menos de dos meses después Caetano Veloso y Gilberto Gil son encarcelados por la dictadura, mientras Oiticica parte para Londres con Torquato Neto.

24. El eslого también posee una estructura de anuncio publicitario: a partir de la asunción de una conducta nos promete algún tipo de recompensa.

A bandeira é participante, quem a faz o usa compreende-se com uma idéia, com um movimento, grupo, partido, organização (política ou esportiva, religiosa ou profissional): Vietcongs, Resistencia, Nacional-Socialismo, Flamengo, MDB (será que tem ou leva alguma bandeira?), etc. É um símbolo e não mero suporte, uma tela maior. A bandeira está comprometida com a rua, com a massa, com o povo, e deve, portanto, falar a sua linguagem, usar seu vocabulário.²²

Es importante recordar que en junio del 68 se produjo la *passeata dos cem mil*, una manifestación multitudinaria en contra de la dictadura, en donde la pancarta y el eslого funcionaron como instrumentos centrales de la protesta. A ese tipo de circulación apuntaba Oiticica, pública, popular y enmarcada por una protesta.²³ El eslого, “Seja marginal, seja herói”, refuerza la intención pública del objeto. El enunciado abandona el pedido de contemplación y exige al espectador una acción determinada: volverse marginal y de este modo convertirse en héroe.²⁴ Cambia la finalidad del arte de Oiticica y el lugar que pretendía como artista, o mejor habría que precisar, cesa la excepcionalidad contemplativa de los tres Bólides mencionados. Nuevamente, como con los Parangolés, como con las instalaciones, su arte se propone expandirse sobre lo social, volverse social. El modelo de artista que Oiticica asume aquí es el de incitador de conductas.

Oiticica trabajó las potencias de lo plebeyo sin borrar la historicidad, el contexto y la identificación, es decir sin borrar el *studium* con que necesariamente deben ser leídas esas fotografías. Construyó un marco como un acto de justicia para con las figuras de los vencidos, y de este modo las reinscribió en el dominio del arte para desde allí volver a reinscribirlas en la esfera pública. Sin embargo, como apuntábamos, todo marco es insuficiente porque siempre surge una dimensión de lo *intratable* en tanto resistencia. Eso *intratable*, la persistencia del cuerpo anunciada por el poema o la mirada de la foto carnet ampliada, puede ser

pensado como otra forma de la justicia. Al producir presencias *brutas* se enhebra una dimensión inescindible de pasividad y actividad, escapando a la martirización y la heroización.²⁵ El trabajo de Oiticica en sus Bólides, y el de toda una zona del arte que se confrontó con figuras del pueblo, consistió en construir una inscripción que no fuera ni un puro *studium* que subsumiera toda singularidad, y las potencias que de ella pudieran emanar, ni un puro *punctum*, que hiciera peligrar la memoria de los vencidos en función de una vida puramente anónima y tal vez por ello ineficaz en su apelación. El estandarte-bandera, en cambio, dramatizó la pulsión de un arte que no se contentaba con una resistencia muda y contemplativa, sino que se imaginaba en las calles, en medio de la vida cotidiana, sumándose al continuo de la existencia hasta tornarse indiscernible con la vida que lo rodeaba. Entre los Bólides y el estandarte-bandera, en esa breve pero intensa trayectoria, se pueden percibir los tanteos, las marchas y contramarchas de las relaciones que el arte procuró establecer con la política de su tiempo durante los años sesenta.



Fig. 6. Estandarte-bandera *Seja marginal, seja herói*

Referencias

AGUILAR, Gonzalo. “La ley del bandido, la ley del arte. Bólido caixa 18 poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo de Hélio Oiticica”. *Revista Iberoamericana*, Vol XXV, N° 227, Abril-junio 2009.

BENJAMIN, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Caronte, 2007.

BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

25. In *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 2014, p.80.

CADAVA, Eduardo. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile: Palinodia, 2006.

COELHO, Fred. *Livro ou Livro-me. Os escritos babilónicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*, Río de Janeiro: EDUERJ, 2008.

DIDI-HUBERMAN. Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

MESTMAN, Mariano. “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”. *Revista Ojos Cruelos. Temas de fotografía y sociedad*, n. 3, Buenos Aires, n. 3, octubre 2006.

OITICICA, Hélio. *Materialismos*. Buenos Aires: Manantial, 2013

VARELA LOEB, Ângela. “Os bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica”. *Ars* n° 17, San Pablo, 2011.

Casa de citas. José Martí, Oscar Wilde y el renacimiento de la fotografía de autor

Javier Guerrero
Princeton University

Resumo

O artigo reexamina duas crônicas de Jose Martí nas quais o intelectual cubano discute a chegada e a primeira apresentação pública do Oscar Wilde, em Nova York. A proposta de leitura suspeita sobre essas crônicas e propõe ler criticamente os modos em que Martí cita sem saber ao *exéntrio* dândi irlandês. O artigo lê a primeira crônica de Martí sobre Wilde, aquela aparecida em Caracas em 21 de janeiro de 1882, como um dispositivo que percebe o surgimento da fotografia de autor. Além disso, propõe-se que as fotografias de Wilde tiradas em New York, e as controvérsias que as cercaram, constituem um renascimento da fotografia de autor que serve como veículo auto figurativo e ensaio de autonomia material para uma nova espécie de escritor na América Latina.

Palavras chave: fotografia de autor; Oscar Wilde; José Martí; pose; escritores gay; dândi; 1882.

Resumen

El artículo reexamina dos crónicas de José Martí en las que el intelectual cubano discute el arribo y primera presentación pública de Oscar Wilde en Nueva York. La propuesta de lectura sospecha sobre estas crónicas y propone leer críticamente las maneras en las que Martí cita a ciegas al *exéntrio* dandi irlandés. El artículo lee la primera crónica de Martí sobre Wilde, aquella aparecida en Caracas el 21 de enero de 1882, como un artefacto que da cuenta de la emergencia de la fotografía de autor. Asimismo, propone cómo las fotografías que Wilde se toma en Nueva York y las polémicas que las rodean constituyen un renacimiento de la fotografía de autor que sirve como vehículo autofigurativo y ensayo de autonomía material para una nueva especie de escritor en América Latina.

Palabras clave: Fotografía de autor; Oscar Wilde; José Martí; pose; escritores gay; dandi; 1882.

1. MORRIS, Roy Jr. *Declaring His Genius: Oscar Wilde in North America*, 2013, p. 3.

2. HOFER, Matthew, Gary Scharnhorst (eds). *Oscar Wilde in America: The Interviews*, 2010, p. 4.

3. MARTÍ, José. “Oscar Wilde”. *La Opinión Nacional*, 1882, p. 1.

El 2 de enero de 1882, Oscar Wilde llega al puerto de Nueva York a bordo del vapor *Arizona* para iniciar una gira que lo llevará a varias ciudades de Estados Unidos y Canadá. De este viaje proviene su muy citada aunque nunca confirmada frase ante la pregunta de rutina de un funcionario de aduana: “No tengo nada que declarar más que mi genio”. Wilde llega a Nueva York y en el continente dicta más de 140 charlas en 260 días¹ y concede casi un centenar de entrevistas². Pero es en la noche del 9 de enero de 1882 cuando oficialmente el poeta irlandés inicia su gira con una charla titulada “El renacimiento inglés del arte” en el Chickering Hall de Nueva York. A esta cita, repleta de curiosos y demás interesados en ver al aún joven e inexperto Oscar Wilde, acude como corresponsal el poeta e intelectual cubano José Martí. Un mes después, el 11 de febrero, Martí publica la muy citada crónica del encuentro en la que describe con abundantes detalles la seductora y muy estudiada apariencia del dandi irlandés:

Ved a Oscar Wilde! No viste como todos vestimos, sino de singular manera. Ya anuncia su traje el defecto de su propaganda, que no es tanto crear lo nuevo, de lo que no se siente capaz, como resucitar lo antiguo. El cabello le cuelga cual el de los caballeros de Elizabeth de Inglaterra, sobre el cuello y los hombros; el abundoso cabello, partido por esmerada raya hacia la mitad de la frente. Lleva frac negro, chaleco de seda blanco, calzón corto y holgado, medias largas de seda negra, y zapatos de hebilla. El cuello de su camisa es bajo, como el de Byron, sujeto por caudalosa corbata de seda blanca, anudada con abandono. En la resplandeciente pechera luce un botón de brillantes, y del chaleco le cuelga una artística leopoldina. Qué es preciso vestir bellamente, y él se da como ejemplo. Solo que el arte exige en todas sus obras unidad de tiempo, y hiere los ojos ver a un galán gastar chupilla de esta época, y pantalones de la pasada, y cabello a lo Cromwell, y leontinas a lo petimetre de comienzos de siglo³.

En su influyente ensayo “La política de la pose”, Sylvia Molloy parte de la profunda impresión que la apariencia de Oscar Wilde genera en José Martí. De acuerdo con Molloy, la *extravagancia* de Oscar Wilde parece producir en el intelectual cubano un sentimiento tanto de perturbación como de inesperada fascinación. Molloy cita largamente la crónica de Martí, en especial parte del pasaje que acabo de reproducir para entonces llamar la atención sobre una de las afirmaciones: “No viste como todos vestimos, sino de singular manera”. Molloy se pregunta a quiénes se refiere el *nosotros* evocado por Martí o más bien qué de ese *nosotros* parece inquietar la imagen

de Oscar Wilde. Es a partir de estas preguntas que la autora encuentra el punto de partida para toda una reflexión crítica en torno a la pose y su capacidad transgresora, *reflexión* que no se queda allí sino que perpetra una relectura radical del *fin de siècle* hispanoamericano. Esto se confirma con contundencia cuando en la introducción de su libro *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, que recoge toda su reflexión sobre el género y la sexualidad en un contexto hispanoamericano de entresiglo, Sylvia Molloy cite una serie de escenas como figuras indispensables para pensar su tecnología crítica y, por lo tanto, su radical relectura del campo. Y la lista naturalmente comienza con la descripción de Martí –un Oscar Wilde vestido de terciopelo en el Chickering Hall de Nueva York– y continúa con una colección de escenas no menos interesante: una caricatura de José Ingenieros perversamente “italianizado”, una foto de Teresa de la Parra y Lydia Cabrera en París paseando un perro, el Próspero de José Rodó acariciando la estatua de Ariel, el dibujo de un corazón ahuecado en una carta de Delmira Agustini al hombre que la mataría, la imagen del perro muerto de Tolstoi imaginada por Rubén Darío, una fotografía de las manos de Amado Nervo –aunque me parece que Molloy quiere referirse a las manos enjoyadas de Salvador Novo– y otra de Rosita de la Plata, el inmigrante español travestido⁴. Toda la lista, todas las escenas que presenta Sylvia Molloy para poner en perspectiva el fin de siglo hispanoamericano apelan a la vista: todas parecen estar mediadas y medidas por los ojos.

En este artículo quiero reexaminar la citada crónica de José Martí o, más bien, girar la atención sobre otra crónica de publicación previa que escribe Martí a propósito de la llegada de Oscar Wilde a los Estados Unidos y que ha pasado desapercibida para la crítica. Me detendré en la relación entre mirada, cuerpo y visualidad para entonces pensar ya no en el acto de posar sino en la emergencia de la fotografía y de su relación con la noción de autor. Tal emergencia fotográfica parece coincidir con la llegada de Wilde a Nueva York pero sobre todo me interesa inscribirla a propósito de cierta reflexión y hasta intuición crítica que encuentro en las crónicas de José Martí. El poeta y cronista cubano parece sugerir la posibilidad de que la fotografía de autor constituya una nueva funda de piel, una piel luminosa para aquellos que desean mostrarla, para aquellos que *no se visten como nosotros*. En este sentido, insisto en repensar la cita que hace Martí de Wilde, al construir una imagen a la vez irresistible y perturbadora para por lo tanto proponer cómo la fotografía de Oscar Wilde se vuelve una especie de vehículo visual sobre el que se calca una nueva especie de escritor en América Latina. Quiero reinscribir estas crónicas en los debates contemporáneos acerca del cuerpo y la visualidad y entender cómo Martí parece anticipar lo que podría nombrarse como un renacimiento de la

4. MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, 2012, p. 12.

fotografía de autor y en cierto sentido pensar la política de la piel luminosa que la fotografía concede a estas sensibilidades sexuales finiseculares. Tal como expondré a lo largo de este artículo, la consecuente materialidad que parece cobrar la fotografía de autor tiene la capacidad no solo de desplazar las poses como ficciones engañosas, falsificaciones que encubren el original y por lo tanto, el origen del sexo, sino también proponer cómo se constituye esta nueva funda de piel a la que se enfrenta la compleja y densa *lujuria de ver*.

La cita de Martí

5. En las notas finales a la edición crítica de las obras completa de José Martí se apunta que en la primera edición de las obras, Gonzalo de Quesada y Aróstegui incluyó su crónica titulada “Oscar Wilde” en el tomo 13 y dio como fuente de publicación *El Almendares*, de enero de 1882, sin precisar la fecha exacta: “De este diario habanero solo se han localizado ejemplares de entre julio y noviembre de 1882, en uno de los cuales se reprodujo el artículo de Martí sobre Darwin tomado de *La Opinión Nacional*, de Caracas, incluido en el tomo 10 de esta serie. Durante la preparación del presente tomo se encontró este escrito sobre Wilde en la edición del diario caraqueño correspondiente al 12 de febrero de 1882, fecha que ha sido la guía para su ubicación cronológica dentro del tomo y cuyo texto se ha seguido en esta edición, por ser la primera fuente a nuestro alcance, en cuanto a fecha de publicación”. MARTÍ, José. *Obras completas: (edición crítica) Tomo 9 (1881-1882)*. Estados Unidos, 2000, p. 387.

Como ya mencioné, comienzo este artículo reexaminando la crónica de José Martí sobre Oscar Wilde, pieza sobre la que han propuesto nuevos giros críticos –como el ya planteado por Sylvia Molloy– acerca de la visualidad y la figura de autor. Coloco todo bajo sospecha y comienzo dando cuenta de la imprecisión acerca de la fecha de publicación de este artículo así como de su reimpresión. Si bien Molloy no hace referencia a fecha alguna sino a su publicación en *La Nación* de Buenos Aires de la conocida crónica de Martí, han sido varios los críticos que han señalado que la publicación original se produce en la revista *Almendares* de La Habana. A propósito de esto, afirmo que esta crónica forma parte de las *Cartas de Nueva York* que Martí escribe expresamente para el periódico *La Opinión Nacional* de Caracas. La crónica sobre Oscar Wilde aparece por primera vez y como ya mencioné, especialmente escrita para el vespertino venezolano, el 11 de febrero de 1882 para luego republicarse en los diarios *La América* de Madrid el 8 de noviembre de 1882 y *La Nación* de Buenos Aires el 10 de diciembre del mismo año. Aunque no ha habido evidencia, en todo caso, la publicación en la revista cubana *Almendares* sería posterior a su publicación en el diario venezolano⁵. Me detengo en este detalle no solo para aclarar la circulación del texto de Martí y, por lo tanto, la de Oscar Wilde por Iberoamérica sino principalmente para dar cuenta o leer ciertas imprecisiones que podrían tornarse ilegibles de no llamarse la atención sobre ellas. Por lo tanto, quiero indagar en aquellos elementos que puede ofrecer otras posibilidades de lectura y, a raíz de esto, diversas consecuencias críticas.

Justamente, me interesa sospechar del relato de Martí. Más que esto e incluso, más allá de la indiscutible visualidad y teatralidad que le ofrece a la crónica, enfatizando lo que aparentemente ven sus ojos, me interesa sospechar sobre su construcción. Mi duda se basa en que la descripción hecha por Martí parece seguir la descripción de ciertas crónicas periodísticas

y artefactos visuales que aparecen en diarios y revistas locales y circulan a propósito de la primera presentación de Wilde en Estados Unidos. La crónica que hace, por ejemplo, el *New York Times* afirma: “His long and bushy hair crowded in front of his ears and nearly to his eyes, but it was brushed well off his forehead. He wore a low-necked shirt with a turned-down collar and large white necktie, a black claw-hammer coat and white vest, knee-breeches, long black stockings, and low shows with bows”⁶. La descripción sorpresivamente coincide con la de Martí. Por supuesto, podría argumentarse que la coincidencia se debe a la simple razón de que ambos cronistas hayan asistido al mismo encuentro y visto a un solo Oscar Wilde.

No obstante, de la larga crónica de Martí, llama la atención la ausencia de detalles acerca de la movilidad de Wilde en el escenario, sus gestos o ademanes, que abundan en otros relatos periodísticos. La ya citada crónica del *New York Times* afirma “He wore white kid globes, and when he placed his hands upon the stand in front of him, rested one of his feet on the base of the stand...”⁷. Y más aún, a pesar de dar la impresión de haber acudido al Chickering Hall y de hacer referencia de que se trata de una “casa de anchos salones, donde en Nueva York acude el público a oír lecturas”⁸, Martí no dice nada acerca de la voz de Wilde cuando casi todas las crónicas llaman la atención sobre este aspecto. Los muchos artículos publicados insisten en la voz de Wilde como sepulcral (sepulchral), fantasmagórica⁹, monótona, voz que podría provenir de la ultratumba¹⁰, de tonos desagradables¹¹. El énfasis por parte de los diarios a propósito de la disonancia de Wilde, así como en torno a su inseguridad ante lo que sería la primera presentación pública de su carrera, están totalmente ausentes de la crónica de Martí. Pero quiero llamar la atención acerca de algo más. Encuentro una importante semejanza entre la descripción del escenario con la ilustración de la conferencia de Wilde en Nueva York aparecida en *The National Police Gazette* el 28 de enero de 1882 (Fig. 1). El comienzo de la descripción que hace Martí del dandi –es decir, lo que antecede a su descripción de Wilde– da cuenta de una escenografía. Martí escribe: “Una silla vacía, de alto espaldar y gruesos brazos, como nuestras sillas de coro, espera al poeta. De madera oscura es la silla, y de marroquí oscuro su respaldo y su asiento. De castaño más suave es el lienzo que ocupa la pared del fondo. Junto a la silla una mesa elegante sostiene una artística jarra, en que brilla, como luz presa, el agua pura”¹². La detallada descripción precede la aclamación de ver a Oscar Wilde, la cual parece funcionar a un nivel narrativo como expectativa de su aparición disruptiva y fascinante.

6. “Oscar Wilde’s Lecture: A Large Audience Listens to the Young Aesthete.” *The New York Times*, 1882, p. 5.

7. Ibídem.

8. MARTÍ, José. “Oscar Wilde”. *La Opinión Nacional*, 1882, p. 1.

9. “Chickering Hall was filled on the night of Jan. 9, when Oscar Wilde made his first public appearance in this country, under the auspices of D’Oyly Carte, as represented in this matter by Col. Morse. The tall and tender aesthete talked like a ghost, but still intelligently and intelligibly, about poetry and criticism”. “City Summary”. *New York Clipper*, 14/01/1882, p. 710.

10. “He began to speak in a voice that might have come from the tomb. “Oscar Wilde’s Lecture: A Large Audience Listens to the Young Aesthete.” *The New York Times*, 1882, p. 5.

11. “His tones are not grateful, but his ideas are to many people”. “City Summary”. *New York Clipper*, 14/01/1882, p. 710.

12. MARTÍ, José. “Oscar Wilde”. *La Opinión Nacional*, 1882, p. 1.



OSCAR WILDE ON THE PLATFORM.
THE FAMOUS AESTHETE POSING AND "MASHING" ON HIS SHAPE,
AT CHIKERING HALL, NEW YORK CITY.

Fig. 1. "Oscar Wilde on the Platform. The Famous Aesthete Posing and 'Mashing' on His Shape at Chikering Hall, New York City." *The National Police Gazette*. New York, 28 de enero de 1882, p. 4.

Todos los elementos de esta ilustración, tanto el atuendo de Wilde como la escenografía –la silla vacía de alto espaldar, el lienzo que ocupa la pared del fondo y la mesa que sostiene la jarra de agua– son los únicos detalles que José Martí parece describir de la escena, en especial del amplísimo y muy ornamentado salón de Nueva York, abarrotado para la ocasión de un público deseoso de oír pero sobre todo *ver* al apóstol del estetismo. Asimismo, llama la atención que Martí se refiera a una sola silla cuando las crónicas periodísticas dan cuenta de que son dos, una para Wilde y otra para Colonel Morse.¹³ Incluso, Sylvia Molloy, tras afirmar que Martí acude al encuentro, plantea cierto desbalance entre el público y el cronista y, para ello, recrea la escena en cuestión: "Perdido entre el público neoyorquino, Martí, el anónimo corresponsal extranjero, contempla, mejor

13. "Two chairs had been placed a few feet from the lecturer's stand". "Oscar Wilde's Lecture: A Large Audience Listens to the Young Aesthete." *The New York Times*, 1882, p. 5.

aún, espía a Wilde, absorbiendo cuidadosamente al hombre y sus palabras, para mejor relatar su experiencia a los lectores hispanoamericanos de *La Nación*¹⁴. Entonces me pregunto: ¿realmente asistió Martí a la presentación de Oscar Wilde en el Chickering Hall de Nueva York?, ¿vio José Martí en persona a Oscar Wilde? No intento desautorizar la crónica de Martí, ni poner bajo sospecha su relevancia, ni tampoco afirmar que el relato que Mariano Siskind considera como el primer discurso latinoamericano acerca de la literatura mundial, en el que por primera vez parece ponerse énfasis en la universalidad de la literatura y en los posibles efectos emancipatorios para el corpus literario americano¹⁵, esté basado en una puesta en escena a propósito de las descripciones de prensa e ilustraciones –lo cual, incluso, me parece que añadiría otras capas de cosmopolitismo al artefacto. Por el contrario, me interesa proponer las posibles mediaciones visuales que implica la noción de autor. Quiero dirigir la atención a la manera en que José Martí cita a Oscar Wilde, para entonces dar cuenta de lo que podría llamar ya no la política de la pose, sino la política de la cita. Y si como ya parece entender Molloy en la introducción a su *Poses de fin de siglo*, todo pasa por los ojos, en esta ocasión ocurre de manera doble, todo pasa por los ojos de José Martí cuando ve dibujado a Oscar Wilde.

Es aquí donde quiero proponer un giro crítico y direccional la mirada a otra crónica sobre Wilde que de manera previa, y a propósito del arribo del escritor al puerto de Nueva York, Martí publica el 21 de enero de 1882 en el vespertino caraqueño *La Opinión Nacional*. En este diario aparecen sus crónicas en primera página y Martí colabora con regularidad de manera exclusiva – las cartas de Nueva York, llevan el subtítulo de “Expresamente escritas para *La Opinión Nacional*”– e incluso, de manera anónima, el intelectual cubano redacta una columna titulada “Sección Constante” para el mismo periódico venezolano¹⁶. Como afirmé, la crónica forma parte de las *Cartas de Nueva York* en las que Martí aborda varios temas de actualidad, entre ellos (coincidiendo con la visita de Wilde a Estados Unidos), el muy sonado proceso del magnicida Charles Guiteau. Pero la descripción del cuerpo de Wilde, una vez más, parece coronar el relato. José Martí escribe:

Con los primeros días del año, llegó a Nueva York, a bordo de uno de esos vapores babilónicos que parecen casas reales sobre el mar, un hombre joven y fornido, de elegante apostura, de energético rostro, de abundante cabello castaño, que se escapa de su gorra de piel sobre el Ulster recio que ampara del frío su robusto cuerpo. Tiene los ojos azules, como dando idea del cielo que ama, y lleva corbata azul, sin ver que no está bien en las corbatas el color que está bien en los ojos. Son nuestros tiempos de corbata negra. Este

14. MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, 2012, p. 18.

15. SISKIND, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*, 2014, p. 109.

16. De acuerdo con Gregory Zambrano, entre el 4 de noviembre de 1881 y el 15 de junio de 1882, en *La Opinión Nacional* de Caracas se publicaron 112 artículos de José Martí bajo la denominación común de “Sección constante”. ZAMBRANO, Gregory. “La Sección constante de José Martí. Pequeño tratado de enciclopedia”. *Revista Investigación*, 2004, p. 56.

17. MARTÍ, José. “El proceso de Guitreau. El estetismo. ¡Pálido Postlethwaite! El poeta Oscar Wilde. Los inmigrantes. Un grande anciano muerto”. *La Opinión Nacional*, 1882, p. 1.

18. Ibídem.

joven lampiño, cuyo maxilar inferior, en señal de fuerza de voluntad, sobresale vigorosamente—es Oscar Wilde, el poeta joven de Inglaterra, el burlado y loado apóstol del Estetismo¹⁷.

El comienzo coincide con el estilo de la crónica ya leída: la aparición de Oscar Wilde precedido de una descripción que genera expectativa. Una vez más, Martí destaca la apariencia de Oscar Wilde, su muy excéntrica pero también estudiada apariencia (la corbata azul a juego con sus ojos). Sin embargo, de este comienzo quiero resaltar dos elementos. Por un lado, la frase que desaprueba, la que proscribe el uso de la corbata azul “no está bien” y que pontifica: “Son nuestros tiempos de corbata negra”. Como lo hiciera Molloy, me pregunto: ¿a qué tiempos se refiere Martí? Quiero llamar la atención sobre el gesto tautológico que entonces produce la segunda crónica de Martí, la de la presentación de Wilde en el Chickering Hall, la cual enfatiza la diferencia en el vestir. Una vez más, la elección de una prenda del atuendo de Wilde parece funcionar para cifrar el secreto a voces. Por otro lado, y aún más importante aquí, resulta la oración con la que Martí cierra el pasaje en el que finalmente devela la identidad de la figura descrita: “es Oscar Wilde, el poeta joven de Inglaterra, el burlado y loado apóstol del estetismo”. De este final, entonces, destacaré y me centraré en la idea del poeta “burlado”. Martí continúa su crónica y explica a lo que se refiere: “¿Quién no ha visto ese cuaderno de caricaturas que se publica cada semana en Londres, y en cuya carátula ríe maliciosamente, cercado de trasgos, bichos y duendes, un viejillo vestido de polichinela?”¹⁸. Martí se refiere a los ilustradores y tabloides, que en Inglaterra hacen del cuerpo de Wilde –de sus manierismos e indumentaria– toda una parodia:

Londres ríe hace meses con el poeta Postlethwaite, que es el nombre, ya famoso de un lado y otro del Atlántico, que el Punch ha dado a Oscar Wilde. Postlethwaite es una lánguida persona, que abomina la vida, como cosa democrática, y pide a la luz su gama de colores, a las ondas su escala de sonidos, a la tierra apariencia y hazañas celestiales. Todo disgusta al descontentadizo Postlethwaite. Cuanto hacen los hombres, le parece cosa ruin. De puro desdeñar los hábitos humanos, va tan delgado que parece céfiro. Postlethwaite quiere que sea toda la tierra un acorde de armoniosa lira. Estos paramentos de los hombres de ahora le mueven a desdén, y quiere para la vida empleo espiritual, y para los vestidos colores tenues y análogos, de modo que el fielro del sombrero no desdiga del cuero de las botas, y sea todo melancólico azul, o pálido verde. Postlethwaite es ya persona célebre, y toda Inglaterra y todos los Estados Unidos aplauden hoy una ópera bufa de un poeta inglés en que se cuentan los melodiosos y alados amores del tenue bardo mustio¹⁹.

19. Ibídem.

No obstante, lo que quiero enfatizar aquí viene de manera inmediata. Martí enseguida escribe: “Con tanta saña movió

Du Maurier su lápiz tajante, que cuando publicó al cabo Oscar Wilde... su volumen de versos, no veían los lectores en sus arrogantes y límpidas estrofas más que aquella ridícula figura, que pasea con aire absorto por la tierra su mano alzada al cielo, como coloquiando con las brisas, y su nariz husmeante, en que cabalgan colosales gafas. Ahí está, en luz y sombra, el movimiento estético”²⁰. Si bien es cierto que pese a su fascinación por el *look* de Wilde, Martí parece encontrar en su atuendo, gestualidad y maneras la falsificación propia de la apariencia –produciendo en este sentido, una separación entre performance y obra–, el intelectual cubano también protesta por la caricaturización que los medios impresos ingleses y, de manera consecuente, los de Estados Unidos hacen de Wilde. Por lo tanto, Martí comprende cómo toda esta iconografía fóbica sella la obra del escritor y, de manera más importante, usurpa su cuerpo. En cierto sentido, aunque Martí entiende, *entiende* que la caricaturización de la figura de Wilde está basada en su apariencia, la cual también desaprueba, esta operación lo encadena a unas manos, como las de Du Maurier, que portan el lápiz tajante para trazar las ponzoñosas y estrechas intenciones de la prensa y la opinión pública. Entonces, ¿qué parece estar proponiendo Martí?, ¿qué posibilidades les quedan a estos escritores que *no se visten como nosotros*, que se rebelan a los *tiempos de corbata negra*? Yendo incluso más allá de las intenciones del cronista, ¿a qué apunta esta nueva crónica frente al control fóbico de la visualidad que parece ocupar el cuerpo de Oscar Wilde?

20. Ibídem.



Fig. 2. Thomas Nast, “Oscar Wilde on Our Cast-Iron Stove. Another American Institution sat down on”. *Harper's Weekly*, 9 de septiembre de 1882, p. 575. Library of Congress.

En los últimos años, ha habido un importante resurgimiento crítico de Oscar Wilde, en especial, en lo que implica su presencia en los Estados Unidos. Una documentadísima bibliografía ha intentado dar cuenta de varias perspectivas, mas ha prevalecido la indagación en el nacimiento del concepto moderno de autor e incluso, el de celebridad.

La llegada de Oscar Wilde a Estados Unidos se produce mediada por su imagen, *imagen* que de manera paradójica está en ausencia. Es decir, pese el elevado interés en cómo luce Oscar Wilde, su llegada no viene acompañada de fotografías. En un principio, la prensa estadounidense no parece acudir a las ilustraciones. En casi todos los artículos acerca del arribo del poeta irlandés a Nueva York hay una imperiosa necesidad de trasponer lo que ven los ojos de los cronistas. Las ilustraciones aparecerán más tarde durante la gira de Oscar Wilde por Norteamérica y, como ya decía Martí, reproducen la caricaturización operada por los tabloides ingleses (Fig. 2). Sin embargo, el vacío fotográfico será algo del todo provisional.

A solo dos días de arribar a Nueva York, Oscar Wilde ya tiene una cita a la que debe acudir de manera urgente. Por supuesto, son muchísimas las invitaciones que recibe el escritor tras su llegada²¹, pero ésta es sin duda una de extrema relevancia para su agente, Colonel W. F. Morse. El 5 de enero de 1882, pese al cansancio acumulado tras un decepcionante viaje transatlántico, y después de haberles pedido a los periodistas que lo dejaran descansar por un día, el dandi acude al local número 87 de Union Square. En esta dirección se encuentra el estudio fotográfico de Napoleon Sarony quien ya para el momento ha fotografiado a figuras como el escritor Walt Whitman (1878), el político Henry Ward Beecher (1875) el arquitecto Calvert Vaux (1879) o la actriz francesa Sarah Bernhardt (1880); siendo por lo tanto el fotógrafo de figuras públicas más importante del país. Como apunté, la premura de la cita de Wilde se debe a la ausencia de fotografías del escritor y, pese al mito visual que acompaña a Wilde a los Estados Unidos, a la carencia de fotografías de escritor. Por lo tanto, dado el revuelo causado por la llegada de Wilde, Morse necesita que el dandi pase por una sesión fotográfica. La circulación visual de Wilde es tan importante como su propia presencia.

21. De acuerdo con su correspondencia, los primeros días en Estados Unidos están repletos de encuentros, cenas. Sus cartas son cortas y principalmente funcionan para organizar una muy abultada agenda social. Wilde cuadra horas o se excusa al no poder concurrir a alguna invitación y en ocasiones, agenda hasta dos cenas un mismo día.



Fig. 3. Oscar Wilde, fotografía en blanco y negro de Napoleon Sarony, Nueva York, 1882. Library of Congress.

Ese día, el estudio de Sarony toma 27 fotos de Wilde en diferentes poses, atuendos y escenografías (Fig. 3). Pocos detalles se conocen acerca de lo que, asumo, debe haber sido una extensa sesión ya que no es hasta 1888, cuando Eastman lanza la cámara Kodak y el carrete de película fotográfica que sustituye a las menos prácticas placas de vidrio. Por su parte, Wilde no escribe sobre Sarony ni su correspondencia da cuenta de la sesión fotográfica llevada a cabo en Nueva York. No obstante, aparentemente, Sarony no dispara la cámara. Aunque el muy concurrido estudio fotográfico esté repleto de técnicos y asistentes, Sarony parece ser el único con acceso a la sala de operaciones²². Para el momento, los estudios neoyorkinos suelen pagar altas sumas de dinero por fotografiar

22. Así lo describe Richard G. White en un artículo especial sobre el estudio de Sarony: "These observations we make in the exhibition room, where Mr. Sarony's business partner, Mr. Campbell, presides, as he does in every other part of the establishment except the operating room, where Sarony himself is absolute. For a great photographic establishment is a complicated affair, with many assistants mechanical and artistic, and must be directed with system and administrative ability. Mr. Sarony could not do so much work, or do it so well, were it not that he is relieved of this detail, and that another hand runs the machine for which he supplies the steam". WHITE, Richard Grant. "A Morning at Sarony's," *Galaxy*, 1870, p. 409.

23. HOLLAND, Merlin and Ruper Hart-Evans. *The Complete Letters of Oscar Wilde*, 2000, p. 64.

a celebridades y, por lo tanto, contar con el derecho de vender sus fotografías. Sin embargo, en esta ocasión, el agente de Wilde exonera al estudio fotográfico del pago²³, gesto que resulta relevante para la discusión que plantearé más adelante y que propongo como parte significativa de la estrategia mediática del *tour* del escritor. Las fotografías de Oscar Wilde hechas por el estudio de Napoleon Sarony constituirán las imágenes más icónicas y fundamentales para la construcción del mito Wilde y contribuirán en cierto sentido a lo que considero una especie de renacimiento de la fotografía de autor.



Fig. 4. “Oscar Wilde, No 18”, Oscar Wilde, fotografía en blanco y negro de Napoleon Sarony, Nueva York, 1882. Library of Congress.

Desde muy temprano, pese la inexperiencia ya citada y su escasa obra para el momento –aún no ha escrito sus obras más reconocidas–, Wilde es consciente de que su gira tiene como fin el construir a un autor. En correspondencia escrita días después de su presentación en el Chickering Hall a George Lewis, el escritor compara su éxito con el de Charles Dickens, quien

estuviera en Nueva York: “I am sure you have pleased with my success! The Hall had an audience larger and more wonderful than even Dickens had”²⁴. No obstante, Wilde también entiende que su construcción como autor transita por caminos distintos a los de Dickens, por ejemplo. De manera seguida, el dandi escribe: “I have several... secretaries. One writes my autographs all day for my admirers, the other receives the flowers that are left really every ten minutes. A third whose hair resembles mine is obliged to send off locks of his own hair to the myriad maidens of the city, and so is rapidly becoming bald”²⁵. El cabello de Wilde, al que Martí alude en ambas crónicas pero al que también la prensa llama la atención para dar cuenta de manera cifrada de una sexualidad inquietante y aberrante²⁶, forma parte de la maquinaria de construcción del autor. Incluso, con reiteración, Wilde hace referencia a las razones financieras que también hacen posible su gira. En este sentido, el dinero cobra un papel protagónico que se verá reforzado en un proceso judicial que versará sobre la disputa de la imagen del poeta.

24. Ibídem, p. 126.

25. Ibídem.

26. El cabello es uno de los elementos a los que se alude con mayor recurrencia para decir lo indecible; “Some of the men in Wilde’s audience quite likely were gay, as newspaper reports insinuated at the time ‘Many aesthetic and pallid young men in dress suits and banged hair’ (i.e. bangs) were to be seen lounging at the rear of the theater when Wilde spoke for the first time in New York, one observer wrote”. MORRIS, Roy Jr. *Declaring His Genius: Oscar Wilde in North America*, 2013, p. 31.

La cita judicial

Sin lugar a dudas, insisto, las fotografías tomadas por Sarony constituyen las imágenes más representativas de la galería visual de Oscar Wilde. A propósito de esto, en 1883, Napoleon Sarony decide demandar a la empresa Burrow-Giles Lithographic Company, por haber reproducido 85.000 copias de una de las fotografías hechas en su estudio a Oscar Wilde, foto que en el litigio cobrará el nombre de “Oscar Wilde, No 18” (Fig. 4). Este caso causa jurisprudencia ya que Sarony apela a la ley de 1865, que protege la propiedad intelectual de la fotografía y del negativo fotográfico. El 17 de marzo de 1884 se produce un pronunciamiento de la Corte Suprema que constituirá un precedente en la legislación de los derechos de propiedad fotográfica. Jane M. Gaines llama la atención sobre el hecho que de los cientos de fotografías a celebridades impresas de manera ilícita en la década de los ochenta, sea la fotografía de Oscar Wilde, a propósito de la demanda interpuesta por Sarony, la única que pueda dar cuenta de la autoría de una obra mecánica bajo la ley estadounidense de propiedad intelectual. Y esto tiene que ver con la muy característica corporalidad y pose de Oscar Wilde o, más bien, por el *excentricismo* que veía en él José Martí. El pronunciamiento de la Corte Suprema de los Estados Unidos concluye:

The third finding of facts says, in regard to the photograph in question, that it is a ‘useful, new, harmonious,

characteristic, and graceful picture, and that plaintiff made the same... entirely from his own original mental conception, to which he gave visible form by posing the said Oscar Wilde in front of the camera, selecting and arranging the costume, draperies, and other various accessories in said photograph, arranging the subject so as to present graceful outlines, arranging and disposing the light and shade, suggesting and evoking the desired expression, and from such disposition, arrangement, or representation, made entirely by plaintiff, he produced the picture in suit.' These findings, we think, show this photograph to be an original work of art, the product of plaintiff's intellectual invention, of which plaintiff [Napoleon Sarony] is the author, and of a class of inventions for which the constitution intended that congress should secure to him the exclusive right to use, publish, and sell, as it has done by section 4952 of the Revised Statutes²⁷.

27. "Burrow-Giles Lithographic Co. v. Sarony", 1884.

Llama la atención que el excesivo control que describe la sentencia contrasta con el *laissez faire* económico que parece haber prevalecido en la sesión de Nueva York. No obstante, la Corte Suprema encuentra que el argumento de la defensa de Burrow-Giles Lithographic Co. no resulta del todo descabellado ya que coincide con lo que la ley de propiedad intelectual de los Estados Unidos entiende como escritura (*writing*):

The constitutional question is not free from difficulty. The eighth section of the first article of the constitution is the great repository of the powers of congress, and by the eight clause of that section congress is authorized 'to promote the progress of science and useful arts, by securing, for limited times to authors and inventors the exclusive right to their respective writings and discoveries.' The argument here is that a photograph is not a writing nor the production of an author. Under the acts of congress designed to give effect to this section, the persons who are to be benefited are divided into two classes-authors and inventors²⁸.

28. Ibídem.

Pese a esto, de acuerdo con la decisión de la corte suprema y las diversas interpretaciones de este caso a propósito de la propiedad intelectual (Weil) y, en específico, de los derechos fotográficos (Gaines) han afirmado que este pronunciamiento –el cual reitera la decisión de la *Circuit Court of New York, Southern District*, que ya en abril de 1883 había favorecido a Sarony–, hace equivaler fotografía y escritura. En cierto sentido, aquí se produce el nacimiento de la autoría fotográfica y, más aún, el renacimiento de la fotografía de autor. No obstante, una pregunta más parece rondar: ¿dónde parece quedar el autor fotografiado? Michael North insiste en que si bien el debate en torno a la polémica fotografía de Wilde ha producido una interesante discusión a propósito de la propiedad intelectual y la

fotografía, ningún investigador ha insistido suficientemente en la ausencia del propio Oscar Wilde de la disputa escenificada²⁹. Si bien, como afirma North, Oscar Wilde cede los derechos – en el momento en que su agente le exime de pago a Sarony –, lo cual se registra en la sentencia: “That the plaintiff, about the month of January, 1882, under an agreement with Oscar Wilde, became and was the author, inventor, designer, and proprietor of the photograph in suit, the title of which is ‘Oscar Wilde, No. 18,’ being the number used to designate this particular photograph and of the negative thereof.... and that the terms ‘author,’ ‘inventor,’ and ‘designer,’ as used in the art of photography and in the complaint, mean the person who so produced the photograph”, su aporte en la fotografía está totalmente ausente. Por lo tanto, si bien la resolución da cuenta de la dimensión aurática de la foto –ya que tal como ha propuesto Weil, la Corte suprema se niega a pronunciarse sobre la posibilidad de que toda fotografía sea susceptible a serle aplicada el *copyright*³⁰ – y entonces se produce el renacimiento de la fotografía de autor; me pregunto: ¿dónde queda parado ya no el autor *de* la fotografía sino el autor *en* la fotografía? La lectura de Michael North propone que la polémica suscitada por la comercialización de la fotografía de Wilde es un caso muy apropiado para ilustrar la complejidad de la problemática que la reproducción mecánica produce en el mundo del arte³¹. Más bien, me interesa plantear que la fotografía, en contraste con las ilustraciones e incluso el dictado de la Corte Suprema en cuya descripción convierte a Oscar Wilde, el autor fotografiado, en un modelo sin agencia, se vuelve un medio sobre el que se impone una materialidad lumínica con el que muchos escritores *excentricos*, raros, maricones –casi todas las imágenes con las que Molloy produce su lista introductoria– se hacen tocar. Es como si la fotografía tuviera la capacidad de convertirse en una piel luminosa que no solo opera sobre la materialidad de autor sino que también fuera capaz de responder a esos ojos lujuriosos que la ven. Por lo tanto, esta nueva especie de escritor, incluso el propio Oscar Wilde, no parece quedar fuera de la cita.

29. NORTH, Michael. “The Picture of Oscar Wilde”. *PMLA*, 2010, p. 187.

30. WEIL, Arthur William. *American Copyright Law*, 1917, p. 29.

31. NORTH, Michael. “The Picture of Oscar Wilde”. *PMLA*, 2010, p. 190.

La política de la cita

Ya mencioné que José Martí protesta ante lo que considera una caricaturización de Oscar Wilde por parte de la prensa estadounidense, la cual pasivamente sigue a la prensa amarillista británica en su condena (visual) de Wilde. La primera crónica de Martí sobre el apóstol del estetismo prosigue y enseguida, tras lo que ya he relatado, se centra en la inferioridad cultural de Estados Unidos:

32. MARTÍ, José. “El proceso de Guiteau. El estetismo. ¡Pálido Postlethwaite! El poeta Oscar Wilde. Los inmigrantes. Un grande anciano muerto”. *La Opinión Nacional*, 1882, p. 1.

Hay en estos Estados Unidos, a la par que un ansia ávida de mejoramiento artístico, un espíritu de mofa que se place en escarnecer, como en venganza de su actual inferioridad, a toda persona o acontecimiento que demande su juicio, y dé en sus manos. Y pasa en eso lo que en las ciudades de segundo orden con los dramas aplaudidos en las capitales, que solo por venir sancionados de la gran ciudad son recibidos en la provincia con mohines y desdenes, como para denotar mayor cultura y más exquisito gusto que el de los críticos metropolitanos. En esta dependencia de Europa viven los Estado Unidos en letras y artes; y como rico nuevo a quien nada parece bien para aderezar su mesa, y alhajar su casa, hacen profesión de desdeñosos y descontentadizos, y censuran con aires magistrales aquello mismo que envidian y se dan prisa a copiar³².

Pero de la crónica de Martí, que aparte de dar cuenta de la dependencia europea de Estados Unidos y, aunque de manera cifrada, sugerir la ignorancia que supone despreciar a Wilde, me interesa señalar su estructura. Quiero explorar cómo la estructura de esta crónica propone, quizá de manera involuntaria, cierto gesto esgrimido en la condena de Martí de la caricaturización de Wilde a cargo de los ilustradores británicos y estadounidenses. Por lo tanto, plantearé una lectura que tome en cuenta el gesto integral de Martí.

Como ya señalé, las cartas de Nueva York se organizan en torno a diversos temas que suceden en la metrópolis durante la estancia del intelectual cubano. La crónica en cuestión, la del 21 de enero de 1882, comienza con un breve párrafo acerca del proceso de Charles Guiteau, quien poco después será condenado a la pena capital por el asesinato del presidente Garfield. Inmediatamente, luego de un breve párrafo, Martí se refiere a la llegada de Wilde para luego hablar de la inmigración y del secreto de la prosperidad de los Estados Unidos al haberle abierto los brazos. Martí incluso plantea que la Estatua de la Libertad que le regala Francia a los Estados Unidos debería tener los brazos abiertos. No obstante, el final de la crónica, Martí se refiere a la muerte de un “grande anciano”:

¡Ahora acaba de huir la vida de una mano que ha arrancado muchos secretos a la naturaleza! Fue también mano inglesa, y sostuvo una de las plumas más investigadoras y elocuentes de su tiempo. Fijó la faz humana en el cristal, y vio, como si fuese de cristal, en el cuerpo humano. El profesor [John W.] Draper ha muerto... Pueblan hoy los fotógrafos la tierra, y todos ellos deben su arte y bienestar al profesor Draper, que enamorado de las copias de estatuas y edificios que hacía en Francia Daguerre, y que su amigo Morse le trajo de París, se dio a ahondar en el descubrimiento, hasta que fijó en la lámina fotográfica el rostro de su ayudante, que fue el primer hombre cuya faz reprodujese la fotografía. En manos de Draper, fue a poco anticuado el antiguo

procedimiento: él, como Daguerre, sometía la lámina de plata al vapor de iodina, dejaba que la luz imprimiese en la lámina la imagen, y desenvolvía gradualmente la imagen al vapor del mercurio. Él, con el bromino mejoró el hallazgo y lo reformó a tal punto que, alegres como Arquímedes, abrieron en dos habitaciones un tanto lóbregas la primera fotografía, Morse, que estaba entonces inventando el telégrafo, y Draper que no había escrito aún su revolucionario y creador *Tratado de fisiología...*³³.

José Martí finaliza su crónica en la que destaca el comienzo de la gira de Wilde y critica su transformación en caricatura, con la muerte de John W. Draper, conocido por ser el primer productor de un retrato fotográfico. La muerte de Draper coincide con la llegada de Wilde a Estados Unidos pero, más allá del azar, me interesa poner en perspectiva este artefacto, ¿a qué manos parece sugerir Martí pasara el cuerpo de Oscar Wilde? En cierto sentido, la crónica de Martí parece sugerir la inminencia de la fotografía. Martí entiende perfectamente cómo las ilustraciones encadenan a Wilde –y así a otros escritores raros, excéntricos, vulgares del fin de siglo– a manos que trazan su mirada fóbica. La tensión que quizás involuntariamente produce la crónica da cuenta de la posibilidad o, más bien, de la capacidad de la fotografía de convertirse en vehículo para otras sensibilidades. En cierto sentido, no solo la pose parece estar en disputa, ya que ésta constituye el principal ingrediente de las ilustraciones sensacionalistas (aunque por supuesto, aún más desfigurada por ojos y manos ponzoñosas). La fotografía de autor parece ofrecerles a estas sensibilidades la capacidad de hacer de sus cuerpos el gran mito de autor. Escritores y artistas como Salvador Novo, Gabriela Mistral, Augusto D'Halmar, Delmira Agustini, Armando Reverón, Frida Kahlo y más tarde, Alejandra Pizarnik, Clarice Lispector, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Pedro Lemebel, Mario Bellatin, hacen de la materialidad fotográfica una dimensión relevante y hasta definitiva para su contextura de autor.

Dadas las razones antes expuestas, dudo de que José Martí haya asistido a la cita neoyorkina con Wilde. No obstante, lo que queda claro es que Martí nunca se acerca al puerto en el que desembarca Oscar Wilde. ¿De dónde proviene entonces la cita que hace Martí de Wilde? ¿De dónde parte la descripción de “ese hombre joven y fornido, de elegante apostura, de enérgico rostro, abundante cabello castaño, que se escapa de su gorra de piel sobre el Ulster recio que ampara del frío su robusto cuerpo”³⁴? Martí parece citar a ciegas el cuerpo de Wilde o más bien, cita aquel cuerpo que reporteros y cronistas ven llegar, cita lo que esas manos dicen que vieron e incluso cita las ilustraciones que de Inglaterra llegan a los Estados Unidos. Es decir, Martí cita la horrorosa fascinación de ver a Oscar Wilde.

33. MARTÍ, José. “El proceso de Guitéau. El estetismo. ¡Pálido Postlethwaite! El poeta Oscar Wilde. Los inmigrantes. Un grande anciano muerto”. *La Opinión Nacional*, 1882, p. 1.

34. MARTÍ, José. “El proceso de Guitéau. El estetismo. ¡Pálido Postlethwaite! El poeta Oscar Wilde. Los inmigrantes. Un grande anciano muerto”. *La Opinión Nacional*, 1882, p. 1.

La espectacularidad fotográfica, es decir, su exhibicionismo le ofrece al nuevo escritor la posibilidad de que otros testifiquen la transformación de su corporalidad. En cierto sentido, la fotografía de autor hace del cuerpo un proyecto en proceso que definitivamente devuelve a los ojos extraños. La pose, insisto, es entonces un solo elemento que de por sí no está limitada a la foto. Por el contrario, la fotografía tiene la capacidad de entenderse como cuerpo autoral, como radical sustituto del autor, y por lo tanto, es capaz de ser tocada. En este aspecto, aquí se activa la manera en que la filósofa francesa Catherine Malabou entiende la filosofía de Hegel como reemplazamiento. Es decir, la forma, no se forma más que como posibilidad de ser reemplazada. Malabou dice que ésta, la forma, sólo tendría identidad si es reemplazable, sustituible, relevable³⁵.

35. MALABOU, Catherine. *La plasticidad en espera*, 2013, p. 94.

La piel de la foto se torna *piel de escritor*. Citar la foto no es solo citar al autor sino citar su autoría. La política de la cita cobra entonces relevancia. Como antes afirmé, Martí *cita a ciegas* pero al hacerlo se da cuenta y propone una crítica pese a *los tiempos de corbata negra* y al no vestirse como lo hace Oscar Wilde.

Casa de citas

Finalizo este artículo con una cita más, una cita *fuera de contexto*. Esta vez, cito un recuerdo personal que publica Sylvia Molloy acerca de la poeta argentina Alejandra Pizarnik:

Alejandra es, por excelencia, el lector con el libro en la mano: pose primordial de todo escritor, aquí se vuelve explícita, ejemplar. No bien despierta, y como un deber que acepta gozosamente, un ejercicio a la vez espiritual y profesional, Alejandra lee, Alejandra escribe, Alejandra acumula citas: son tres fases de una misma actividad que necesita la mirada del otro. No sé si en aquella ocasión sabría que yo la miraba: el detalle biográfico no tiene importancia, sí lo tiene el gesto exhibicionista. Basta recorrer sus diarios para ver con qué cuidado analiza su lectura, anota lo que le impresiona, establece comparaciones: en suma, con qué cuidado o más bien pasión, *elabora* lo que lee, como quien lo prepara —lo adereza, diría— para un uso ulterior. El diario de Pizarnik reflexiona, cuestiona, y sobre todo *cita* textos que va juntando al azar, como quien almacena material que puede ser útil en un futuro: para componer su imagen, para asentar su escritura. Imposible determinar un itinerario de lectura, las citas se acumulan aparentemente al azar: “Quiero morirme siendo, siendo ayer”, cita de *Así que pasen cinco años* de Lorca, alterna con “la garúa de la ausencia”, cita del tango *Ventanita de arrabal*, una alusión a Georges Schéhadé alterna, a su vez, con una cita de *Mi noche triste*.

Así, desjerarquizándolas, restituyéndolas a la pura letra, Pizarnik en su diario recila citas y referencias, acaso para usarlas después, como *objets trouvés*, para ir componiendo lo que llama su *Casa de citas*: archivo literario, materia misma de una autofiguración que permanentemente necesita testigos³⁶.

Aunque no tengo mayor duda de que Sylvia Molloy ve a Pizarnik, en este pasaje no solo Sylvia Molloy parece citar una fotografía, aquella en la que la poeta fuma mientras lee un libro que sostiene con una de sus manos, sino que de su ejercicio podría inferirse que la fotografía de autor, la fotografía de *estos* autores, también puede entenderse como autofiguración basada en desjerarquizaciones, que necesita de testigos y que en cierto sentido se presenta como *objet trouvé*. José Martí pone en escena la relevancia de la visualidad de autor. Sylvia Molloy entiende lo que significa para Martí *la injuria de ver* a Oscar Wilde. Con esta *casa de citas* que despliega Martí, quien cita la llegada de Wilde, la muerte de Draper, la maliciosa mano de Du Maurier y, a la vez, cita a Wilde; la fotografía parece irrumpir como ensayo y repetición para una autonomía material. La capacidad exhibicionista de estas fotos, que pasan de *mano en mano*, de *cita en cita*, producen una sustitución. La crítica del caso jurídico, que aparentemente deja de lado a Wilde o lo convierte en una figura sobre la que se discierne el *copyright* de la fotografía o la inherencia de la reproductibilidad mecánica sobre el arte, ha ignorado la piel luminosa que la *fotografía de autor* concede a estos escritores, aquella que José Martí parece entender cuando en Nueva York cita a ciegas a Oscar Wilde.

36. “Una torpe estatuilla de barro: figuración de Alejandra Pizarnik”. *Taller de Letras*, 2015, p. 73.

Referências

- “Burrow-Giles Lithographic Co. v. Sarony”, *111 U.S.* 53, 4 S, Ct. 279, 1884.
- “City Summary”. *New York Clipper*. Vol. XXIX, n. 43, p. 710, 14/01/1882.
- GAINES, Jane M. *Contested Culture: The Image, the Voice, and the Law*. Chapel Hill: University of California Press, 1991.
- HOFER, Matthew; SCHARNHORST, Gary (eds). *Oscar Wilde in America: The Interviews*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- HOLLAND, Merlin ; HART-EVANS, Ruper. *The Complete Letters of Oscar Wilde*. New York: Henry Holt and Co., 2000.
- MALABOU, Catherine. *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Palinodia, 2013.
- MARTÍ, José. *Obras completas: (edición crítica) Tomo 9 (1881-1882) Estados Unidos*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000.
- _____. “Oscar Wilde”. *La Opinión Nacional*. Caracas, p. 1, 11/02/1882.
- _____. “El proceso de Guiteau. El estetismo. ¡Pálido Postlethwaite! El poeta Oscar Wilde. Los inmigrantes. Un grande anciano muerto”. *La Opinión Nacional*. Caracas, p. 1, 21/01/1882.
- MOLLOY, Sylvia. “La política de la pose”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer (ed.). Rosario: Beatriz Viterbo, 1994, p. 128-138.
- _____. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- _____. “Una torpe estatuilla de barro: figuración de Alejandra Pizarnik”. *Taller de Letras*. n. 57, p. 71-79, 2015.
- MORRIS, Roy Jr. *Declaring His Genius: Oscar Wilde in North America*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- NAST, Thomas. “Oscar Wilde on Our Cast-Iron Stover”. *Harper's Weekly*. p. 575, 9 de septiembre de 1882.
- NORTH, Michael. “The Picture of Oscar Wilde”. *PMLA*. vol. 125, n. 1, p. 185-191, enero de 2010.
- “Oscar Wilde on the Platform.” *The National Police Gazette*.

New York, p. 4, 28/01/1882.

“Oscar Wilde’s Lecture: A Large Audience Listens to the Young Aesthete.” *The New York Times*. New York, p. 5, 10/01/1882.

SISKIND, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Chicago: Northwestern University Press, 2014.

WEIL, Arthur William. *American Copyright Law*. Chicago: Callaghan, 1917.

WHITE, Richard Grant. “A Morning at Sarony’s,” *Galaxy*. Vol. 9, p. 409, March 1870.

ZAMBRANO, Gregory. “La Sección constante de José Martí. Pequeño tratado de enciclopedia”. *Revista Investigación*. Universidad de los Andes, p. 56-57, 2004.

Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen

Gabriela Nouzeilles
Princeton University

Resumo

O trabalho analisa uma série de fototextualidades de caráter experimental cuja lógica ao mesmo tempo nega e afirma a incomensurabilidade entre escrita literária e imagem fotográfica. Ele objetiva explorar o funcionamento de formações intermediáticas que adoptam o formato livro e são o resultado do cruzamento entre literatura, fotografia e vanguarda. Esses artefatos experimentais questionam a noção da “cegueira” da literatura, assim como o caráter “tautológico referencial” da fotografia. O artigo debruça-se sobre *Prosa del observatorio*, um dos fototextos produzidos por Julio Cortázar, como aparato fototextual que se opõe ativamente às relações dominantes entre palavra e imagem, caracterizadas por formatos que subordinam um meio ao outro. *Prosa del observatorio* formula uma poética baseada no deslocamento e na transformação do sentido ao longo de uma série aberta de significantes que cria um sistema de equivalências entre o plano verbal e o visual, transformando o discurso poético em discurso fotográfico e vice-versa. Desse modo, desconstrói as fronteiras entre verbo e imagem, colapsando sua função poética com sua função fotográfica como manifestações heterogêneas da escrita, entendida como processo de significação que excede e subsume à literatura e à fotografia.

Palavras chave: fototextualidade; literatura; fotografia; Julio Cortázar.

Resumen

El artículo analiza una serie de fototextualidades de carácter experimental cuya lógica a la vez niega y afirma la incommensurabilidad entre escritura literaria e imagen fotográfica. Tiene como objetivo explorar el funcionamiento de formaciones intermediáticas que adoptan la forma de libro y son el resultado del cruce entre literatura, fotografía y vanguardia. Estos artefactos experimentales cuestionan la noción de la “ceguera” de la literatura, así como la “referencialidad tautológica” de la fotografía. El ensayo se detiene en *Prosa del observatorio*, uno de los fototextos producidos por Julio Cortázar, como aparato fototextual que se opone activamente a las relaciones dominantes entre palabra e imagen, caracterizadas por formatos que subordinan un medio al otro. *Prosa del observatorio* propone una poética basada en el desplazamiento y la transformación del sentido a lo largo de una serie abierta de significantes que crea un sistema de equivalencias entre el plano verbal y el visual, transformando el discurso poético en discurso fotográfico y viceversa. De ese modo, destruye las fronteras entre verbo e imagen, colapsando su función poética con su función fotográfica como manifestaciones heterogéneas de la escritura, entendida como proceso de significación que excede y subsume a la literatura y la fotografía.

Palabras clave: fototextualidad; literatura; fotografía; Julio Cortázar.

1. Todas las traducciones del inglés al castellano son mías.

*La fotografía es y no es un lenguaje; el lenguaje es y no es una “fotografía”!*¹

W.J.T. Mitchell. Picture Theory.

¿Cuándo dejarán de aparecer ilustrados con dibujos todos los libros que valen la pena y aparecerán solamente con fotografías?

André Breton. Surrealismo y pintura (1925)

La separación conceptual entre palabras e imágenes es el resultado de un mecanismo de clasificación generalizado que divide y organiza el campo de la significación en medios distintos de representación, supuestamente incompatibles. La pureza mediática, sin embargo, siempre está contaminada por una pulsión que la excede. Palabras e imágenes operan dentro de un espacio de significación híbrido que complica su diferenciación. Las fronteras entre palabras e imágenes son inestables, y esa falta de estabilidad no cesa de producir desplazamientos y realineamientos tanto en el interior de cada medio como entre medios en contacto, simultáneamente y a través del tiempo. Como arguye el crítico de arte W. J. T. Mitchell, así como es difícil desligar la pintura y la fotografía del campo del lenguaje, es igualmente difícil mantener la visualidad fuera de la escritura, si bien el hábito iconoclasta de velarla ha quedado encriptado desde la antigüedad en el topó clásico del poeta ciego². Representaciones visuales aparentemente “puras” suelen incorporar escritos y palabras dentro de su campo de representación, o aparecen acompañadas de títulos o leyendas. Inversamente, en su expresión gráfica, la escritura misma encarna la sutura inseparable de lo visual y lo verbal, como insisten en recordarnos los poetas. Todos los medios son medios mixtos que combinan códigos, convenciones discursivas y modalidades sensoriales y cognitivas diferentes. Tampoco hay artes visuales o verbales puras. Las artes son necesariamente ensamblados heterogéneos, aun cuando el impulso a purificar los medios de representación haya sido el gesto utópico del modernismo artístico metropolitano”³.

2. MITCHELL, W. T. J., *Picture Theory*, 1995, p. 99.

3. Ibidem, p. 5, 94-5.

La discusión crítica sobre la relación entre literatura y fotografía se inscribe dentro de ese campo de reflexión más general sobre la intermedialidad y los efectos que el contacto entre palabras e imágenes produce en la significación y en el espectro representacional. Entre las muchas articulaciones posibles entre literatura y fotografía, me interesa pensar en particular fototextualidades de carácter experimental de difícil clasificación, cuya lógica interna a la vez niega y afirma la inconmensurabilidad entre escritura literaria e imagen fotográfica, produciendo como consecuencia una suerte de “ceguera luminosa”. Si, como afirma Derrida, “en todos los géneros, la ley del género siempre se ha encargado de instaurar el principio del orden: semejanza, analogía, identidad y diferencia,

clasificación taxonómica, organización y árbol genealógico, el orden de las razones, el sentido del sentido, la verdad de la verdad, luz natural y sentido de la historia”⁴, en los fototextos experimentales a los que me refiero la yuxtaposición tensionada entre escritura e imagen trae a primer plano lo que podríamos concebir como la “locura” que habita toda representación dentro de la corriente tumultuosa de producción de sentido, deconstrucción textual y estallido afectivo en el que navega el trabajo de la escritura.

Me interesa en particular explorar el funcionamiento de formaciones intermedias que adoptan la forma de libro y que son el resultado del cruce entre literatura, fotografía y vanguardia. Tales artefactos constituyen formaciones culturales altamente complejas, ancladas en la intersección de lo humano y lo maquínico, lo verbal y lo visual, la cultura alta y la industria cultural, el libro y el cine, y la escultura y el teatro, en las que la relación dialéctica entre literatura, fotografía y arte de vanguardia funciona como disparador de una multiplicidad de estrategias de representación y de lectura. Dentro de ese archivo de textualidades “monstruosas”, en el sentido de ser anómalas pero también por ser “exhibicionistas” (en Latín, el sustantivo *monstruum* y el verbo *mostrare* –mostrar, señalar, apuntar, denotar– están emparentados) se inscribe una extensa colección latinoamericana de artefactos experimentales co-producidos, tales como *La ciudad de las columnas* (1970) del escritor cubano Alejo Carpentier y el fotógrafo ítalo-venezolano Paolo Gasparini, *Prosa del observatorio* (1972) del escritor argentino Julio Cortázar y, en menor medida, el fotógrafo español Antonio Gálvez, *El infarto del alma* (1992) de la escritora experimental chilena Diamela Eltit y la fotógrafa Paz Errázuriz, y *El baño de Frida* (2010) de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide y el escritor conceptual peruano-mexicano Mario Bellatin, entre muchos otros ejemplos. Todos ellos cuestionan abiertamente la noción de la *ceguera* de la literatura, su no-visualidad, al mismo tiempo que erosionan lo que Roland Barthes llamaría la “referencialidad tautológica” de la fotografía. En contraste con la creencia de que la “testarudez del referente” hace que, *parece* Magritte, en la fotografía una pipa tienda a ser “siempre e ineluctablemente una pipa”⁵, cada uno de los fototextos mencionados hace visible el régimen dual de toda imagen –a la vez parche provisional y agujero, velo y rajadura en el velo– revelando en cada caso la dimensión represiva de la imagen y el retorno de lo reprimido, o, en otras palabras, la emergencia de aquello que resulta del poder de la imaginación y de toda exploración de lo real, más allá o a pesar del referente. Estos artefactos semiesculturales muestran que todo texto con o sobre imágenes es sobre todo una puesta en escena del trabajo de la escritura, entendida como la elaboración interminable de la traducción de aquello que inicialmente parece estar ligado a lo inexpresable o lo intraducible⁶.

4. DERRIDA, Jacques. “The law of genre”, *Critical Inquiry*, 1980, p. 55-81.

5. BARTHES, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*, 1981, p. 5-6.

6. Esta operación se opone tanto al uso tradicional del pie de foto o leyenda, que usualmente sirve para reforzar el contenido explícito de la representación visual eliminando otras asociaciones posibles, como al argumento que privilegia el texto sobre la imagen. Un ejemplo de esta última tendencia es el Roland Barthes de “Retórica de la imagen”, cuando sugiere que la imagen es redundante con respecto del texto que la acompaña. Ver *Image, Music, Text*, 1977, p. 38.

7. En los últimos años ha habido una explosión de publicaciones dedicadas al estudio, definición y análisis de libros que combinan fotografías y textos o series de fotografías organizadas material y narrativamente con el formato de libro. Entre otros, merecen mencionarse BRYANT, Marsha (ed.). *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*, 1996; AMSTRONG, Carol, *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, 1998; los ambiciosos volúmenes editados por PARR, Martin & BADGER, Gerry bajo el título *The Photobook: a history*, 2004-2014, los cuales ofrecen una antología internacional de la historia del fotolibro y su canon en diferentes regiones del mundo; y el volumen editado por FERNÁNDEZ, Horacio, *El fotolibro latinoamericano*, 2011.

8. En este sentido, llama la atención que el término “fotolibro” y el interés académico y curatorial en las formas materiales de la fototextualidad sean relativamente nuevos. Entre 1920 y 1975, la edad dorada y más prolífica del género, el fotolibro fue casi totalmente ignorado como fenómeno. Las historias dominantes del medio fotográfico se organizaron principalmente alrededor de trayectorias basadas en el desarrollo tecnológico, las historias nacionales, los géneros, o la obra de fotógrafos influyentes o *ateurs*. Solo muy recientemente los críticos han empezado a prestar atención a los diálogos entre literatura y fotografía, o al lugar de los libros en la historia material de la fotografía. Contra lo que se podría pensar, la emergencia conceptual del fotolibro no marca el apogeo de un formato sino más bien un cambio de época en la historia de los medios. Según algunos historiadores del medio, sería el impacto de la red y la fotografía digital el que habría hecho de golpe interesante la materialidad de la fotografía analógica y de artefactos híbridos como el fotolibro.

Pero ¿qué es exactamente un fotolibro?⁷ Si apelamos a una definición muy primaria, un fotolibro es simplemente un volumen de hojas de papel u otro material encuadradas, que contiene principalmente fotografías impresas o un número considerable de ellas, organizadas secuencialmente y acompañadas por textos de extensión variada, desde la brevedad denotativa del pie de foto y la extensión medida del ensayo introductorio hasta el texto paralelo que reclama y compite por territorio dentro de las paredes del libro. Esta definición minimalista no nos dice nada, sin embargo, sobre la arquitectura o especificidad operativa del fotolibro como objeto material, ni sobre los modos posibles en que lenguaje e imágenes entran en contacto en él.

La articulación entre fotografía, textualidad y el formato libro es fundacional. Dicha imbricación no proviene solamente de la temprana asociación lingüística entre escritura y fotimagen que se desprende de la etimología de la palabra “fotografía”, entendida como “escritura de luz” (photo + graphia), sino que constituye el origen mismo de una de las genealogías dominantes de la fotografía como práctica. En oposición a una creencia generalizada, desde sus comienzos la fotografía ha circulado básicamente a través del formato libro, y su lugar ha sido el de la biblioteca o el archivo⁸, hasta que a principios del siglo XX se desplazara al espacio de la galería y del museo⁹. En este sentido, la obra de Henry Fox Talbot *The Pencil of Nature* (1844-46) es fundacional no solamente porque ayudó a definir la fotografía *vis-à-vis* la pintura y el dibujo, sino también porque insertó la imagen fotográfica en el mundo de los libros, las referencias literarias y las tecnologías híbridas¹⁰. En tensión con este origen genealógico, se encuentran los daguerrotipos que eclipsaron, momentáneamente, los logros de Talbot, popularizando la idea del status semi-autónomo de la imagen fotográfica única, aislada y destinada a la contemplación visual. En la serie genealógica que arranca con Daguerre, la fotografía emerge como el resultado de una tecnología de producción de imágenes y no como una tecnología de la reproducción ligada a la imprenta, como es el caso con Talbot.

¿Cuál es la arquitectura significante del fotolibro? La definición de Ralph Prins subraya la naturaleza híbrida y multidimensional de fotolibro como objeto material: “Un fotolibro es una forma artística autónoma, comparable con una pieza escultórica, una obra de teatro o una película. Las fotografías pierden su carácter fotográfico en tanto cosas en sí mismas, y se vuelven partes, traducidas en tinta impresa, de un evento dramático llamado libro”¹¹. En la definición de Prins, la organización formal y material del fotolibro trasciende la distinción fundacional entre texto e imagen, y asocia el fotolibro con el cine, la escultura e incluso el teatro, y con

formas complejas de interacción, en el espacio y el tiempo, entre la masa material del libro como artefacto, el cuerpo del lector/espectador, la “piel” de la página, y la temporalidad de la sucesión narrativa marcada por cada vuelta de la página de papel. En esta configuración multifacética, la recepción es por necesidad multisensorial. El lector/espectador no sólo lee y ve; también toca, manipula y juega con el objeto-libro.

Otra característica importante del fotolibro es su conexión íntima con la idea de archivo, entendido como una colección ordenada de documentos que proveen evidencia sobre lugares, cosas y personas. Se podría decir incluso que el objeto llamado “fotolibro” constituye en sí mismo uno de los tantos dispositivos materiales posibles del archivo. *El baño de Frida Kahlo*, por ejemplo, ofrece tanto una interpretación archivística de los restos materiales dejados por el individuo histórico “Frida Kahlo”, como una selección del archivo fotográfico producido por la fotógrafa Graciela Iturbide en respuesta a esos trazos y desechos. En el reverso de este libro-objeto, el texto escrito por Mario Bellatin en el que Frida Kahlo retorna como fantasma cinematólico y se convierte en “autor” de los libros que el Bellatín “real” ya ha escrito y publicado, insiste, desde el lado de la literatura, en la relación entre archivo y ficción, y entre archivo y la teatralidad performativa del “yo”. Esta operación doblemente replicada confirma la sospecha de que el archivo es a la vez evidencia documental sobre el pasado y un aparato teatral, multiplicador de sombras, que demanda su puesta en acción y en escena.

Entre otras cosas, *El baño de Frida* insiste en la naturaleza inestable y mutable del archivo visual y escrito. Una vez obtenidas, las imágenes fotográficas son referentes en circulación que, a través de actos reiterados de traducción, se vuelven objeto de múltiples re-inscripciones, a través de diferentes tipos de montaje y ensamblaje.¹² La arquitectura teatral del fotolibro, multiplicada en copias y ejemplares, le otorga a la imagen fotográfica un escenario sobre el cual significar. A diferencia del espacio de la galería o el museo, dentro del fotolibro la imagen significa a través de la interacción con otras imágenes, en la relación con los espacios en blanco que la enmarcan, o a través de la co-existencia dialéctica con un texto o grupo de textos.

Los fotolibros que combinan imágenes y textos literarios tienden a ser producto de proyectos de colaboración y por lo tanto responden a distintos impulsos autoriales, no siempre reconocidos por el sistema normativo que regula la producción literaria y artística. Como es el caso de los fotolibros latinoamericanos mencionados arriba, los artefactos intermedios que combinan literatura y fotografía tienen al menos dos autores, un escritor y un fotógrafo (o varios fotógrafos anónimos en el caso de fototextos organizados

9. Es importante recordar, sin embargo, que hasta muy recientemente, antes de la llegada de la fotografía digital, el lugar de la fotografía vernácula y privada siguió siendo el álbum, el cuaderno de recortes y el portarretrato.

10. Sobre la relación entre el romanticismo literario tardío y la estética implícita en la idea de naturaleza de Talbot, ver HENDERSON, Andrea K., “William Henry Fox Talbot: The Photograph as Memorial for Romanticism”, branchcollective, S/D. En su reconstrucción de la historia del deseo de fijar imágenes, anterior a las invenciones históricas simultáneas de la fotografía, Geoffrey Batchen considera la trayectoria de poetas románticos como Samuel Taylor Coleridge, cuyas ideas filosóficas y científicas sobre la naturaleza lo llevaron a participar en experimentos proto-fotográficos. Ver *Burning with Desire. The Conception of Photography*, 1999, p. 60-63.

11. PARR, Martin Parr y BADGER, Gerry (eds.), *The Photobook. A history*, Vol I, 2004, p. 7.

12. La circulación de la imagen fotográfica dentro o entre archivos, colecciones y espacios sociales altera la naturaleza no solo del sentido de lo representado sino también sus relaciones materiales. Resulta fundamental en este contexto recordar la distinción entre la imagen fotográfica y el soporte material en el que se manifiesta en cada copia, es decir la foto como trazo virtual y la foto como artefacto material. El proceso de transformación de una imagen a través del tiempo y el espacio, en diferentes diádias materiales, constituye la historia material de esa imagen. Ver

EDWARDS, Elizabeth y HART, Janice (eds.), *Photographs Objects Histories: on the materiality of images*, 2004, S/N.

alrededor de materiales de archivo). A esta dupla autorial habría que sumarle la intervención de la figura del editor, que en muchísimos casos es quien decide aspectos fundamentales del formato y diseño del fotolibro como artefacto material.

El magnífico *Prosa del observatorio*, uno de los muchos fototextos co-producidos por Julio Cortázar, nos ofrece un campo propicio para ver en funcionamiento un aparato fototextual complejo en el que –contradiciendo en parte la definición de Prins– la escritura poética es el principio de significación dominante que decide tanto la producción de textualidad como el proceso de apertura de la imagen a la interpretación, dentro de un movimiento de territorialización y desterritorialización de cada medio involucrado. Esta estructura significante se caracteriza por un fuerte impulso autorreferencial a través del cual Cortázar trae a escena su propia teoría sobre la escritura foto/gráfica. Se trata de un artefacto o “libro de artista” que se opone activamente a las relaciones dominantes entre palabra e imagen, caracterizadas por formatos que subordinan un medio al otro, en favor de articulaciones miméticas más fluídas, experimentales y de alta conflictividad formal y discursiva. Al mismo tiempo que responde a los rasgos definitorios del género fototextual, *Prosa del observatorio* evita suturar la brecha que separa lo verbal de lo fotográfico, y lo imaginario de lo simbólico, mediante un complejo sistema de correspondencias, equivalencias y efectos especulares, pero también contrastes en el tiempo y en el espacio, sin que nunca terminen de aglutinarse alrededor de un sentido unívoco o definitivo. Su voluntad autorreferencial proporciona claves que permiten explicar la experimentación formal no solo como innovación estética, sino también como una intervención en la semio-política de la producción cultural de vanguardia de los años setenta.

||

La imagen pasa junto a nosotros. Hemos de seguir sus movimientos tanto como sea posible, pero también debemos aceptar que nunca podemos poseerla totalmente.

Georges Didi-Huberman. “Imágenes de contacto” (1997)

Lo más difícil es cercarla, conocer su límite allí donde se enlaza con la penumbra al borde de sí misma.

Julio Cortázar. “Vestir una sombra”

Los instrumentos inmediatos son dos: la cámara inmóvil y la palabra impresa.

James Agee. *Let Us Now Praise Famous Men* (1941)

En un pasaje de sus melancólicas reflexiones sobre la colección de fotos de Atenas sacadas por el fotógrafo francés François Bonhomme, Jacques Derrida se pregunta por la relación entre imagen fotográfica y tiempo, y en particular sobre la imposibilidad de saber con certeza cuál es el instante que determina la identidad de la imagen, congelándola:

¿Cuándo exactamente tiene lugar el disparo de la cámara? ¿Cuándo, exactamente, [la foto] es tomada? ¿Y dónde? Dado el funcionamiento de un mecanismo de retardo, dado el lapso o la diferencia temporal, si es posible expresarlo de este modo, ¿la fotografía es tomada cuando el fotógrafo enmarca lo que está a la vista y lo enfoca, cuando ajusta el diafragma y acciona el obturador, o cuando el click indica la toma y la impresión? ¿O incluso más tarde, en el momento del revelado?¹³

El efecto de atraso y aplazamiento intrínseco a toda foto abre un espacio aporético dentro del cual la imagen permanece fija y en movimiento simultáneamente, para siempre. Y dada la imposibilidad de establecer el instante definitivo de la captura, Derrida se pregunta: “¿... deberíamos abandonarnos al vértigo de esta metonimia y su infinito juego de espejos, cuando nos atrae hacia los pliegues de una reflexividad sin fin?”. Cortázar habría respondido que sí. Cuando entramos a la fotografía, razona, “[estamos en un *no man's land* cuya combinatoria no conoce límites, como no sea la imaginación de quien entra en el territorio de ese espejo de papel orientado hacia otra cosa”¹⁴. El armazón formal y material de *Prosa del observatorio* está asentado sobre el territorio de “ese espejo de papel orientado hacia otra cosa.”

Antes de internarnos en la arquitectura significante de *Prosa*, conviene resumir brevemente el lugar que ocupa el medio fotográfico en el imaginario literario de Cortázar. La extensa relación de Cortázar con la fotografía está ampliamente documentada en su obra misma y por la crítica¹⁵. No solo fue Cortázar un aficionado de la fotografía, familiarizado con el canon fotográfico, sino también alguien extremadamente perspicaz a la hora de evaluar e interpretar la omnipresencia de la imagen fotográfica en la cultura de masas. En relación con su literatura, la fotografía le sirvió de modelo para explicar tanto el principio constructivo de sus ficciones breves como el tipo de respuesta que le interesaba accionar en sus lectores. En su ensayo “Algunos aspectos del cuento” (1971), por ejemplo, Cortázar equipara el arte de escribir un cuento con el *modus operandi* de fotógrafos como Henri Cartier-Bresson y Brassai, quienes “definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándolo determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más

13. DERRIDA, Jacques. *Athens Still Remains*, 2010, p. 25.

14. CORTAZAR, Julio. “Ventanas a lo insólito”, 2009, p. 418-422.

15. Para una aproximación general sobre la función de la fotografía en la literatura de Cortázar, se puede consultar el libro de DÁVILA, María de Lourdes, *Desembarcos en el papel: la imagen en la literatura de Julio Cortázar*, 2001), y el ensayo de RUSSEK, Dan, “Verbal/Visual Braids. The photographic Medium in the Work of Julio Cortázar”, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 2004, p. 71-86.

16. CORTAZAR, Julio.
“Algunos aspectos del cuento”.
Cuadernos Hispanoamericanos,
1971, p. 403-406.

17. BENJAMIN, Walter.
“Pequeña historia de la
fotografía”, 1982, p. 67.

18. CORTAZAR, Julio. *Papeles
inesperados*, 2009, p. 420.

19. ALAZRAKI, Jaime.
“Tema y sistema de *Prosa del
Observatorio* de Julio Cortázar”.
La Torre, 1987, p. 92-110. Si
bien acepta por completo la
idea del manifesto propuesta
Alazraki, Marcy Schwartz
argumenta que *Prosa* constituye
una intervención central acerca
de los modos en que Cortázar
entrelaza lo visual y lo verbal, y
también provee evidencia sobre
los cambios en la percepción del
espacio urbano en la literatura
tardía de Cortázar. Ver “Writing
Against the City. Julio Cortázar’s
Photographic Take on India”
en el pionero *Photography and
Writing in Latin America. Double
Exposures*, SCHWARTZ, Marcy
y TIERNEY-TELLO, Mary
Beth (eds.), 2006, p. 117-138.

amplia”, como una visión dinámica que trasciende el campo abarcado por la cámara, abriendo la foto hacia un lugar otro¹⁶. Las ideas de Cortázar sobre esa otra escena y el efecto que tiene en el que mira recuerdan las reflexiones de Walter Benjamin sobre el des-velamiento fotográfico del “inconsciente óptico” de la subjetividad moderna, cuando a través de medios auxiliares como el retardador o los aumentos, la fotografía torna visibles detalles de lo real que hasta entonces habían permanecido ocultos en los sueños de la vigilia, pero que “al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica”¹⁷. Cortázar llama a ese detonador formal que produce la explosión que abre un hueco en las paredes del inconsciente “lo insólito” –algo en una foto o en un relato “que nos descoloca o se descoloca”, y que “de alguna manera nos pone en el clima de una foto movida”. Lo insólito no se inventa, a lo sumo se lo favorece, y en ese plano la fotografía no se diferenciaría en nada de la literatura y el amor, zonas de elección de lo excepcional y lo privilegiado¹⁸.

El otro modo en que la fotografía entra en la literatura de Cortázar, como ya he sugerido, es como componente integral de la arquitectura multimedial de muchos de sus libros-objeto, los cuales son un componente central en su producción literaria, a pesar de haber sido muy poco estudiados. Por un lado, están los libros organizados según los principios constructivos del cuaderno de recortes o el collage, diseñados en colaboración con el artista plástico Julio Silva, tales como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) y *Territorios* (1978); por el otro lado, se encuentran los fotolibros que siguen las convenciones del ensayo fotográfico, entre los que se destaca el famoso *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), en colaboración con las fotógrafas y editoras argentinas Sara Facio y Alicia D’Amico.

Prosa del observatorio ocupa un lugar excéntrico en ese catálogo de libros-objeto. Al igual que ellos, se trata de un artefacto multimedial semi-escultural que demanda formas específicas de lectura e interpretación, pero, a diferencia de ellos, está organizado exclusivamente en función de dos grandes secuencias discursivas quasi-paralelas, una poético-literaria y otra fotográfica, y todo el material fotográfico incluido proviene de un mismo archivo. Otro aspecto distintivo es que, salvo por una excepción, el texto escrito pareciera darle la espalda a las fotos, hablando en términos vagos y solo esporádicamente acerca del referente general de las imágenes. Con todo, posiblemente los rasgos que más lo apartan de los otros libros-objeto de Cortázar residan en su insistencia autorreferencial y la fuerza prescriptiva de su interpellación, lo cual ha llevado a críticos como Jaime Alazraki a ver en *Prosa del observatorio* una especie de protomanifesto estético-político¹⁹.

Los artefactos multimedia de Cortázar forman parte de un campo de producción cultural, literaria y editorial más amplio en los años sesenta y setenta, caracterizado por un interés generalizado en las tecnologías de reproducción, la experimentación formal y la hibridación discursiva y mediática. En este sentido es relevante recordar que *Prosa del observatorio* apareció en 1972 como parte de una serie publicada por Editorial Lumen, titulada “Palabra e Imagen”²⁰. La colección produjo una larga lista de proyectos fototextuales similares a *Prosa*, entre las que se hallan fotolibros clásicos del género, tales como el extraordinario *Izas, rabizas, y colipoterras* (1959) de Camilo José Cela y el fotógrafo catalán Joan Colom, *Una casa de arena* (1966) con textos de Pablo Neruda y fotos de Sergio Larraín, y *La ciudad de las columnas* de Alejo Carpentier y Paolo Gasparini. Como queda indicado en el subtítulo de *Prosa* y en el listado de obras pertenecientes a la colección de Lumen que aparece al final de la primera edición, la combinación de medios implicaba algún tipo de colaboración entre escritores y fotógrafos [Figuras 1 y 2]

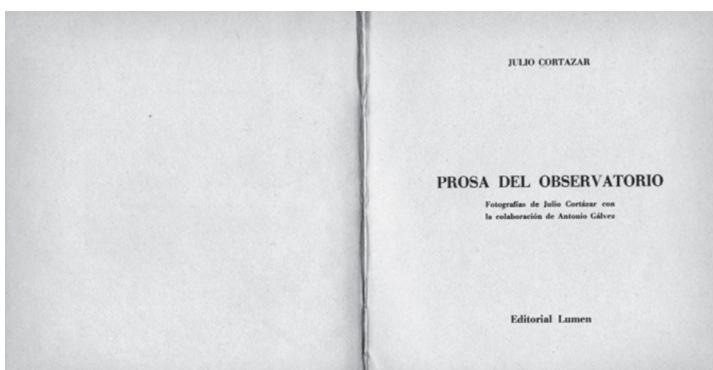


Fig. 1.

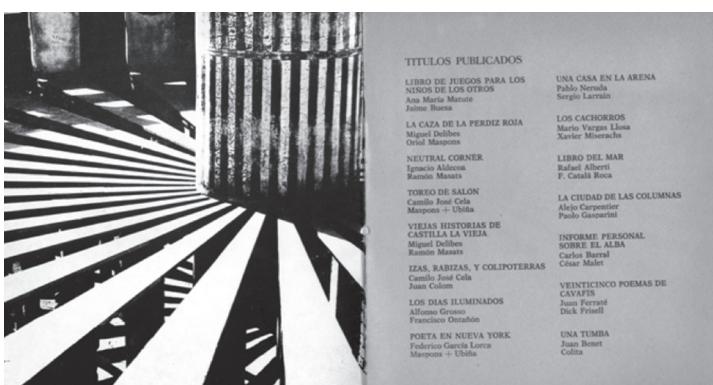


Fig. 2.

La arquitectura de *Prosa del observatorio* está organizada en dos planos secuenciales paralelos, uno textual y otro fotográfico, proyectados uno sobre el otro como si el libro mismo funcionara como un aparato óptico donde imagen y escritura corresponden

20. La primera de edición de *Prosa del observatorio* fue en tapa dura y fue hecha para conmemorar el Día Internacional del Libro en 1972. ¿Será quizás que *Prosa* nos dice algo no solamente sobre los fotolibros sino sobre los libros en general?

a tipos distintos de sombra. Intermitentemente los dos planos o “pantallas” se acercan hasta casi tocarse, creando una ilusión óptica que aparenta fusionarlos en una única realidad imposible, en parte dispositivo, en parte edificio, en parte proyector de imágenes, en parte textualidad. Ese espejismo intermitente aparece cifrado en el título “prosa del observatorio”, el cual sujeta a través de la preposición “de” el discurso poético a la máquina monumental del observatorio.

Los dos paratextos que enmarcan el comienzo del libro ofrecen claves de lectura para comprender la lógica metonímica que sostiene el edificio fototextual al que el lector está a punto de ingresar:

Las referencias al ciclo de las anguilas proceden de un artículo de Claude Lamotte publicado en Le Monde, París, 14 de abril de 1971; buega decir que si alguna vez los ictiólogos allí citados leen estas páginas, cosa poco probable, no deberán ver en ellas la menor alusión personal: al igual que las anguilas, Jai Singh, las estrellas y yo mismo, son parte de una imagen que sólo apunta al lector.

Las fotos de los observatorios del sultán Jai Singh (Jaipur, Delhi) fueron tomadas en 1968, con una película de mala calidad; en París, Antonio Gálvez, las convirtió en lo que aquí se muestra y que le agradezco. (5)²¹

21. Las páginas indicadas corresponden a la primera edición: CORTAZAR, Julio. *Prosa del observatorio*, 1972.

22. Posiblemente, la película de 35 mm de “mala calidad” haya sido una película de alto contraste de la marca Ilford o Kodak como había en esa época. El granulado, el fuerte contraste y el efecto “collage” que se observa en las fotos más “abstractas” impresas en *Prosa* son el resultado de la combinación de ese tipo de película de alta sensibilidad con el uso de cierto tipo de encuadre, la elección del momento del día en que se sacó la foto, más la elección de revelado forzado y copiado sobre papel contrastado. Agradezco al fotógrafo Gian Paolo Minelli por su asistencia técnica para determinar los modos de producción de las fotos que aparecen en *Prosa*.

A modo de guía, estos paratextos rápidamente esquematizan la estructura binaria del libro y sus contenidos incongruentes. La prosa se encargará de discutir el ciclo vital de las anguilas, mientras las fotos ofrecerán imágenes de los observatorios construidos por Jai Singh en Jaipur y Delhi a fines del siglo XVIII. Además de reproducir ellos mismos en su relación recíproca los paralelismos y antagonismos entre los planos verbal y visual que organizan el libro y sus referentes, los dos párrafos sugieren que el principio de producción de significación dominante será el de la traducción quiasmática. El disparador de la prosa poética es una suerte de *objet trouvé* o palimpsesto científico sobre las anguilas, un artículo extraido de la prensa, que Cortázar “re-escribió” en clave literaria; de modo similar, las fotos de los observatorios sacadas con película de mala calidad por un aficionado son “traducidas” y reinventadas por un artista visual, a través del revelado y la impresión sobre papel sensible²². Ambos tipos de traducción desestabilizan la categoría de autor y convierten el fotolibro en un proyecto colectivo de relectura y transformación de materiales de archivo (el artículo de *Le Monde*, las fotos malas de la India), creando simultáneamente puentes de comunicación entre tiempos (siglo XVIII, 1968, 1971, 1972), espacios geopolíticos (India, Francia, España, América latina) y lenguas (francés y castellano) diferentes. Por medio de la figura de la traducción, Cortázar propone una poética basada en el desplazamiento y transformación continua del sentido a lo largo de una serie abierta de significantes encadenados en los que el referente original retorna como

ausencia espectral. Pero si bien no es difícil comprender cómo esa poética de la traducción diferida funciona dentro de cada uno de los planos discursivos presentes en *Prosa* por separado, requiere cierto esfuerzo, y la capacidad de suspender hábitos mentales adquiridos, comprender cómo ese mismo dispositivo es capaz de crear un sistema de equivalencias entre el plano verbal y el visual, transformando el discurso poético en discurso fotográfico, y viceversa. Hasta cierto punto se podría decir que la ilusión óptica que intermitentemente funde los dos planos de significación mediática es resultado del pasaje del lector a través de la máquina de codificación y recodificación que también es *Prosa del observatorio*.

El principio de traducción en *Prosa* deconstruye laboriosamente las fronteras entre verbo e imagen, acercando la prosa a la fotografía mediante la exarcebación del movimiento de la transnominación metonímica y metafórica en la escritura, y “poetizando” lo fotográfico mediante la narrativización de la imagen y la fragmentarización especular del campo de la visión. Si bien como señala Nathanael Wolfson, *Prosa* nunca deja de recordarnos su función fotográfica, y “cada fragmento de prosa e imagen no es sino una instantánea de su referente –un nombre propio o el retorno del instante de la captura fotográfica”²³, también es cierto que tampoco deja de insistir en su función poética haciendo colapsar ambas funciones como manifestaciones heterogéneas del trabajo de la escritura en general, entendida como proceso de significación que excede y subsume literatura y fotografía.

Cortázar induce el devenir poético de las fotografías por medio de tres operaciones y estrategias: manipulación tecnológica, fragmentación y espaciamiento. La cadena de decisiones que Cortázar y Gálvez toman en relación con el tipo de película, encuadre, proceso de revelado y papel les sirve para modelar y orientar los negativos de las fotos sacadas en la India en cierta dirección, aparentemente con la intención de incrementar el carácter artificial de las imágenes, hasta el punto de que algunas de ellas parecen collages o pinturas abstractas²⁴ [Figura 3].

23. WOLFSON, Nathanael. *Anguilla anguilla: photographic knowledge and the life of eels in Julio Cortázar's Prosa del observatorio*, manuscrito, p. 2.

24. Ver nota 20.

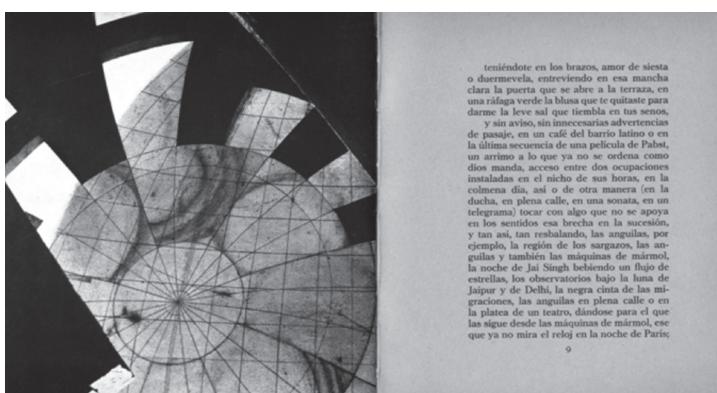


Fig. 3.

Agrupadas a lo largo del libro en mini-secuencias alternadas de 2 y 4 imágenes, las fotos muestran diferentes perspectivas de las grandes estructuras que conforman los observatorios, fragmentando el campo de la visión y privilegiando tomas parciales que refuerzan aún más la artificialidad abstracta de las imágenes. Como resultado, las fotos comienzan a “remedar” o imitar otros objetos, como si se tratara de piezas sueltas de un poema visual que apunta a un referente que escapa a la representación, o remite a más de uno simultáneamente. Por su parte, la disposición espacial de las fotografías dentro del libro recuerda los principios de organización del fotomontaje dadaísta, con su uso sistemático del espaciamiento con la intención de interrumpir la ilusión realista de la fotografía, y su fuerte sentido de presencia. El espaciamiento, combinado con la ausencia de pies de foto y subtítulos, le dice al espectador que aquello que ve *no es necesariamente una pipa*, no es lo real en bruto, sino un mundo contaminado de significación. Desde esta perspectiva, es interesante notar que como efecto de la composición y recorte de la imagen, muchas de las fotos remiten figurativamente al imaginario que liga los “ojos” de la cámara con las imágenes de puertas, ventanas y agujeros [Figura 4], o a la clásica topología de formas simbólicas que Freud asocia con el inconsciente como los espacios arquitectónicos cerrados y las escaleras²⁵ [Figura 5].

25. Para la relación entre arquitectura, arte, literatura y la estructura del inconsciente en el archivo surrealista, se puede consultar el magnífico análisis de VIDLER, Anthony en “Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture”. *Papers of Surrealism*, 2003.

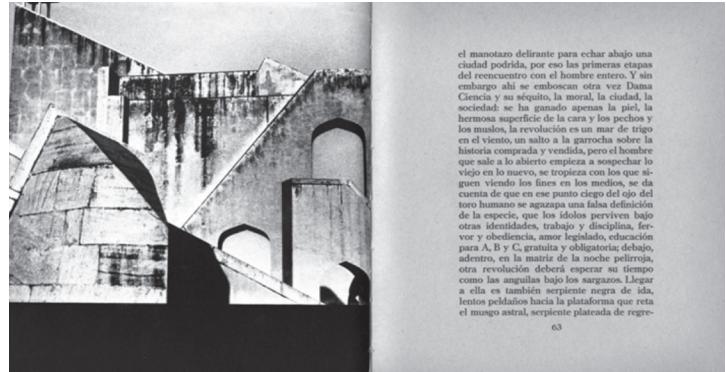


Fig. 4.

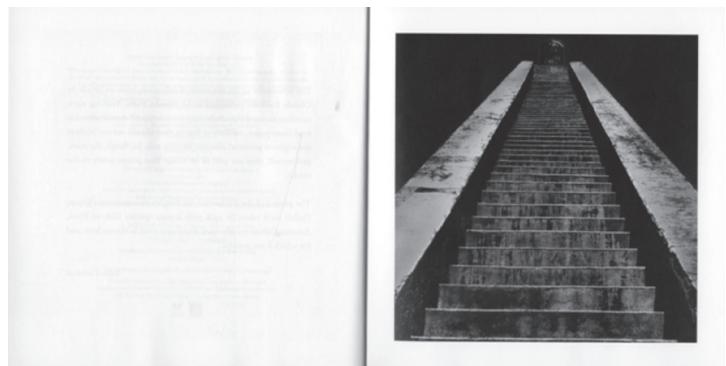


Fig. 5.

De manera análoga, pero invirtiendo el proceso de traducción, la serie verbal remeda los mecanismos de encuadre y fragmentación de lo real propios de la fotografía al aparecer dividida en doce fragmentos textuales separados por espacios en blanco, a la vez que insiste en describir sus referentes naturales (anguilas/estrellas, mar/cielo) en términos fotográficos, como veremos en detalle más adelante. El texto funciona, a veces explícitamente, como un cuerpo líquido que “revela” imágenes y palabras, transformándolas e insertándolas en diferentes archivos. Cada sección proporciona una suerte de cuarto oscuro que resulta en un primer “positivo” de un conjunto de sombras/negativos.

La contanimación mediática también se manifiesta en el contenido explícito de los relatos narrados por cada medio. Las fotografías remiten a la historia del sultán Rajput King Sawai Jai Singh II, gobernante del reino de Amber, quien a fines del siglo XVIII hizo construir observatorios monumentales en Jaipur y Delhi, de acuerdo con los principios del sistema ptolemaico combinados con ideas provenientes de antiguos manuscritos hindúes escritos en sánscrito. Cada observatorio está organizado como un conglomerado de instrumentos astronómicos arquitectónicos con los cuales era posible mapear el firmamento, medir el tiempo, y predecir eclipses y otros eventos celestiales.²⁶ Mientras los observatorios modernos básicamente son cámaras gigantescas que fotografían el espacio sideral incesantemente, los observatorios de Jain Singh fueron más bien pensados como instrumentos de medición para poder “ver” y localizar las imágenes fotográficas producidas por la “cámara” natural del firmamento. Dichas “fotografías” naturales se manifiestan sobre todo como estrellas, cuyos destellos representan el rastro lumínico de algo que ya no existe pero cuya imagen continua viajando hacia nosotros en el tiempo. A pesar de que los observatorios de Singh no poseen la capacidad de fijar imágenes, es posible que Cortázar haya visto en ellos una manifestación del rasgo que para los surrealistas era definitorio de la práctica fotográfica: el gesto de enmarcar. Para ellos y otros vanguardistas, el marco era más que nada un significante de significación. Según Krauss, “[e]l marco anuncia que entre la parte de la realidad que fue separada y esta otra parte hay una diferencia; y que este segmento que el marco enmarca es un ejemplo de la naturaleza como representación, la naturaleza como signo”, de modo tal que vuelve visible la “escritura automática” del mundo, la producción ininterrumpida de signos naturales²⁷.

En la versión poética de la historia de los observatorios que construye Cortázar, en Singh coinciden la figura mitológica de Endymion, el primer astrónomo que al enamorarse de la luna es condenado a dormir eternamente con los ojos abiertos, es

26. Las fotografías en *Prosa* mezclan tomas del observatorio de Delhi con el de Jaipur, sin que aparezca indicado, y evitan tomas panorámicas que den cuenta de la disposición espacial de las construcciones arquitectónicas de cada sitio. Para información más detallada sobre el diseño y uso de los observatorios, se puede consultar VOLWAHSEN, Andreas. *Cosmic Arquitecture in India: astronomical monuments of Maharaja Jai Singh II*, 2001.

27. KRAUSS, Rosalind, “The Photographic Conditions of Surrealism”. *October*, 1981, p. 3-34.

28. CORTÁZAR, Julio. *Prosa del observatorio*, 1972, p.19.

decir, a permanecer suspendido en el mundo de los sueños, y la figura del poeta como descifrador de correspondencias secretas en la escritura del universo que celebrara Baudelaire (“Todo se responde, pensaron con un siglo de intervalo Jai Singh y Baudelaire, desde el mirador de la más alta torre del observatorio el sultán debió buscar el sistema, la red cifrada que le diera las claves del contacto”)²⁸.

29. CORTAZAR, Julio.
“Algunos aspectos del cuento”.
Cuadernos Hispanoamericanos,
1971, p. 419.

Del lado de la prosa, hallamos el relato del ciclo vital de las anguilas europeas (Anguila, anguila) peces de cuerpo alargado, cubierto de una mucosa que las vuelve muy escurridizas. De naturaleza catádroma, cada 18 años viajan masivamente desde los ríos que habitan hasta las aguas profundas del Mar Sargasso, atravesando 4000 kilómetros de distancia para lograrlo. Una vez allí machos y hembras se sumergen en las aguas oscuras del océano, a quinientos metros de profundidad, se aparean, desovan y finalmente mueren. Las microscópicas crías, llamadas leptocéfalos, retoman a través del mar durante tres años, formando un enorme y monstruoso cuerpo colectivo, de regreso a los ríos de donde partieron las anguilas adultas, dando comienzo nuevamente al ciclo vital del que forman parte. En el transcurso de su viaje, y como resultado del contacto químico con el agua, las anguilas pasan por un proceso de transformación (o “revelado”) que modifica tanto su estructura corporal como su apariencia, desde la transparencia invisible de los microscópicos leptocéfalos, pasando por el amarillo hasta llegar al color mercurio brillante de las anguilas adultas de 70 centímetros de largo. En la prosa de Cortázar, el ciclo vital de las angullas es equivalente al proceso de revelado e impresión a través del cual las imágenes “escurridizas” obtenidas por la cámara se vuelven fotografías. El hecho de que la imagen de la anguila se manifieste de manera diferente a través del tiempo debe haber llamado inmediatamente la atención de Cortázar, quien creía que el “momento decisivo” de la fotografía era el tiempo del revelado y no el de la captura de la imagen: “Los negativos pueden ser leídos por los profesionales, pero sólo la imagen positiva contiene la respuesta a esas preguntas que son las fotos cuando el que las toma interroga a su manera la realidad exterior”²⁹. La metamorfosis fotográfica de las anguilas puede leerse metafórica o metonímicamente. En el primer caso, el similitud de la “anguila” instala del lado de la prosa el eco fotográfico de las estrellas que obsesionaban a Jai Singh y que lo convirtieron en poeta y en soñador. En tanto existe una semejanza entre ellos, la anguila es (como) una foto y por lo tanto es (como) una estrella. En la lectura metonímica, las correspondencias entre anguila, foto y estrella no se basan tanto en una relación de semejanza como en una de necesidad, en tanto las tres son parte y efecto de la naturaleza fotográfica del mundo.

La pulsión autorreferencial de *Prosa* (otra tendencia en la que coinciden la duplicación fotográfica y la función poética)

explicita la lógica retórica de su sistema de traducción poético-fotográfica cuando explica a su lector:

Desde luego inevitable metáfora, anguila o estrella, desde luego perchas de la imagen, desde luego ficción, [...] que lo dicho sea, la lenta curva de las máquinas de mármol o la cinta negra hirviente nocturna al asalto de los estuarios, y que no sea solamente dicho, que eso que fluye y converge o busca sea lo que es y no lo que se dice: *perra aristotélica, que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecesidad cuando otra esclusa empieza a abriese en mármol y peces, cuando Jai Singh con un cristal entre los dedos es ese pescador que extrae de la red, estremecida de dientes y de rabia, una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila*.³⁰

30. CORTÁZAR, Julio. *Prosa del observatorio*, 1972, p.13.

Haciendo frente a la “perra aristotélica” de lo binario que defiende la racionalidad burguesa, la máquina traductora de *Prosa del observatorio* significa generando cadenas simultáneas de equivalencias que combinan elementos de los dos planos de significación que organizan su textualidad (cielo/mar, mármol/agua, Jai Singh/pescador, etc.) –cadenas en movimiento perpetuo en las que se destacan dos significantes maestros (anguila, estrella)–perchas semióticas de donde cuelgan la imagen fotográfica y la ficción poética.

El movimiento combinatorio de esa cadenas de equivalencias crea trayectorias espaciales virtuales que adjudican al dispositivo composicional y semiótico de *Prosa del observatorio* la forma de la banda de Moebius, a la vez superficie y cuerpo escultural, con una sola cara y un solo borde tornados sobre sí mismos, pero que no es orientable y por lo tanto no permite, en sentido estricto, distinguir entre adentro y afuera:

tan simplemente anillo de Moebius y de anguilas y de máquinas de mármol, esto que fluye ya es una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semáticas aleatorias, la migración de un verbo: discurso, decurso, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros y las anguilas, el anillo de Moebius circulando sobre sí mismo, en el océano, en Jaipur.³¹

31. Ibidem, p. 11.

Dentro del circuito aporético del anillo de Moebius, anguilas, palabras, verbo, discurso, máquinas y astros fluyen y relampaguean en mundos paralelos contaminados por su doble imperfecto, sin encontrarse nunca de cara con él.

La asociación con la banda de Moebius excede la comparación para convertirse en el principio constructivo de *Prosa del observatorio* en tanto artefacto multimedia semiescultural. El diseño compositivo del libro remeda la disposición de la banda,

produciendo encuentros y desencuentros entre la superficie del texto escrito y la superficie de las imágenes, de modo que a veces quedan enfrentados entre sí desde páginas opuestas, y otras veces, permanecen aislados y separados del resto frente a una página en blanco. La sucesión visual que intercala las imágenes parciales de los observatorios dentro del libro, en combinaciones repetidas de 2 y 4 fotos sugiere no solo cierto orden matemático sino también un ritmo secuencial reminiscente del montaje cinematográfico y su desplazamiento en el tiempo. A pesar del efecto de desorientación que producen las tomas fragmentarias de los observatorios, reforzadas por el uso del zoom, encuadres restrictivos, o la eliminación del horizonte, una mirada más atenta comienza, después de un tiempo, a percibir la emergencia de un orden arquitectónico virtual, producto de las impresiones retardadas que deja el abrir y cerrar de ojos que supone pasar de una página a otra, de un texto a dos fotos, de una página en blanco a cuatro fotos, etc.. Ese orden se basa en la representación de dos formas arquitectónicas incompletas: la escalera discontinua y la mitad del círculo [Figura 6].

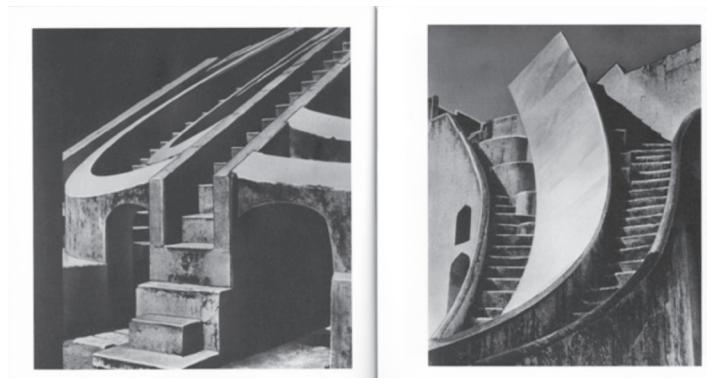


Fig. 6.

La aparición y desaparición alternada de fragmentos visuales de esas dos figuras da forma paulatinamente a un abanico rítmico y relativamente simétrico, reforzado por el orden sucesivo de la encuadernación. El efecto de montaje que genera espectralmente el movimiento del abanico sugiere la existencia de un rompecabezas virtual hecho de postimágenes o *afterimages*, que el inconsciente óptico del lector intentará resolver uniendo los pedazos dispersos de escaleras y círculos en el fondo de su retina. Esa ilusión óptica encuentra su doble en la imagen insertada en el centro mismo del libro, dividiéndolo en dos. Allí encontramos una foto panorámica del Misra Yantra [Figura 7], un instrumento astronómico monumental perteneciente al observatorio de Janter Mantar en Delhi, compuesto de cinco instrumentos diferentes, cuya estructura arquitectónica evoca, espectralmente, el anillo de Moebius. Esa sería la iluminación dialéctica que produce la ceguera luminosa de *Prosa del observatorio*.

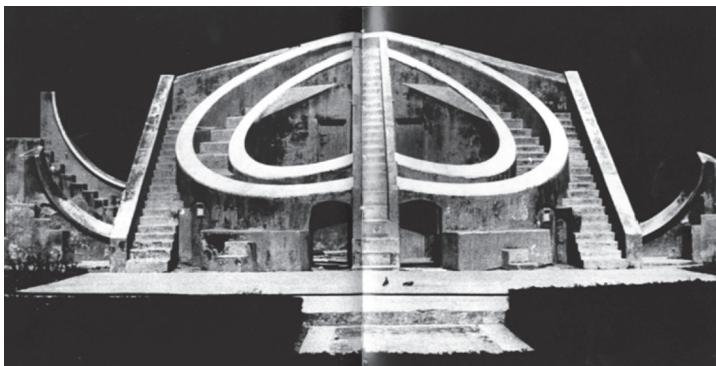


Fig. 7.

Referencias

ALAZRAKI, Jaime. “Tema y sistema de *Prosa del Observatorio* de Julio Cortázar”. *La Torre*. n 1.1, p. 92-110, 1987.

AMSTRONG, Carol. *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. Cambridge: MIT Press, 1998.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Want, 1981.

_____. *Image, Music, Text*. New York: Noonday, 1977.

BENJAMIN, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. In: _____. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.

BRYANT, Marsha (ed.). *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*. Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1996.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Boston: MIT Press, 1997.

CORTAZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. n. 25, marzo 1971.

_____. *Prosa del observatorio*. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.

_____. “Ventanas a lo insólito”. In: *Papeles inesperados*. México: Alfaguara, 2009.

DÁVILA, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel: la imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

DERRIDA, Jacques. “The law of genre”. *Critical Inquiry*. Vol. 7, n. 1, p. 55-81, 1980.

_____. *Athens Still Remains*. New York: Fordham University Press, 2010.

EDWARDS, Elizabeth y HART, Janice (eds.). *Photographs Objects Histories: on the materiality of images*. London: Routledge, 2004.

FERNÁNDEZ, Horacio. *El fotolibro latinoamericano*. México: RM, 2011.

HENDERSON, Andrea K. “”William Henry Fox Talbot: The Photograph as Memorial for Romanticism”. Disponible en: http://www.branchcollective.org/?ps_articles=andrea-henderson-william-henry-fox-talbot-the-photograph-as-memorial-for-romanticism. Acceso: 19 de junio 2016.

KRAUSS, Rosalind. “The Photographic Conditions of Surrealism”. *October*. Vol 19, p. 3-34, Winter, 1981.

MITCHELL, W. T. J., *Picture Theory*. Chicago y Londres: Chicago University Press, 1995.

PARR, Martin y BADGER, Gerry (eds.). *The Photobook. A history*, Vol I. Londres: Phaidon, 2004.

RUSSEK, Dan. “Verbal/Visual Braids. The photographic Medium in the Work of Julio Cortázar”. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. n 37 p. 71-86, Dec., 2004.

SCHWARTZ, Marcy y TIERNEY-TELLO, Mary Beth (eds.). *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

WOLFSON, Nathanael. *Anguilla anguilla: photographic knowledge and the life of eels in Julio Cortázar's Prosa del observatorio*. Manuscrito, p. 2.

VIDLER, Anthony. “Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture. *Papers of Surrealism*. Issue 1, winter 2003.

VOLWAHSEN, Andreas. *Cosmic Arquitecture in India: astronomical monuments of Maharaja Jai Singh II*. Munich, London: Prestel, 2001.

Vida e obra. Roland Barthes e a escrita do Diário

Alberto Giordano¹

Universidad Nacional de Rosario- Argentina

Quantas vezes ouvimos dizer que o discurso da crítica literária é um dos mais permeáveis ao influxo das modas intelectuais, e que a obra de Roland Barthes, tomada em seu desenvolvimento, ou seja, na sucessão de livros que a compõem, de modo quase espetacular se oferece como exemplo desta sujeição? Haveria nela um primeiro momento, brechtiano, no qual a especificidade literária se define em termos ideológicos, como compromisso formal determinado em última instância pela História. A esse momento sociológico, marcado pelo encontro de marxismo e existencialismo, seguiria outro com menos pretensões políticas, em que os termos que explicam o funcionamento discursivo da literatura são provenientes da linguística e da semiologia. O breve interregno estruturalista daria lugar, em seguida, à teoria do texto, escorada massivamente pela psicanálise lacaniana e pelas filosofias da diferença (Deleuze e Derrida), na qual já não se trata do específico, mas do singular, da literatura como acontecimento irredutível. Do textualismo generalizado se desprenderia o último momento, o do giro autobiográfico em clave nietzscheana: a literatura devém o Outro, o interlocutor eminent e desconhecido dos exercícios éticos que o crítico executa quando ensaia a microfísica de sua estupidez. Tudo isto é uma coleção de generalidades desprovida de matizes, de inflexões sutis, mas também a reconstrução em grandes traços de como efetivamente se encadearam, sempre em sintonia com a atmosfera dos tempos, os contextos intelectuais em que Barthes a cada vez encontrou as “abstrações” que lhe permitiram canalizar, em termos conceituais, os “gestos” que seu corpo de crítico literário fazia em dado momento.²

Sem desconhecer as virtudes pedagógicas deste tipo de apresentações, nas quais há um sujeito que se conserva idêntico a si mesmo através de todos os momentos, ainda que não seja mais que como sujeito à moda de cada temporada, prefiro pensar a obra de Barthes, sobretudo, em termos de recomeço e

1. GIORDANO, Alberto. “Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del *Diario*”. In: _____. *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011, p. 91-108. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. Alberto Giordano, crítico e ensaísta, é professor da Universidad Nacional de Rosario (UNR), na Argentina. Todas as passagens citadas pelo autor, ao longo do ensaio, foram aqui traduzidas diretamente da versão espanhola. As traduções de Barthes ao português encontram-se, ao lado das suas versões castelhanas, nas Referências bibliográficas (N. T.).

2. Cf. BARTHES, Roland. “Los gestos de la idea”. In: _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1978, p. 108.

inaturalidade, isto é, de insistência e afirmação do anacrônico e do indeterminado (fechada e ao mesmo tempo subtraída a qualquer presente). A evidência do desenvolvimento e da sujeição à lei do contexto dissimula o movimento espiralado e descontínuo, feito de progressões e deslocamentos imprevistos, de permanências obsessivas e discretas transformações, que caracteriza a errância de qualquer busca essencial. Como tudo o que impõe seu interesse, porque nos atrai para a experiência de sua ambiguidade, os ensaios de Barthes exibem as marcas do horizonte cultural que os condicionou, isso na mesma medida em que assinalam o advento de possibilidades críticas que recém começamos a imaginar. Estas permanecem entreditas, como uma promessa de sentido que desconecta cada livro do contexto que o identifica para que possamos reescrevê-lo.

Certa vez fiz girar a constelação de ensaios nos quais Barthes dialoga com a literatura ao redor de um centro instável, a interrogação acerca do poder e das potências, mesclando os distintos momentos de sua obra a ponto de impugnar as condições que serviram para delimitá-los.³ O que pode a literatura e como pode a crítica responder ativamente a sua afirmação intransitiva? Cada vez que a subjetividade do ensaísta aparece tensionada pela coexistência de dois impulsos heterogêneos, os que respondem ao intransferível dos afetos que despertam certas leituras (“isto foi escrito para mim!”), e os que obedecem à necessidade profissional de atribuir a esta ocorrência, que se quer misteriosa, um valor definido (“isto faz bem, porque nos ensina algo”);⁴ cada vez que os modos do ensaio barthesiano afirmam, simultaneamente, “o Irredutível da literatura: o que nela resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a rodeiam”⁵, e os compromissos morais que o desejo de saber contrai com a cultura, assistimos ao recomeço da crítica como busca da literatura, busca determinada pela indeterminação do literário, que não nega, mas sim neutraliza, e deixa inoperante, depois de reclamá-lo, o exercício da contextualização.

Desta vez gostaria de tentar uma excursão muito menos ambiciosa, atendo-me à insistência de outras perguntas, aquelas que atravessam a deliberação que Barthes teria sustentado, durante quase quatro décadas, quanto à conveniência de manter um diário de escritor. Por *diário de escritor* entendo, quando salto da evidência empírica à arrogância conceitual, um diário que, sem renunciar ao registro do privado ou do íntimo, expõe o encontro entre *notação* e *vida* desde uma perspectiva literária, e, desde essa perspectiva, interroga-se sobre o valor e a eficácia do hábito (disciplina, paixão, mania?) de anotar algo a cada jornada.

Ainda que de modo geral a situem na borda exterior das margens que delimitam sua atividade, a prática do diário coloca aos escritores problemas específicos de técnica literária, relacionados à consciência adquirida com respeito aos poderes e aos

3. Cf. GIORDANO, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*, 1995.

4. Das várias superstições morais que distanciam o crítico da afirmação da literatura como ocorrência intransitiva, a crença no valor pedagógico do que sucede na leitura é talvez a mais resistente. O recurso ao estereótipo “o que a literatura nos ensina” (quem não cedeu a seus encantos?), embora se refira a algo que os saberes que a rodeiam desconhecem, impõe-se, em maior ou menor medida, como um limite infranqueável contra o qual se debilita qualquer tentativa de pensar criticamente uma ética do acontecimento literário.

5. BARTHES, Roland. *El placer del texto seguido por Leccción inaugural*, 1982, p. 131.

limites da linguagem quando a proposta é representar ou capturar, de algum modo, fragmentos de vida; assim como também lhes coloca questões mais mundanas, ligadas às possibilidades ou aos riscos da autofiguração (através de que imagem ele será reconhecido, a de um egotista impenitente, a de um memoria-lista ou a de um experimentador – segundo a desgastada metáfora do diário como laboratório?). Quando falo de perspectiva literária, penso, ao mesmo tempo, em exigências institucionais determinadas historicamente e nos requerimentos do *desejo de literatura* (desejo de um encontro imediato entre vida e escrita) que secretamente liga o escritor a sua obra.

Tanto o primeiro quanto o último ensaio que Barthes publicou em vida tratam da escrita do Diário. É só uma casualidade, mas como não usufruir dela para dar ao começo da argumentação um lance de efeito? Em “Notas sobre André Gide e seu *Diário*”, de 1942, o jovem Barthes não duvida em afirmar a continuidade entre escrita íntima e obra de arte, quando as confissões se autonomizam com respeito ao exercício espiritual que as desperta “graças ao prazer produzido por lê-las”⁶. Ainda mais interessante, e mais radical como gesto de leitura imaginativa, é a figuração do diarista como personagem literário. Os papéis pessoais de um escritor oferecem chaves para o deciframento psicológico e para a interpretação estética. Barthes não se priva destas convenções, mas, além disso, descobre no diário potências imaginárias que revestem o autobiográfico com a ordem ambígua da ficção. Pelo estilo de suas notações, mas, sobretudo, pela força ao mesmo tempo disciplinada e insensata que o leva a recomeçar quase infinitamente o exercício, o Gide do *Diário* é talvez a invenção mais fascinante de sua literatura: um ser fugitivo, feito de contradições e simultaneidades anômalas, flutuante pela firmeza de suas convicções, um sábio que, no entanto, não é razoável, porque se sustenta no tremor mais que na certeza.⁷ No outro extremo da diacronia, 1979, encontramos uma “Deliberação” pessoal sobre o gênero, que ao menos retoricamente tinha que ajudá-lo, nesse momento, a tomar uma decisão: “deveria escrever um diário com *vistas a sua publicação*? Poderia converter o diário em uma ‘obra’”?⁸ (Barthes, 1986: 366). Este ensaio, no qual a especulação crítica coexiste com a transcrição de alguns exercícios práticos (oito entradas de um diário de 1977, e mais uma de 1979), logo merecerá um comentário que diz respeito a seus alcances éticos (não tão profundos como parecem à primeira vista) e ao interesse de alguns motivos teóricos examinados. No momento, recordo que Barthes não resolve o problema, que não resolvê-lo é, em seu caso, o resultado de tê-lo colocado com rigor e coerência, e antecipo que as razões que justificam esse final decepcionante põem nas mãos do leitor ferramentas para prolongar, e talvez resolver, a deliberação em outras direções.

6. Idem. *Variaciones sobre literatura*, 2003, p. 13.

7. Quando, em uma das sessões do curso “A preparação do romance”, a de 19 de janeiro de 1980, retorna ao que então chamará de “modernidade” do *Diário* gidian, Barthes irá expor a transformação do diarista-testemunha em “autor de escrita” (o que chamo de personagem literário) a partir da complexidade de níveis que supõe a enunciação do Eu confessional: “1) Eu é sincero. 2) Eu é de uma sinceridade artificial. 3) A sinceridade não é pertinente, converte-se em uma qualidade do texto que deve ser colocada entre aspas”. Idem. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*, 2005, 277. Adiante voltarei a tratar da necessidade de colocar entre aspas o valor “sinceridade” na prática dos intimistas modernos, entre os quais encontramos o próprio Barthes.

8. Idem. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, 1986, p. 366.

O mais surpreendente do primeiro ensaio é que Barthes já havia descoberto, ao escrevê-lo, o procedimento e o princípio construtivo que melhor responderiam, em quase qualquer contexto, a sua sensibilidade crítica: o fragmento e a escrita rapsódica. E, ainda, como podia argumentar em prol do valor de tais preferências em termos de rigor metodológico: valeria mais a pena correr os riscos da incoerência do que sistematizar um processo aberto às contradições. Quando o exercício do descontínuo acaba por tornar-se um hábito legitimado, celebrado sem necessidade de justificações, exaltará o isomorfismo entre o tema daquele texto precoce, a escrita do diário, e o modo que elegeu para expô-lo, a escrita do ensaio, com o que confere a seu devir crítico, retrospectivamente, a aparência algo irônica de um destino secreto em vésperas de consumação.

Com o álibi da dissertação destruída se chega à prática regular do fragmento. Em seguida, do fragmento se passa ao ‘diário’. Não é, então, a meta de tudo isso a de outorgar-se o direito de escrever um ‘diário’? Não tenho razão em considerar tudo o que escrevi como um esforço clandestino e obstinado para fazer que reapareça um dia, livremente, o tema do ‘diário’ gadiano? Talvez seja simplesmente o texto inicial que aflora no horizonte último [...].

No entanto, o ‘diário’ (autobiográfico) está hoje desacreditado.⁹

9. Idem. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1978, p. 104.

Entramos com plenitude no clima espiritual da “Deliberação”, um espaçamento que tem lugar quando a dúvida e a inquietação interferem na realização de um desejo arcaico que de todo modo se obstina. A trajetória vertiginosa que toma o pensamento crítico do último Barthes estenderia as ambiguidades de sua transferência com relação a Gide. Os ímpetos de fazer literatura haviam sido despertados pela leitura do *Diário*, para parcialmente se satisfazer, contudo, não através da escrita de um romance que abraçasse o mundo com generosidade (isso será até o final o impossível por definição e o *summum* do desejável), mas através de outra forma fragmentária e de estatuto incerto, a do ensaio. A partir deste deslocamento original, que não deixará de ocorrer ao longo de toda a sua obra, impregnando-a de beleza e intensidade, há que se ler a vontade programática, tão manifesta nos últimos anos, de que o ensaio se metamorfoseasse em diário para mostrar, para além das exigências e das aventuras conceituais, a vida como acontecimento sutil. O problema é que os prazeres e as convicções do leitor que pode descobrir literatura em uma notação desprovida de intenções estéticas não se projetam sobre sua metamorfose em escritor-diarista. Os fantasmas do descrédito cultural (até Proust debochou dos que praticavam o gênero) ofuscavam a peripécia.

Um dos dois cumes que a experimentação barthesiana alcançou com o romanesco da escrita ensaística, esse limite da

argumentação na qual a potência indizível dos afetos intensifica e ao mesmo tempo neutraliza a precisão conceitual, é a conferência “Durante muito tempo, fui dormir cedo”¹⁰, apresentada no *Collège de France*, em 19 de outubro de 1978.¹¹ Menos por um impulso vitalista que por uma necessidade extrema de sobrevivência, Barthes afirma a vontade de inscrever seu trabalho, a partir desse momento, sob a divisa *incipit Vita Nova*. Este programa, ao qual já havia aludido na *Aula inaugural* da cátedra de Semiologia Literária, tem alcance existencial e se baseia em uma teoria das “idades” tomadas como mutação, e não como progressão das possibilidades de vida. A exigência de trabalhar ativamente sobre si mesmo para proporcionar o advento do novo não nasce de uma reivindicação moral de aperfeiçoamento, mas da necessidade de se recuperar da aflição e da *acedia*. A relação cada vez mais íntima com os fantasmas da impotência amorosa e criativa deveria ser, no momento em que a vida recomeçasse, condição quase negativa para sua renovação.

Como havia feito Proust, com quem estabelece uma identificação quase absoluta, mediada pela crença no valor absoluto da literatura, Barthes encomenda sua mutação ao descobrimento “de uma forma que recolha o sofrimento (que acabara de conhecer de maneira absoluta, com a morte de sua mãe) e o transcenda”¹². Uma forma que não seria, em seu caso, a do ensaio (porque sente, talvez com razão, que já esgotou suas possibilidades românticas do gênero), nem a do romance em seu sentido convencional (porque sabe, com certeza, que não poderia escrever um¹³). À “terceira forma”, que serviria para representar a ordem dos afetos com discrição, sem impor a ela a fixidez dos lugares comuns sentimentais, nem a impostura do egotismo, Barthes denomina, de qualquer maneira, Romance, porque entende que só o Romance poderia mobilizar as potências correspondentes a sua idade: a força impessoal do amor e o poder da compaixão. Não é que esteja pensando em um relato, nem sequer em sua versão fragmentada, mas sim em uma conjunção aleatória de *anotações* capazes de conjugar a elegância formal com a verdade do instante em que se insinua um afeto. A prática da anotação registra *contingências* e individualiza *matizes*, “capta uma rebarba do presente, tal como salta à nossa observação”¹⁴, ou seja, tal como nos perfura sutilmente, enceguecendo a compreensão (essa cegueira pontual recebe, entre outros, os nomes de *gozo*, *punctum* e *sentido obtuso*).

Barthes tinha presente a possibilidade de um texto que ligasse “pedaços de romance”¹⁵, sem forçar a continuidade, pelo menos desde meados dos anos 60. Nos exercícios de um aprendiz anônimo, que finalmente não se converteu em escritor (a alegoria autobiográfica parece evidente), encontrou fragmentos com impulsos românticos, mas livres de qualquer desenvolvimento, nos quais a brevidade supunha um ritmo de interrupções

10. “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, foi publicado, em tradução de Mario Laranjeira, em BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 283-294. (N. T.)

11. O outro cume é *A câmara clara*, publicada em 1980, mas escrita entre 15 de abril e 3 de junho de 1979. Os dois cursos que compõem *A preparação do romance* (“Da vida à obra”, ministrado entre 2 de dezembro de 1978 e 10 de março de 1979, e “A obra como vontade”, entre 1 de dezembro de 1979 e 25 de fevereiro de 1980) desenvolvem, com luminosa pedagogia, os fundamentos éticos e o sentido das decisões retóricas tomadas para a escrita dos dois ensaios-limite.

12. BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, 1987a, p. 329.

13. Notas para um ensaio sobre continuidade e variações na grande tradição francesa dos escritores-moralistas: a primeira razão que Barthes fornece para justificar a impossibilidade de escrever um romance, não saber mentir (ainda que queira, ainda que tampouco possa dizer a Verdade), é quase a mesma que se dava Charles du Bos, no *Diário*, quando se lamentava de sua escrupulosa e muito literal concepção da sinceridade: “ainda que possuísse essa imaginação criativa que não tenho, não estou absolutamente seguro de que pudesse consentir em servir-me dela, de que pudesse chegar a impor silêncio a esse aspecto profundo e como que intratável de minha natureza, que se rebela contra toda transposição, qualquer que seja”. DU BOS, Charles, *Extractos de un Diario. 1908-1928*, 1947, p. 246. Com a psicanálise de seu lado, Barthes acrescenta

ao argumento moral uma torção reveladora: “a recusa de ‘mentir’ pode remeter a um Narcisismo: não tenho, me parece, mais que uma imaginação fantasmática (não fabuladora), isto é, narcisista”. BARTHES, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*, 2005, p. 265.

14. Idem. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*, 2005, p. 141.

15. Idem. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, 1987a, p. 272.

16. Ibidem, p. 273.

17. Estando por demais acomodado às facilidades do turismo sexual no norte africano, a impenetrabilidade dos chinesinhos decepcionou-o até chegar ao ponto da estupidez: “[E com tudo isso não cheguei a ver a pica de um único chinês. E o que se conhece de um povo, se não se conhece seu sexo?]”. Idem. *Diario de mi viaje a China*, 2010, p. 114. À luz desta ocorrência, temo que Barthes superestimava seus conhecimentos do povo japonês e marroquino, do mesmo que a eficácia gnoseológica da prostituição adolescente.

e recomeços deslocados, e não um redobramento a partir da clausura sintática. Chamou-os *incidentes*, “coisas que *caem*, sem contundência e, no entanto, com um movimento que não é infinito: continuidade descontínua dos flocos de neve”¹⁶. Sob este título, entre seus papéis póstumos, os editores encontraram um texto pronto para ser publicado na *Tel Quel*, no qual Barthes recolheu uma série heterogênea de anotações casuais tomadas no Marrocos, em 1968 e 1969. São instantâneos na borda da insignificância, desprovidos de valor representativo (não apontam para a reconstrução do caráter do observador, nem para a idiossincrasia dos seres observados), rastros evanescentes de alguns encontros fortuitos com gestos ou imagens impregnados de sensação de vida e certeza de realidade.

Quando, uns anos depois daquele péríodo encantador por Tânger e Rabat, Barthes assume, desenganado, o compromisso de um serviço militante obrigatório, a viagem à China da Revolução Cultural em companhia dos amigos da *Tel Quel*, manterá, entre 11 de abril e 4 de março de 1974, um diário de viagem no qual irá registrar com obsessão cada visita tediosa de cada jornada extenuante (a fábricas, escolas, exposições industriais, estaleiros, hospitais, museus, parques e espetáculos esportivos), com vistas à escrita de um testemunho ideológico pessoal que publicará em seu regresso. (Como estes diários foram concebidos meramente como ajuda-memória para facilitar a redação do testemunho, ainda que também cumpram a função de refúgio e de resguardo do equilíbrio sentimental do viajante, e registrem aqui e ali o despontar do curioso, eles não participam em absoluto da busca existencial-literária da “terceira forma”, e estão muito longe de responder às exigências da *Vita Nova*).

A decepção e o fastio que provoca, inclusive em um barthesiano impenitente, a leitura do *Diário de minha viagem à China*, correspondem à decepção e ao fastio experimentados por Barthes ao longo de toda a missão, que ele não fez muito mais do que registrar. A China resultou-lhe insossa e submersa pela reprodução de estereótipos políticos. Os hóspedes, embora hospitaleiros, atuavam como máquinas falantes, insípidas, sem dobras verbais, a serviço das arrogâncias estalinistas. A programação sem pausa nem fissuras a que o péríodo esteve submetido esterilizou a possibilidade de surpresas e *incidentes*, sobretudo os eróticos, que o viajante perseguia em vão, com obstinação adolescente (não eram passados dois dias da chegada a Pequim e já estava se lamentando pelo inalcançável de umas mãos formosas, pela impossibilidade de conhecer o rapaz do pescocinho branco e limpo¹⁷).

A prática do diário compartilha, com os cadernos de *incidentes*, o registro sem ataduras retóricas do matiz e da contingência intransitiva (a ocorrência discreta daquilo que não terá projeções), mas acrescenta, ademais, a possibilidade de figurar

um *eu* pulverizado e incerto, sobre cuja descontinuidade poderia ser sustentada a metamorfose artística da própria vida. Este é o único ponto de suas especulações sobre a preparação do romance no qual Barthes se afasta de Blanchot (celebro o desprendimento, porque às vezes me entristece a certeza, em que digo apostando em sala de aula, de que o autor de *O espaço literário* sempre tem a última palavra sobre qualquer problema de ordem literária).

Admiro-o, mas me parece que [Blanchot] fixa demasiadamente as coisas na oposição pessoal/impessoal – há uma dialética própria da literatura (e creio que tem futuro) que faz com que o sujeito possa oferecer-se como criação da arte; a arte pode atuar na fabricação mesma do indivíduo; o homem se opõe menos à obra se faz de si mesmo uma obra.¹⁸

Será preciso relembrar que o futuro deste dandismo foi ainda mais promissor do que Barthes suspeitava?

Segundo uma tradição francesa tão enraizada e disseminada como a dos cultores do intimismo, e é possível considerá-la como a contraparte reativa, o diário seria a forma mais imediata com a qual um escritor pode fazer de sua vida uma obra, e, em consequência, a mais aberta aos riscos do egotismo, da preguiça e da inautenticidade. Não raro, na prática de um único escritor, coexistem humores identificados com cada uma destas tendências. O mais raro, todavia, é encontrar um diarista que de tempos em tempos não impugne ou renegue o exercício que se impôs, enquanto o prossegue, porque deixou de confiar em suas virtudes, ou porque se viu em flagrante delito de exibicionismo e afetação. O caso de Barthes é, se quisermos, anômalo, já que questiona o exercício mas a partir de fora, procurando justificativas para saber se finalmente lhe conviria assumi-lo. Como afirma Genette, depois de dar várias voltas ao que julga ser uma anomalia sintática na primeira frase de “Deliberação”¹⁹, “ce qui définit le diariste, c'est moins la constance de sa pratique que celle de son projet”²⁰.

Por falta de convicção ou excesso de prevenções, Barthes nunca assumiu o diário como projeto existencial; com intermitências simulou manter um, contudo nada mais era que um experimento literário.²¹ O descrédito no qual as funções espirituais da escrita de diário haviam caído, segundo seu juízo, denunciava a inutilidade de sua prática. A única justificativa possível para sustentá-la seria então de ordem estética: trabalhar as anotações segundo a poética dos *incidentes* (a da suspensão da ênfase e da arrogância) para que o simulacro de diário se converta em *obra*. Esta exigência moral encobre uma distorção a que respondem as debilidades éticas do experimento barthesiano. O devir-obra do diário é um dom da leitura, jamais o resultado de uma deci-

18. Idem. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*, 2005, p. 230.

19. “Je n'ai jamais tenu de journal – ou plutôt je n'ai jamais su si je devais en tenir un” (“Nunca mantive um diário – ou melhor, nunca soube se deveria ter um”). Idem. *Lo obvio y lo obtuso Imágenes, gestos, voces*, 1886, p. 365.

20. “[O] que define o diarista é menos a constância de sua prática que aquela de seu projeto” (N. do T.). GENETTE, Gérard. “Le Journal, l'antijournal”. *Poétique*, 1981, p. 317.

21. A propósito de “Noites de Paris”, escreve Edmundo Bouças: “Ao simular um diário, mas fazendo de cada fragmento um ‘simulacro de romance’, a demanda do romanesco sugere ao diarista-narrador que se observe observando as próprias oscilações sobre a conduta do Desejo”. BOUÇAS, Edmundo. “*Qui je dois désirer* (Deliberação de um *erivain-dandy*)”, 2005, p. 94.

22. Para uma aproximação ao conceito de “ato diarístico”, ver, mais adiante, “Em trânsito a lugar algum. Sobre o *Diário de uma passageira* de Ágata Gligo”. (Trata-se do último ensaio do livro de Alberto Giordano, em que, numa nota, ele deixa claro que concebe o “ato diarístico” como uma extensão do conceito de “ato autobiográfico”; N. T.). Cf. GIORDANO, Alberto. *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*, 2011, p. 136, nota 2.

23. BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, 1986, p. 365.

24. Idem. *Variaciones sobre literatura*, 2003, p. 159.

25. PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*, 2003, p. 234.

26. Ibidem, p. 345.

27. Ibidem, p. 482.

28. Ibidem, p. 504.

são de autor. É o leitor, quando inventa o diarista como personagem a partir dos desdobramentos que se desprendem do *ato*²² da anotação, que opera um deslocamento para além do egotismo: a afirmação da vida como potência impessoal. É somente da perspectiva de um autor demasiado interessado na imagem que dele poderiam fazer seus leitores (Barthes delibera a partir desta inquietude) que o diário é “discurso” mas não “texto”²³ (Barthes, 1986: 376), um jogo de linguagem codificado e não uma experiência dos descentramentos enunciativos. Quando a generosa disposição do leitor intervém até nos blocos de narcisismo mais compactos podem ser descobertas gretas pelas quais passam sopros de vida desconhecidos.

Uma das falsas certezas com que Barthes sustentou sua “Deliberação” de 1979 já estava enunciada, treze anos antes, na resenha de *Le Journal intime*, de Alain Girard: “o intimismo do diário é hoje em dia impossível”²⁴, porque os escritores modernos renegam o estatuto psicológico do *eu* e resistem a falar de si mesmos na primeira pessoa. A menção aos nomes de John Cheever, Alejandra Pizarnik, Rosa Chacel e Julio Ramón Ribeyro, quatro diaristas extraordinários, ativos em 1966, desbarata com um só golpe o caráter evidente e reivindicável da suposta caducidade do gênero. Os quatro correram os riscos da auto-complacência e da impostura, às vezes com prazer, às vezes com espanto, pois acreditavam na *necessidade* do exercício autobiográfico, embora lhes sobrassem razões para se enfurecer com relação a suas virtudes espirituais, e para temer sua continuidade. 1962: “O eu de meu diário não é, necessariamente, a pessoa ávida por escrever sua sinceridade”²⁵; 1963: “Escrever um diário é dissecar-se como se estivesse morta”²⁶; 1969: “Acalentei o sonho de viver sem tomar notas, sem escrever um diário. A finalidade consistia em transmutar meus conflitos em obras, não em anotá-los diretamente. Porém me asfixio e ao mesmo tempo me mareia o espaço infinito de viver sem o limite do ‘diário’”²⁷. 1971: “Eis-me aqui escrevendo meu diário, por mais que saiba que não deve ser assim, que não devo escrever meu diário” (Idem: 504)²⁸. Pizarnik delibera enquanto atua; a deliberação é afetada porque também aposta no valor de obra de seu diário. Terá sucesso, como sempre ocorre, postumamente (todos os diários são lidos como obra da perspectiva da morte do autor), quando ficou claro que a forma e o ritmo do diário eram aquilo que *essa* vida necessitava para manifestar-se como processo de demolição em contínuo recomeço.

A crença do diarista nas potências espirituais de sua prática (potências sempre ambíguas, que têm a ver com a conservação e o dispêndio, com a esterilidade e a criação, com o resguardar-se e o se expor) é uma conjectura do leitor, feita para explicar para si mesmo a persistência do exercício aquém de qualquer alibi razoável, e a ocorrência daquilo que Barthes denomina, em sua

aproximação ao Romance como terceiro gênero, “*Momentos de Verdade*”²⁹, momentos nos quais uma notação transmite a verdade de um afeto como algo irrepresentável porém evidente, graças à força das emoções que desperta. Compreende-se que, em nome da “psicanálise, da crítica sartriana à má consciência [e] da crítica marxista das ideologias”³⁰ (é preciso ver com quantos tijolos de diferentes consistências e formatos está feito este muro supostamente intransponível), Barthes declara obsoletos os impulsos confessionais e a busca de sinceridade, porque pensa no diário que não queria escrever. Mas quando o leitor encontra, naquele que manteve durante 1977, na entrada de 13 de agosto, esta frase que irrompe depois do relato de um acidente banal: “De repente me é totalmente indiferente não ser *moderno*” (Barthes, 1986: 374)³¹, tem a impressão de estar na presença de um ato de purificação, nascido da necessidade de se desligar daquilo que até então era um valor profissional, para se abrir às incertezas da vida que recomeça sob o alento do anacrônico. O ato, não importa que não possamos avaliá-lo em termos de sinceridade, impõe-se como autêntico porque tem a força transformadora da confissão: o escritor-diarista trabalha sobre si mesmo, observa-se ativamente a fim de fabricar para si uma verdade que convenha aos desejos de sua idade.

Em outro diário que começou a manter imediatamente depois de por o ponto final em “Deliberação”, aquele que os editores intitularam “Noites de Paris”, Barthes aprofunda sua vontade de anacronismo. Não apenas se desprende da moral vanguardista como também questiona o valor daqueles que a representam (Sollers? Sarduy?): “Sempre esta mesma ideia [ao passar dos textos supostamente transgressores ao “livro verdadeiro”, *Memórias de ultratumba*]: e se os Modernos tiverem se equivocado? E se não existisse talento?”³². Talvez só um crítico que também se entusiasme, em tempos de culturalismo e “pós-autonomia”, com o futuro da literatura como mistério inatual pode sentir que a confissão deste desengano configura um “momento de verdade”. Há outros registros, como as interferências do luto pela morte da mãe através de um ato falho, ou a contracção infantil do corpo adulto quando vê chegar uma reprimenda, que poderiam comover quase qualquer leitor pela sobriedade com que envolvem uma carga de afetos íntimos, associados ao original e originário das experiências intersubjetivas.

Como não chegou a publicá-lo em vida e ainda lhe faltavam alguns retoques finais, ignoramos se “Noites de Paris” pôde significar para Barthes uma tentativa lograda de converter o diário em Romance. O leitor fica insatisfeito porque a retórica conclusiva em demasia, com que se encerra a última entrada, torna evidente a simulação. Depois de anotar ao longo de dezesseis jornadas a repetição desgastante de recusas, fastídios e desilusões, a mescla de tédio e desespero que preside às vadiagens

29. BARTHES, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*, 2005, p. 159.

30. Idem. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, 1986, p. 366.

31. Ibidem, p. 374.

32. Idem. *Incidentes*, 1987b, p. 94.

noturnas, Barthes abusa da lógica discursiva, e coloca ponto final (no espessamento da vida e no registro de seus pormenores).

Toquei um pouco de piano para O., a seu pedido, sabendo que acabara de renunciar a ele para sempre; tem olhos bonitos e uma expressão doce, suavizada pelos cabelos longos: eis aqui um ser delicado mas inacessível e enigmático, terno e distante ao mesmo tempo. Depois lhe disse para ir embora, com a desculpa do trabalho, e a convicção de que havíamos terminado, e de que, com ele, algo mais havia terminado : o amor de *um* rapaz (Barthes, 1987b: 130)³³.

33. Ibidem, p. 130.

Se nos “momentos de verdade” o leitor sente a passagem imperceptível da vida através da escrita, este seria um “momento de impostura”, pois reconheceremos que a autofiguração em chave de serena assunção das limitações existenciais está a serviço de um programa de renovação que, sendo demasiado declarado, converteu-se em moral. Já que o interesse prioritário de Barthes era retórico, para garantir o efeito de autenticidade devia ter acrescentado pelo menos outra entrada, com o registro de uma noite mais no *Flore*³⁴, expectante e no limite da penúltima desilusão. Os verdadeiros diários se interrompem, não se encerram, porque a vida não conhece pontos finais.

Nas origens literárias do gênero, Amiel ressaltou a incompatibilidade entre o diário íntimo e a vida matrimonial. Quando não é celibatário, o diarista leva uma vida dupla, como Cheever ou Gide. Barthes, que em sua resenha do livro de Girard lembra a rivalidade entre os cadernos secretos e a figura da esposa, é, desta perspectiva, um intimista clássico: somente depois que a morte dissolveu o vínculo amoroso que havia contraído com a mãe para toda a vida, manteve um verdadeiro diário. Mais que o desaparecimento de um ser maravilhoso, idealizado pela devação (recorda-a generosa, nobre e infinitamente boa, imaculada de neurose), o que abriu em seu coração uma ferida irreversível e o impulsionou a escrever foi o desaparecimento daquilo que *eram* enquanto viviam juntos (sempre o fizeram), o idílio que os mantinha inseparáveis. O *Diário do luto* registra, preserva de infecções sentimentais e tenta converter em princípio ativo as aflições de um processo de viuvez, mais que de orfandade. Como revela um universo privado submetido às tensões ocultas do íntimo, e Barthes o manteve sem propósitos de convertê-lo em obra, é possível discutir, como o fez François Wahl (2009), a legitimidade de sua edição póstuma. O leitor que veio seguindo, atentamente, os experimentos de Barthes com a articulação entre escrita fragmentária e impulso afetivo recebe-o como um obséquio curioso e inesperado.

“15 de março de 1979. Só eu conheço meu caminho faz um ano e meio: a economia do luto imóvel e não espetacular...”

(Barthes, 2009: 244)³⁵. A escrita secreta, clandestina, que registra os movimentos de uma aflição subtraída às trivialidades do mundano, é aquela que corresponde a um *exercício espiritual* no qual está em jogo algo mais exigente que a figuração de uma imagem de escritor, a construção de si mesmo como *sujeito moral*. À margem de qualquer deliberação, a forma do diário se impôs a Barthes como a mais conveniente para um registro das flutuações anímicas que pudesse servir como técnica de cuidado e potenciação do intransferível (esse é o valor superior). Depurar o luto em sua rareza, examinar em detalhe, até estranhar a si mesmo, as alternâncias e as simultaneidades de emotividade e reserva, de ligeireza e desconsolo, permite-lhe viver a aflição ativamente, não para fazer literatura (a ideia o atemoriza), mas para submeter a dor à prova do literário. “30 de novembro. Não dizer *Luto*. É demasiado psicanalítico. Não estou de *luto*. Estou afliito” (Idem, 84)³⁶. Para alcançar a extenuação do sentido, a vivência da separação como flagelo íntimo, irrepresentável, deve-se começar resistindo à desfiguração provocada pelos lugares comuns. Esta dor é única, irrepetível, e tomo a palavra para dizer que não há palavra capaz de nomeá-la. A utopia de uma dor sem emotividade, pura aflição incomunicável, é, como todas as utopias literárias, obra do excesso amoroso e do orgulho.

35. BARTHES, Roland. *Diario del duelo, 25 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*, 2009, p. 244.

36. Ibidem, p. 84.

Referências

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Julieta Sucre. Barcelona: Kairós, 1978. [Em português: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003].

_____. *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Trad. de Nicolás Rosa y Oscar Téran. 4^a ed. México: Siglo XXI, 1982. [Em português: *O prazer do texto*. Trad. de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. *Aula* (Aula inaugural da Cadeira de Semiótica Literária do Colégio de França). Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987].

_____. *Lo obvio y lo obtuso Imágenes, gestos, voces*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986. [Em português: *O óbvio e o obtuso* (ensaios críticos III). Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990].

_____. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987a. [Em português: *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988].

_____. *Incidentes*. Ed. de François Wahl. Trad. de Jordi Llovet. Barcelona: Anagrama, 1987b. [Em português: *Incidentes*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004].

_____. *Variaciones sobre literatura*. Sel. y trad. de Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, 2003. [Em português: *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*. Trad. de Luis Felipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70, 2009].

_____. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France. 1978-1979 e 1979-1980*. Texto establecido, anotado y presentado por Nathalie Léger. Trad. de Patricia Wilson. Edición en español al cuidado de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. [Em português: *A preparação do romance* (vol. I – Da vida à obra). Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. *A preparação do romance* (vol II – A obra como vontade). Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005].

_____. *Diario del duelo, 25 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*. Trad. de Adolfo Castaño. México: Siglo XXI, 2009. [Em português: *Diário de Luto*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011].

_____. *Diario de mi viaje a China*. Edición a cargo de Anne Herscberg Pierrot. Trad. de Núria Petit Fonserè. Barcelona: Paidós, 2010. [Em português: *Cadernos da viagem à China*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012].

BOUÇAS, Edmundo. “*Qui je dois désirer* (Deliberação de um écrivain-dandy)”. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (Orgs.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 91-104.

DU BOS, Charles. *Extractos de un Diario. 1908-1928*. Trad. de León Ostrov. Prólogo de Eduardo Mallea. Buenos Aires: Emecé, 1947.

GENETTE, Gérard. “Le Journal, l’antijournal”. *Poétique* 47, p. 315-322, 1981.

GIORDANO, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2003.

Ipsum é! Istud é! Sobre o desafio de refletir sobre a fotografia na atualidade. Uma perspectiva dialógica de Roland Barthes à fundamentação contemporânea

Teresa Lenzi
FURG

Resumo

O texto parte do princípio de que as práticas fotográficas contemporâneas se encontram hoje influenciadas e contaminadas pela estética e pelos valores propagados pelos meios de comunicação de massas e pelas instituições socioculturais. A partir desta premissa propõe pensar as práticas fotográficas atuais a partir dos condicionamentos conceituais emanados pelas instituições culturais, estéticas, artísticas, mercantis, ideológicas que hoje são determinantes sobre os sistemas de pensamentos e valores dos diferentes grupos humanos.

A reflexão tem como substrato os fundamentos já históricos que nos foram oferecidos por Roland Barthes sobre a codificação da fotografia, especialmente nas obras *O óbvio e o obtuso* e *A Câmara clara*, e que tem subsidiado o pensamento de incontáveis pensadores dessa área no decorrer da história, inclusive a tese proposta por Simon Watney de que as estruturas institucionais socioculturais constituem obstáculos para o deslizamento do ‘fotográfico’ em direção à sua pluralidade e diversidade. Esta base foi complementada e comparada a de outros pensadores de orientação alternativa, como é o caso dos coletivos sociais Luther Blisset e Sonia Brunzels que propõem uma ‘Guerrilha da comunicação’ – como recurso de resistência a homogeneização sociocultural – a partir das orientações e teses lingüísticas propugnadas também por Roland Barthes. Para a constituição dessa estrutura argumentativa o texto dialoga ainda com a obra de fotógrafos contemporâneos.

Palavras-chave: fotografia contemporânea; foto-alfabetização; sociedade midiática.

Abstract

This text parts of the principle that the contemporary photographs are today above influence and contaminated by aesthetics and values from means of mass communication. Beginning of this premise, the text proposes to think about the difficulties to analyze today the contemporary photographic practices from the conceptual conditionings emanated by the cultural, aesthetics, artistic, mercantile and ideological institutions that, until today, are determinative on the thought systems.

The reflection has as substrate the already historical foundation that have been offered by Roland Barthes on photography codification, especially in the titles *O óbvio e o obtuso* and *A câmara clara*, which has helped the thought

of many thinkers in this area throughout history including the thesis proposed by Simon Watney, which is especially about social and cultural institutional structures like obstacles to the landslide of the 'photographic' in direction of a cultural plurality and diversity. This basis was complemented and compared with the basis of others thinkers that have an alternative orientation, like the collective Luther Blisset y the collective Sonia Brunzels, which proposes a 'guerrilla of communication' from orientations advocated by Roland Barthes. In order to constitute this argumentative structure the text uses also, like arguments, the analysis of the work of contemporary artists.

Keywords: photo contemporary; photo-literacy; media society.

1. Introdução. Quando certezas se assentam sobre o desconhecimento de causa

No decorrer dos últimos anos tenho vivenciado algumas situações acadêmicas – como palestras, simpósios, além das atividades universitárias rotineiras, mais especialmente bancas de avaliação de trabalhos acadêmicos – as quais me produzem perplexidade, e porque não dizer, desconforto. Neste contexto diverso tenho presenciado, sobretudo por parte das novas gerações acadêmicas, de maneira reiterada, orientações a mestrandos e doutorandos que deveriam atualizar seus referentes e bibliografias, por exemplo, e em outros casos (como em conversas 'com artistas'), a insistência, por parte dos enunciadores, em afirmar que tais e tais autores se encontram 'desatualizados', que se faz necessário recorrer a este ou aquele 'novo pensador'. Não fosse a insistência com que tem ocorrido estes fatos, isto poderia não ter importância.

Trabalho com fotografia – em âmbito teórico e prático – desde o início de minha carreira acadêmica, e isso significa já mais de trinta anos. Investigo e analiso fotografias nestas modalidades desde então, e na atualidade, repetidamente me encontro em estado de perturbação quando presencio – ou leio – a novos acadêmicos afirmarem com veemência, por exemplo, que Roland Barthes necessita ser 'atualizado' porque já não atende às nossas demandas e necessidades: 'Barthes já não dá conta das problemáticas atuais' (esta é a justificativa mais corrente). E esse tipo de comentário também vai destinado à Jacques Aumont, Philippe Dubois, Jean-Marie Shaëffer, por exemplo. Penso: o descaso é ingrato. A ingratidão é fruto de não saberes.

No caso específico da fotografia na atualidade, em que pese suas características e performances digitais, nada mudou. A fotografia segue sendo signo e referente histórico. A fotografia segue sendo sinal, sintoma e dado mnemônico. A fotografia, para além da sua materialidade – tal como nos esclareceu

Dubois – segue sendo ontologicamente uma marca de presença, de vestígio e de impressão. Da mesma maneira, tal como nos fez compreender Roland Barthes – e isso se aplica às imagens fotográficas analógicas e digitais – a fotografia é e sempre será pretérito: um isso foi!

Roland Barthes, Jacques Aumont, Philippe Dubois, Vilém Flusser e Jean-Marie Schaeffer, entre outros, seguem e seguirão sendo referentes importantes para aqueles que queiram iniciar a compreender a imagem - bem como aprofundar suas análises - e a fotografia em especial, a partir de fundamentos consistentes. Início assim uma reflexão sobre o desafio de analisar as práticas fotográficas na atualidade, deixando para além do entredito que as bases para a sua concretização se encontram nas teses formuladas e reformuladas por Roland Barthes sobre a dúvida natureza da ontologia fotográfica e de suas consequências: indício ficcionado de realidade; objeto e pensamento; *studium* e *punctum*, mentira e verdade.

2. Sobre o desafio de analisar as práticas fotográficas contemporâneas no contexto da institucionalização contemporânea

Analizar as práticas fotográficas contemporâneas, em seus múltiplos e diversificados encaminhamentos na atualidade, pressupõe uma aporia e exige flexibilidade. E isto pode ser justificado, inicialmente, pela ausência de fronteiras precisas nos modos de fazer, usar e manejar fotografias hoje, tal como ocorre com as manifestações da arte contemporânea de uma forma geral. Fato incontestável, a diversidade desorienta, desestabiliza e não coincide necessariamente com os modelos conceituais históricos. E este descompasso entre os modelos conceituais históricos e os acontecimentos é provavelmente um dos maiores entraves para o desenvolvimento de uma reflexão e de uma análise da fotografia contemporânea que atenda suas particularidades. O pensamento sobre a fotografia e o ‘fotográfico’ permanece ancorado em entendimentos/valores, construídos paulatina e insistente, e que persistem em distinguir as fotografias e as práticas com fotografias, sejam quais forem, desde determinadas qualidades e de categorias rigorosas e precisas. E a questão seria a de indagar a quem interessa a manutenção desta situação.

Propomos então indagar e situar esta problemática – e sua complexidade – a partir do cruzamento de alguns debates históricos e contemporâneos: Roland Barthes, desde o princípio da

fotografia como um tipo de imagem conotada; Simon Watney, desde o destaque que faz às estruturas institucionais socioculturais enquanto obstáculos para o deslizamento do ‘fotográfico’ em direção à pluralidade e diversidade cultural; Luther Blisset e Sonia Brunzels com o parecer - menos institucional, mas não por isto menos importante - de uma ‘guerrilha’ à gramática cultural; Jacques Rancière, absorvido institucionalmente, mas nem por isto menos alternativo, de quem evocamos as reflexões que desenvolve sobre a conformação artística e estética na sociedade pós fordista, e especialmente suas reconsiderações sobre as relações entre arte e o entorno sociopolítico. Com a ajuda de Michel De Certeau, situamos a questão no comportamento do grande grupo social, de um modo geral dividido, segundo este pensador, em um sem números de estratégias (os comportamentos eficientes e de resultados previsíveis de herança autoritária e produtivista), e táticas (os comportamentos intuitivos e decorrentes da necessidade de sobrevivência – as ‘caças não autorizadas’).

O cruzamento de pensadores e pensamentos díspares, neste texto, tem como propósito ampliar as perspectivas do tema aqui proposto e jogar luz sobre opiniões pouco consideradas pelas instituições quanto a pensamentos predominantes. Por outro lado, com esta tática também se persegue a construção de um caminho que permita demonstrar confluências e consonâncias existentes na aparente diversidade conceptual, re-contextualizando a problemática a partir da complexidade sociocultural contemporânea.

A hipótese da qual se parte é a de que apesar das contínuas atualizações teóricas e críticas concernentes às diferentes práticas artísticas, estas não conseguiram afetar as bases conceituais históricas da fotografia ou do fotográfico, já que, enquanto objeto e meio codificado culturalmente – tal como nos fez entender Roland Barthes – esta(e) segue sendo refém de institucionalizações históricas que atendem predominantemente a interesses dos mercados econômico, artístico e científico. Quer dizer, o reconhecimento de qualquer prática fotográfica passa inevitavelmente pela filiação e/ou associação desta a uma taxonomia, a uma classificação a priori; a uma orientação estilística: jornalística, documental, profissional, de aficionado, fotografia social, política, boa, má, de herança pop ou conceitual e etc.

Seja qual for o contexto ou as condições nas quais se promove a prática fotográfica, ela segue sendo vista desde alguma instituição conceitual já sócio-culturalmente consensuada. Parece ser que, passado um século de inter-relações artísticas e mediáticas, a fotografia não tenha sofrido contaminação das contingências sócio-históricas. Além disso, parece ser que o meio restringe-se a uma plêiade de categorias.

A contenção do ‘fotográfico’, da mesma forma que das práticas artístico-culturais, em categorias e saberes instituídos,

é ação redutora e reiteradamente circular. Além disso, conservadora, porque permite e estimula a manutenção do ‘status’ artístico, e no caso que nos interessa tratar; a manutenção do ‘status’ fotográfico, atitude que atende especialmente ao objetivo de institucionalização e manutenção das empresas culturais e mercadológicas. A institucionalização da cultura pretende o controle e obediência dos produtores e receptores de objetos culturais, para a garantia do consumo destes - neste caso da fotografia e das tecnologias fotográficas - como uma mercadoria dentre outras.

3. Da institucionalização à foto alfabetização

[...] la connotación fotográfica es una actividad institucional; a escala de la totalidad de la sociedad, su función consiste integrar al hombre, es decir, en tranquilizarlo; todo código es simultáneamente arbitrario y racional; así, toda apelación a un código es un medio que tiene el hombre de probarse, de ponerse a prueba por medio de una razón y de una libertad.

Roland Barthes

A partir dos anos setenta, manifesta-se no âmbito teórico uma tendência que reivindica análises inclusivas das relações da arte e da cultura com os meios de comunicação, por entender-se que esta era uma relação inegável do complexo e diversificado conjunto das ações sociais do momento. Tais iniciativas pretendiam precisamente colocar em xeque, e mesmo desestabilizar, as concepções teóricas reguladoras e predominantes no conjunto da cultura, e como consequência revelar a diversidade e pluralidade existente no contexto sociocultural, especialmente no universo artístico. Esta postura indicava a necessidade de análises mais amplas e contínuas, que não se limitassem a enfoques estritamente estéticos. Entretanto, ainda que estas iniciativas conseguissem produzir ‘ruído’ no contingente epistemológico - e com isso impulsionassem a revisão dos mesmos - resultaram reféns de idéias estritas e de vinculações institucionais e ideológicas.

Simon Watney¹ reflexiona sobre o objetivo, a influência e o poder normativo e controlador das instituições conceituais sobre a conformação da fotografia em seus vários níveis de manifestação ao longo de sua história. Define Watney como ‘Instituições conceituais’ ao conjunto das estruturas econômicas, mercadológicas e comunicativas que atuam sobre a valoração e conformação da fotografia. Estas últimas, segundo este autor, teriam a função de enunciar valores, ‘verdades’, crenças e métodos sobre a fotografia, e compreenderiam a um vasto sistema

1. WATNEY, Simon apud RIBALTA, Jorge. *Efecto Real. Debates Posmodernos sobre fotografía*, 2004, p. 281-305.

no qual se incluem os circuitos industriais, os espaços comerciais, os espaços publicitários, e através dos quais as categorias artísticas, estéticas e técnicas seriam propagadas e vendidas com um aspecto ‘espontâneo e natural’ como se estas fossem condições inerentes ao meio fotográfico. Neste sentido sugerido por Watney, as instituições podem ser compreendidas como o conjunto de propostas conceituais, práticas e materiais, a partir das quais são concebidas, propagadas, mantidas e atualizadas as regras e valores para a fotografia. E este sistema abarcaria desde pequenas revistas privadas a grandes corporações internacionais. As instituições representariam ainda aqueles lugares sociais que possuem a capacidade de definir e legitimar os diferentes tipos de papéis sociais.

2. Ibidem, p. 217.

Diz Watney² que “*Es este abanico de instituciones que define nuestro sentido interno de lo que es apropiado para cierto tipo de fotografía en oposición a otros: las condiciones de nuestro complejo foto-alfabetismo*”.

Entre várias abordagens possíveis sobre este tema, o autor concentra as bases da sua reflexão nas relações entre a fotografia e a sociologia - especialmente na influência das instituições sociológicas sobre o contexto da emissão e recepção das imagens fotográficas no contexto social - e analisa de que maneira as concepções preexistentes sobre a função da fotografia, no âmbito da sociologia, impregnados de valores e significados, influenciam na concepção dos emissores e receptores.

Antes, e para contextualizar, lembra-nos Watney que a sociologia, campo ‘científico’ da cultura, surgiu concomitantemente com o surgimento público da fotografia. E que este é um campo complexo e problemático porque sofre as consequências da instabilidade de seu objeto de estudo: o ser humano em constante dinamismo e transformações; um objeto por excelência diverso, plural e ameaçado continuamente por modismos e individualizações. Problemático também porque concentra a atenção sobre o conceito complexo e elástico de ‘cultura’: “[...] evidencia tanto de la estructuración social como tal, como el grado de progreso alcanzado por una determinada sociedad”³. Por esta razão, uma das aporias históricas da sociologia se encontraria na busca da estabilidade do seu objeto de estudo - dificuldade que tenta superar a partir de categorias e mecanismos de presunção universais. Exemplo disto é, segundo o autor, a utilização de recursos de categorização de papéis sociais: principal mecanismo sociológico utilizado para a almejada estabilização. Com estes mecanismos a sociologia pode ignorar ou neutralizar as variações e conflitos existentes no seio das categorias sociais, já que os papéis sociais unificam as divisões que se operam nas subjetividades.

E a sociologia da fotografia, segundo Watney, herdeira expressa da sociologia da cultura, reproduz este sistema, revelando uma tendência “[...] a privilegiar la posición de las instituciones que

3. Ibidem, p. 288-289.

*envuelven y organizan las diversas ramas de la práctica fotográfica*⁴. A partir desta estrutura básica, a sociologia da fotografia conforma a si mesma como uma instituição reguladora de êxito, que influencia, através de suas retóricas, a produção, emissão e recepção das fotografias, e, no entendimento de Watney, promovem a *foto-alfabetização*.

Watney afirma que a sociologia da fotografia está condicionada ainda por dois sérios problemas: o primeiro diz respeito ao fato de que *esta sociologia se encontra prisioneira das categorias descritivas da produção* (fotografia documental, fotografia jornalística etc.), e que estas categorias dificultam a compreensão que desenvolvemos sobre como se articulam os distintos discursos da prática fotográfica. O segundo diz respeito ao fato de que *esta sociologia não tem consciência do poder que possuem estas institucionalizações na definição e organização das práticas fotográficas e da retórica, ou retóricas que orientam e determinam os entendimentos e valores no âmbito social*.

Admitir a existência de uma *foto-alfabetização*, e analisá-la, é fundamental para desvelar a problemática da fotografia na atualidade. A análise destes ‘discursos’ e de seus poderes na conformação do pensamento social permite compreender seu funcionamento, bem como atuar desestrutivamente. Permite ainda situar a idéia de *foto-alfabetização* no contexto da cultura a partir da premissa de que a configuração sociocultural é resultado de regras - baseadas na linguagem - dadas sempre a priori, e que atingem todos os setores da existência. E que estas regras costumam ser, elaboradas e divulgadas, de forma automatizada, aspecto que favorece sua assimilação por parte dos grupos sociais que com elas se relacionam e interagem condicionados pelo fluxo desta, e ainda que a elas tentem resistir.

4. Ibidem, p. 290.

4. Uma perspectiva a partir da (des) institucionalização

Vimos, desde as primeiras vanguardas, no âmbito artístico (com as iniciativas cubistas, dadaístas, surrealistas e conceitualistas, por exemplo), uma crescente aproximação às distintas questões da linguagem, em uma relação estreita com as problemáticas da representação. Apesar destas manifestações, a investigação e a definição da estrutura da linguagem continuaram restritas a grupos seletos de artistas. Recentemente, mais concretamente ao final dos anos setenta, alguns grupos de atores sociais, que atuavam independentemente das instituições socioculturais, começaram a dedicar atenção à aplicação das estruturas lingüísticas (sintaxe e semântica) nas práticas culturais e nas relações destas com a normalização dos comportamentos nas sociedades,

5. Luther Blissett é um pseudônimo multiusuário, uma ‘identidade em aberto’, adotada e compartilhada por centenas de hackers, ativistas e operadores culturais em vários países, desde o verão (no hemisfério Norte) de 1994". A Wu Ming Foundation (@Wu_Ming_Foundt) mantém um blog, infelizmente só em italiano.

6. Grupo autônomo de ativistas e operadores culturais de difícil identificação, co-autores, com Luther Blisset, do *Gramática de la Guerrilla de La comunicación*.

7. BLISSET, Luther.
BRÜNZELS, Sonja. *Gramática de la guerrilla de la comunicación*, 2000, p. 17-18.

por entenderem que este conhecimento é em si mesmo uma ferramenta prática e efetiva que permite fazer frente ao autoritarismo homogeneizador das instituições representativas da sociedade. Estes grupos então determinaram como objetivo fazer compreender ao maior número de pessoas o poder da linguagem, e o poder da utilização destas pelos sistemas massivos de comunicação. Este é o caso dos coletivos artístico-culturais *Luther Blisset*⁵ e *Sonja Brünzel*⁶, que, em *Gramática de la guerrilla de la comunicación*, por exemplo, abordam o poder de infiltração e naturalização de crenças e comportamentos, através da linguagem, em todos os setores da existência (*em una reflexão que recupera e actualiza o pensamento de Roland Barthes*). Estes coletivos propõem uma aplicação do conhecimento lingüístico como instrumento de desconstrução da gramática oficial, e por consequência, uma prática de resistência.

Compreendem os autores⁷ que gramática cultural é o:

[...] sistema de reglas que estructuran las relaciones e interacciones sociales. Abarca la totalidad de los códigos estéticos y de las reglas de comportamiento que determinan la representación de los objetos y el transcurso normal de situaciones en que se percibe como socialmente conveniente. La gramática cultural ordena los múltiples rituales que se repiten diariamente a todos los niveles de una sociedad. [...] A pesar de su rigurosa codificación, una gramática nunca está definitivamente establecida [...] De forma parecida también cambia la gramática cultural. [...] a pesar de esta flexibilidad de la gramática en el sentido lingüístico y cultural, su sistema de reglas sin embargo, no es en absoluto neutral, ni transformable, ni fácil de aprender o accesible para todo el mundo. [...] por el contrario, es expresión de relaciones sociales de poder y de dominio y sus reglas juegan un papel fundamental en su producción y reproducción.

A metáfora da gramática cultural utilizada pelos autores pode ser associada às reflexões de Watney, ainda que isto exija uma contextualização quanto ao âmbito ao qual se referem. Entendemos que são opiniões complementares e que nesta complementaridade contribuem para substanciar a opinião que expressamos ao iniciar este texto: que o conjunto de orientações epistemológicas existentes sobre a fotografia e sobre o ‘fotográfico’ giram em torno de si mesmas, em tautologias que sustentam idéias fixas sobre este meio e suas imagens. Sejam estes conceitos ligados a especificidades do meio, sejam estes filiações artísticas legitimadas pelas instituições. Em qualquer caso, orientações conceituais, disseminadas por retóricas que não permitem o enfrentamento da prática fotográfica, por um lado, como uma manifestação autônoma e atualizada com as questões temporais, e por outro, com uma manifestação cultural que não pode ser isolada das contaminações socioculturais coetâneas.

A ação do conjunto das instituições do pensamento sobre os entendimentos coletivos e individuais é contínua e intensa, e nisto reside sua eficiência, já que por ser tão presente, é compreendida como ‘natural’ (tal como professou Barthes) e assim impregna o imaginário e não favorece o distanciamento crítico. E, em consequência desta impregnação, a decodificação elaborada pelos sujeitos, é em si mesma, um reflexo dos valores que estas instituições emitem. Este é um problema que supõe a cultura enquanto sistema que se sustenta em convenções. Dentro deste sistema, as instituições do pensamento são peças fundamentais, pois a partir delas se deveria organizar – e por consequência facilitar - a ordem e a convivência social. Sem dúvida, estas instituições geram problemáticas, conflitos, dado que representam a imposição de fronteiras e limites que dificilmente podem ser transgredidos sem que suponha a geração de conflitos.

Este tema tem ‘biografia’ importante e pode ser ilustrada pelo dilema conceitual vivido pelo semiólogo e pensador Roland Barthes, expressado com intensidade na sua obra tardia *A Câmara Lúcida*. Esta obra é um sintoma de ansiedade, tanto como um impulso de liberação às instituições conceituais da fotografia - das quais Barthes foi um colaborador. Após o longo vínculo com a semiologia – e ainda que voltando a recorrer a esquemas e taxonomias - Barthes apela a uma espécie de fraude através da qual faz um ‘mea culpa’ que lhe permite, ao mesmo tempo, enfocar fotografias a partir de uma condição subjetiva: *o punctum*. O *punctum*, diz, é aquilo que nos fere, que nos golpeia. É orgânico e afetivo. O *punctum* é uma categoria que não permite uma delimitação precisa; é um ‘espaço-oco’ para o devaneio do semiólogo.

A autocritica que faz Barthes revela a insatisfação do especialista que não conseguiu explicar, a partir das categorias e sistemas destinados à fotografia, o que via e o que sentia diante de imagens oriundas deste meio e processo. Barthes, ao final, encontra a solução para esta limitação em uma transgressão das premissas que antes apregoava. É que, de fato, as sistematizações deveriam ser continuamente revisadas, pois de outra maneira condicionam e estancam as relações entre as pessoas e as coisas, e obstaculizam a percepção de detalhes significativos. As sistematizações, no caso específico da fotografia, nos impedem de compreender a mobilidade dos seus significados, bem como o re-enquadramento histórico sofrido pelas práticas fotográficas. Entende Watney⁸ que:

El omnipresente privilegio de lo económico en los debates contemporáneos sobre las instituciones de la fotografía desvía nuestra atención de la capacidad única de las fotografías de contener categorías del saber que son simultáneamente productivas (en la medida que estimulan, incitan y fomentan su propia reproducción continuada) y coercitivas (por cuanto delimitan el marco conceptual en

8. WATNEY, Simon apud RIBALTA, Jorge. *Efecto Real. Debates Posmodernos sobre fotografía*, 2004, p. 303.

el que se organiza culturalmente “lo visual”). Sin embargo, categorías como el fotoperiodismo y el documental tampoco están controladas ni por instituciones individuales ni por el estilo. Podemos considerarlas pautas de conformidad, coherentes internamente, que naturalmente no ‘reflejan’ ninguna ‘realidad’ pre establecida. Antes bien, constituyen los cimientos culturales a partir de los que concebimos la realidad como unidad estable. [...]. [...] nunca se insistirá lo suficiente en que no se puede haber una teoría ‘total’ y autónoma de la fotografía, ya que ésta no es un objeto intrínsecamente unificado. [...] Por esto es tan importante rechazar cualquier explicación del ‘rol’ de las instituciones que mantenga la absoluta primacía de lo ‘económico’ como espacio primario para las intervenciones políticas o bien como la determinación a priori de todas las demás formaciones sociales y culturales.

As considerações de Watney explicam com lucidez o esquema eficiente e invisível das instituições na criação e manutenção dos conceitos que estas consideram oportunas. Suas análises são indispensáveis porque jogam luz sobre a cumplicidade existente entre as instituições e os meios de comunicação, problema que muitos pensam superado; e sobre a tendência social de reproduzir os entendimentos veiculados por estes. O poder autoritário e redutor das instituições, denunciado por Watney, substancia o entendimento que temos, de que qualquer análise sobre a fotografia e o fotográfico, na atualidade, deve considerar pelo menos duas questões:

- Que é de fundamental importância conhecer a estrutura dos sistemas institucionais, pois é esta estrutura que elabora e condiciona a compreensão sociocultural;
- Que somente a partir da compreensão dos esquemas institucionais (tal como ocorreu com Barthes e posteriormente com Luther Blisset e Sonja Brünzels) é possível conquistar independência e construir alternativas às determinações históricas, institucionalizadoras e normativas, e única forma de incluir a pluralidade e descontinuidade sociocultural, assim como a localização legítima para uma análise das manifestações sobre a prática fotográfica contemporânea.

5. Outra (des) institucionalização para uma proposta de aproximação às práticas fotográficas contemporâneas

No decorrer do século XX, as práticas fotográficas seguiram o ritmo das experimentações vanguardistas, e sua integração

ao mundo artístico aparentemente seguiu esta dinâmica. Entretanto, no que diz respeito às análises e reflexões desenvolvidas sobre estas práticas, é possível constatar a reincidência e a presença de mecanismos de classificação e do uso de pautas idênticas àquelas mantidas historicamente pelas instituições estéticas, artísticas e ou mercadológicas. Por exemplo, obras ‘pouco’ fotográficas, em uma concepção tradicional, estruturadas com elementos e discursos híbridos, que misturam descrição, narração e/ou ficção, não raro são explicadas e enquadradas a partir de classificações conhecidas historicamente, ou justificadas como herdeiras ou influenciada por este ou aquele estilo ou categoria.

Este encaminhamento não permite que as análises contemplem um número significativo de práticas artístico-fotográficas contemporâneas que ocorrem no interstício das influências históricas e no desejo de uma subversão comunicativa. Por esta razão, práticas resultantes, por um lado, da imposição de um sistema gramatical cultural estratégico, firmado a diário pelo conjunto das instituições socioculturais, e por outro, táticas intuitivas que subvertem ou atualizam, também a diário - sem livrar-se de todo das influências institucionais - o uso do meio fotográfico, são incluídas e avaliadas dentro de um mesmo prisma, tal como se pode constatar em muitas das práticas fotográficas amadoras.

O estudo das práticas fotográficas contemporâneas deve ser feito a partir da perspectiva de inserção da fotografia no âmbito das ações culturais, que, por um lado sofrem as influências do sistema cultural oficial, e por outro, revelam criatividade, subversão e contaminação da cultura popular. Ao mesmo tempo, deve contemplar um enfoque da prática fotográfica contemporânea a partir de seu aspecto comunicativo – que na atualidade não obedece a uma única orientação – que absorve e mescla de influências de distintos setores e distintos alcances históricos. Deve considerar esta como uma prática que se reveste e resvala em ‘ambigüidades’. Neste sentido, o princípio de tática - tal como entende De Certeau⁹, jogo aberto, sem espaço definido, sujeito ao acaso – se apresenta como uma boa fonte de inspiração para investigar a fotografia na atualidade.

Avaliar a inserção da fotografia no conjunto da cultura do século XX depende de muitos fatores, alguns de natureza essencialmente artística e estética (e aqui se incluem os movimentos e alterações promovidos pelos movimentos vanguardistas), outros mais diretamente relacionados com as transformações socioculturais ocorridas durante este período (e aqui fazemos referência à passagem da sociedade industrial à pós-industrial, a efetivação da sociedade de massas e seu avanço à sociedade globalizada e mundializada, sob a batuta da comunicação sem fronteira e a propagação da imagem como linguagem predominante).

Se o contingente fotográfico que circula atualmente é reconhecido, sem resistência, como arte, e se este contingente está

9. DE CERTEAU, Michel apud BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús (et.all). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, 2001. p. 402-403.

constituído de todo tipo de fotografias (fotografias ‘realistas’, documentais, ficcionais etc.), é porque ocorreram mudanças na concepção do fotográfico e no conjunto sociocultural.

Até princípios dos anos setenta a fotografia ocupava um lugar e um valor irregular e impreciso no cenário artístico, e foi, precisamente a partir desta década que o caráter ‘documental’ da fotografia passou a ser visto como uma perspectiva legítima para as práticas artísticas. Entretanto, o que estas narrações contam, corroboradas pelas referidas práticas, é que a concepção do documental neste período já não correspondia necessariamente – ainda que não se deslique totalmente das concepções históricas – aos entendimentos tradicionais e bastante estritos que relacionavam o caráter documental com o exercício de registro objetivo e ou imparcial da realidade.

A prática fotográfica documental exercida a partir dos anos setenta significou o questionamento das categorias, significou também o questionamento do conceito de objetividade, e por consequência o exercício da ambigüidade, e acabou resultando – assim entendemos – na definitiva ampliação do conceito de documento da realidade, para além da realidade material de fatos. *Quer dizer: a fotografia poderia ‘documentar’ idéias através da criação e simulação de fatos e objetos. Realidade e ficção compartem legitimidade e a partir daí se admite o reconhecimento do pluralismo semântico da imagem fotográfica, um tipo de imagem que é simultaneamente ‘nunca-e-sempre’ um documento literal.* E como se disse anteriormente, nesta empreitada participaram e confluíram distintos fatores.

É importante situar o uso e o lugar da fotografia no contexto das práticas artísticas pop e conceituais, que, de maneira irregular e diversificada – aspectos importantes a sublinhar – promoveram a aproximação e a associação da fotografia com o foto-jornalismo, com a publicidade e com os meios de comunicação de massas.

Uma primeira avaliação sobre as consequências destas aproximações e associações permite afirmar que elas estimularam tanto a crítica como a assimilação e a hibridização do vocabulário e de valores entre a arte e estes setores. Como também, por consequência, a partir deste momento a fotografia começa a ser reconhecida por sua grande capacidade de reprodução – aspecto compatível com a cultura popular – e meio adequado a leituras acessíveis.

O que ocorre a partir deste período com as práticas fotográficas? Em um primeiro momento é possível afirmar que as indagações sobre o lugar e valor da fotografia seguiram ocupando o pensamento e a prática fotográfica, e estas se revelaram através da pluralidade dos modos de fazer.

A título de exemplo, citamos o uso da fotografia, levado a cabo nos anos setenta por Victor Burgin e John Baldessari, em algumas de suas obras. Estes artistas utilizaram fotografias tanto como suporte quanto obra em si mesma, em uma apostila

no caráter comunicativo e informativo das imagens fotográficas e das obras como objeto de reflexão e crítica de temas sociais. Para a concretização de seus propósitos estes artistas valeram-se muitas vezes da apropriação de fotografias de filmes produzidos em Hollywood e filmes publicitários.

A obra Lei-Feng de Burgin (Fig. 1), por exemplo, constitui-se de nove painéis, todos com a mesma fotografia – extraída de uma publicidade de xerez - de uma família que está comemorando a aparição da filha na capa da revista Vogue.



Fig. 1. Victor Burgin, *Lei-Feng* (detalhe), 1973-1974, impressão sobre papel, 40,6 X 50,8 cm. Propriedade de Tate Galery.

Burgin se apropria da fotografia da publicidade e ignora o texto original. Re-insere a fotografia em outro contexto, no qual à mensagem original da referida publicidade que enaltecia o êxito e a conquista pessoal, contrapõe uma parábola oriental que enfoca o valor das ações coletivas, em uma evidente crítica ao individualismo presente na cultura ocidental. O artista acrescenta ao conjunto um terceiro elemento: um comentário acadêmico-técnico que aborda a relação entre textos, imagens e a arbitrariedade do signo fotográfico.

A associação dos três elementos (a fotografia, e os dois textos incluídos por Burgin) constitui um comentário sobre o consumo – acrítico - das representações da cultura de massas e, ao mesmo tempo, coloca em evidência a natureza arbitrária e o valor historicamente atribuído a este tipo de imagens - as fotográficas. Burgin recorre ao mesmo signo que questiona para 'enunciar' e veicular seu comentário, e, além disto, ainda aposta na capacidade comunicadora deste tipo de signo, neste caso, formalizado através da fotografia. Quer dizer, a tática desconstrutiva utilizada por Burgin acaba por reafirmar a capacidade comunicativa da imagem fotográfica. Questões idênticas são abordadas e enfrentadas por outros artistas como, por exemplo, John Baldessari, Hans Haacke e Sherrie Levine.

A ampliação e consolidação de processos de aproximação, contaminação e inter-relações – entre as práticas artísticas, e artístico-fotográficas, e os meios e valores comunicativos - podem ser identificados a partir de uma diversidade de ações que incluem a apropriação de imagens, de modelos, ou mesmo de estratégias típicas da publicidade e dos meios comunicativos em geral (televisão, cinema, periódicos, quadrinhos) praticados por artistas como Richard Prince, Hans Haacke, Barbara Kruger e Cindy Sherman – seja com a intenção de subverter ou mesmo destacar o valor e poder do vocabulário propagado pela sociedade de ‘consumos’.

Este tipo de prática artístico-fotográfica foi corroendo as noções historicamente atribuídas ao conceito de fotografia documental no âmbito do fazer artístico, ainda que sem conseguir alterar a capacidade de relacionar fotografias com a memória, a história, o documento e a percepção no âmbito do coletivo. Foi a soma do conjunto de iniciativas fotográficas díspares, praticadas especialmente a partir das últimas décadas do século XX, que colocaram em marcha a flexibilização do conceito histórico da sua função e aspecto documental, e que também facilitou as condições para o surgimento e convivência de novas práticas fotográficas marcadas pela contaminação de valores e comportamentos absorvidos do contexto sociocultural midiático.

Para admitir a existência da contaminação entre os setores artístico-culturais é necessário transpassar a idéia de linhagem, bem como transcender as precisões ou preciosismos de intenções e comportamentos que, em geral, insistimos em atribuir às iniciativas fotográficas artísticas. Se o que interessa aqui é tratar das aproximações da fotografia com o entorno cotidiano e midiático se faz necessário consentir que esta aproximação e contaminação foi se conformando no tempo, em situações às vezes estritamente artísticas, em outras por questionamentos e desejos de foro particular, e em grande parte por influência das conformações técnicas, tecnológicas e socioculturais. *E que estas incidências se inter-relacionaram gerando novos comportamentos e fragmentando linearidades históricas em um processo de retro-alimentação contínuo.*

A trajetória do artista alemão Hans Haacke é exemplar nesse sentido. As híbridas e heterogêneas práticas artísticas levadas adiante por este artista a partir dos anos sessenta não podem ser filiadas a uma tendência específica. Se existe um elemento de união no amplo e díspare conjunto de sua obra ele se encontra na “[...] *investigación crítica de los dispositivos ideológicos e institucionales que actualmente constituyen los objetos y el sistema cultural en general*”¹⁰. E esta característica não surgiu de um projeto a priori pois se conformou no tempo, a partir da convivência e do conhecimento do funcionamento das instituições. Se no princípio de suas práticas era possível identificar influências predominantemente formais minimalistas e conceituais, ao passo do tempo se verifica a hibridização de procedimentos através da utilização de materiais e métodos diversos (textos, fotografias, pintura), e a

10. BORJA-VILLEL, Manuel
Manuel et all. *Obra Social.*
HANS HAACKE. *Catálogo de la exposición*, 1995, p. 28.

partir do início dos anos setenta, uma orientação temática cada vez mais voltada a dois interesses principais: de uma parte, questionar as conexões econômicas, políticas e institucionais entre os protagonistas do mercado de arte e os museus, por outra, estudar temas de ordem ecológica de responsabilidade da esfera pública, que podem ser exemplificados pelas séries *A Breed Apart* de 1978; *Oelgemaeld, Homenaje à Marcel Broodthaers*, de 1982; *On social Grease* de 1975; *Manet-PROJEKT'74* de 1974.

O trajeto de Haacke se estabelece a partir de um processo que opera e cresce entre o exercício da crítica da representação e da crítica social; entre o exercício mnemônico e a intenção comunicativa. Este último aspecto, em especial, é um elemento constante nas proposições deste artista, dado que este, com suas obras, instala e provoca sistemas reflexivos investigativos tendo como base ferramentas lingüísticas (como, por exemplo, *Breed apart*). Sem dúvida, esta característica presente nas obras de Haacke criou problemas à sua trajetória no que se refere à sua aceitação por parte das instituições culturais. Walter Grasskamp¹¹ comenta este aspecto na apresentação da mostra retrospectiva das obras de Haacke ocorrida em Barcelona, em setembro de 1995, e diz que o artista se converteu em uma ‘pessoa não grata’ para o sistema institucional de arte justamente por ter sido *um dos primeiros artistas a conceber o objeto artístico como objeto de comunicação*.

O fato de que um grande número de artistas do final dos anos sessenta e setenta tenha usado a fotografia como recurso material e conceitual, sem, entretanto, atribuir a este um valor absoluto, se baseava na compreensão de que *a fotografia não se restringia a ser um documento da realidade e tampouco tinha a capacidade de substituir a realidade – ainda que, no contexto sociocultural pudesse ser assim entendida*. Talvez por esta razão, o uso da fotografia neste período tenha tido tanto êxito, pois conseguia cumprir o papel de meio de produção e materialização de imagens de potencial convincente e ao mesmo tempo meio capaz de aproximar aos grandes grupos sociais acontecimentos e objetos, e recurso apropriado para dar forma material a idéias.

O conjunto das distintas e diversificadas práticas fotográficas consumidas especialmente a partir dos anos sessenta, que se caracterizam por combinar registros de ações com encenações, e objetos e apropriações de elementos visuais já existentes, são provavelmente o alicerce do processo de ampliação e homologação da fotografia como potência narrativa, pois assumiram e exploraram, em seu conjunto, a dupla capacidade da imagem fotográfica, qual seja: veracidade e ficção.

Como também ocorre em outros sistemas comunicativos, os desvios, as mudanças e os usos ambíguos das práticas fotográficas foram incorporados no contexto do seu uso artístico, e direta ou indiretamente apropriados pelo conjunto social e pelas sucessivas gerações - que continuam e continuarão transformando e atuando de maneira nem sempre institucional e autorizada. E é neste aspecto que o sistema cultural institucional

11. GRASSKAMP, Walter apud BORJA-VILLEL, Manuela et all. *Obra Social. HANS HAACKE. Catálogo de la exposición*, 1995, p. 282.

apresenta sua debilidade, já que não leva em consideração a capacidade que tem os grupos sociais de ‘metabolizar’ os acontecimentos culturais, subversiva, persistente, silenciosamente. No caso particular da fotografia, esta informação se confirma com o amplo e dispar conjunto de iniciativas fotográficas que demonstram a absorção de táticas transgressoras e flexíveis, sem fazer desta uma norma.

É possível dizer que as práticas e os usos fotográficos, resultantes da experiência acumulada especialmente a partir das iniciativas conceituais e pop se desdobraram entre a reivindicação da ‘ambigüidade’ de sua capacidade documental e ficcional, e a homologação artística de fotografias de caráter jornalístico. Vistas desde um conjunto mais geral, as práticas fotográficas feitas a partir deste período revelam ser uma espécie de síntese entre a documentação, a reportagem do entorno físico e sociocultural, em muitos casos com projeções de evidente carga autobiográfica - já que, como afirmamos anteriormente, a eleição dos temas e a maneira de abordá-los carece de distanciamento. E aqui encontramos uma outra ampliação e/ou flexibilização conceitual: o autobiográfico. O significado do termo autobiográfico já não se restringe à abordagem de vivências e histórias de foro estritamente pessoal. Amplia-se no sentido de que os fatos e as histórias coletivas, por empatia, são também histórias de todos e de cada um. No díspor conjunto das práticas fotográficas contemporâneas é possível identificar tanto o predomínio da influência documental quanto o teor autobiográfico - com a hibridização de ambos - em um processo complexo que na falta de uma expressão mais adequada costuma ser denominado como ‘ambíguo’. E de fato a ‘ambigüidade’ ou indefinição de estilo em muitos casos impede distinguir a fronteira entre uma e outra característica.

Alberto García-Alix, fotógrafo espanhol, que começou sua carreira a partir da metade dos anos sessenta, elabora um ‘retrato’ do seu tempo histórico e de seu entorno sociocultural no qual também se projeta por identificação. O universo fotografado por Alix está concentrado nos setores e comportamentos sociais considerados marginais das sociedades: a intimidade dos subúrbios, os personagens outsiders, os sobreviventes do caos urbano e social ao qual sente pertencer. Também o entorno da contracultura que ele soube captar em surpreendentes retratos de pintores, músicos, dependentes de drogas, delinqüentes, motoqueiros, estrelas pornô, modelos, manequins e musas. Um número significativo de fotografias de Alix revelam um ímpeto jornalístico, documental e retratista, ainda que não possam ser limitadas a nenhuma destas classificações, pois não contemplam o requisito do distanciamento e da imparcialidade comuns a estas categorias.

O conjunto das práticas de Cindy Sherman, por outro lado, é predominantemente marcado pela encenação, pela dramatização, pelo fato de recorrer a referências simbólicas e a estereótipos artísticos, socioculturais e midiáticos – em muitas das

quais a artista empresta seu próprio corpo como suporte e matéria-prima. Em suas propostas, a fotografia é tanto meio como suporte material e conceitual que em associação pretendem a garantia de uma comunicação e diálogo com os espectadores. Afirma Sherman em uma entrevista concedida a Margarida Medeiros¹²: “[...] no es parte de mis preocupaciones imponer a martillo mis ideas, solo abrir un espacio en el pensamiento de las personas”.

No conjunto das obras de Sherman fica claro que o objetivo que persegue é o de elaborar conceitos, expressar idéias – tendo como temática predominante o funcionamento dos estereótipos femininos e a relação destes com a problemática das diferenças de gênero e torná-las públicas. Neste sentido, suas fotografias são verdadeiras e realistas, dado que representam, apresentam e comunicam idéias.

Já na trajetória de Nan Goldin (Fig. 2), que a partir dos anos noventa organizou uma espécie de ‘diário visual’ íntimo a partir de fotografias tomadas durante mais de vinte anos, a ‘ambigüidade’ se estabelece de outra maneira. Os personagens de suas séries são reais, os acontecimentos reais ainda que planejados, enquanto que a organização e o anacronismo temporal da apresentação deste diário remetem e constituem uma ficção.



Fig. 2. Nan Goldin. (Lado esquierdo) *Reflections through a Golden Eye*, 1975. – 1998. Vista da instalação. Gagosian Gallery, Los Angeles, 1998. (Lado direito da página) *The Ballad of sexual Dependency and New Photographs*. Vista de la Instalação, Matthew Marks Gallery, Nova York, 1995.

Pode-se citar ainda o trabalho da artista multimídia Ana Laura Aláez (Espanha, 1965), de uma geração recente, como um caso curioso, uma vez que se poderia dizer que trabalha em uma linha idêntica a de Cindy Sherman, ainda que, diferentemente desta, Aláez se exponha e se exiba. Não obstante, e apesar desta diferença, é inquestionável a influência de Sherman sobre o trabalho da jovem artista espanhola. Sherman é uma das artistas de maior visibilidade no mundo artístico internacional das últimas décadas do século XX. É compreensível que suas obras e sua maneira de trabalhar tenham se transformado em referência para as novas gerações. As razões para isto se encontram, em um primeiro momento, na temática enfocada pela artista, na maneira como trata e usa a fotografia, na personalização de seu trabalho, nas relações deste com as formas e

12. MEDEIROS, Margarida. *Fotografía e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, 2000, p. 155.

conteúdos midiáticos (publicidade, cinema, literatura etc). Em segundo, no fato que as novas gerações, como a de Ana Laura Aláez, já nascem imersas nas problemáticas e nas conformações midiáticas em todos os seus aspectos, assim como com todo o arsenal teórico e artístico propagado em torno das questões de gênero e identidade.

Em *Creative Powder* (Fig. 3), Alaéz, tal com Sherman em seus primeiros trabalhos, transforma-se em personagens, encena, e a encenação é o recurso para a elaboração de discursos críticos e conceitos. Sem dúvida, esta série ocorre na intersecção do não exibicionismo de Sherman e do aspecto autobiográfico elaborado por Nan Goldin. Aláez, como já foi dito, se expõe, se exibe, ainda que adotando personagens estereotipados, e que por esta razão tem caráter universal.

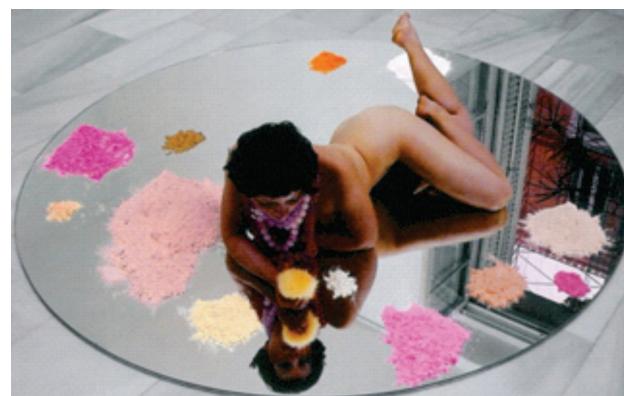


Fig. 3. Ana Laura Aláez, *Creative Powder*, Fujichrome print sobre poliéster montado sobre alumínio, 100 x 133 cm, 2001.

Para Aláez, trabalhar desta maneira, e a partir destes temas, é uma oportunidade de falar e mostrar a si mesma – mas não por isto suas fotografias são menos realistas. Assim que, independente das particularidades das obras que viemos comentando até aqui apresentem, revelam uma outra questão importante que merece ser pensada: a questão do realismo fotográfico e da flexibilização que este vêm sofrendo.

A propagação e a conseqüente assimilação - no imaginário dos grupos socioculturais - das distintas e ‘ambíguas’ práticas fotográficas efetivadas nas últimas décadas do século XX contribuíram para amenizar os questionamentos sobre a legitimidade da fotografia como recurso artístico, mais exatamente favoreceu para que a fotografia obtivesse o reconhecimento de meio e tática afinados com seu tempo histórico, especialmente por sua capacidade de comunicar-se. A fotografia, sob o signo das instituições (publicitária, comercial, burocrática, estética) consegue ‘driblar’ e despegar-se, e ser ao mesmo tempo imagem de massas (que se vale de retóricas institucionais) e imagem tática (que se vale desta retórica como apropriação e insurreição).

A conformação da fotografia - sobre as bases do que, por falta de um qualificativo melhor com freqüência é indicado como 'ambigüidade' – nas últimas décadas do século XX se caracteriza por ter matizes distintos. Ainda que nos orientemos por categorias fotográficas conhecidas não podemos afirmar com segurança que esta ou aquela prática fotográfica contemporânea correspondam a qualquer uma em especial. Tampouco se pode negar a contaminação e as inter-influências artísticas, publicitárias, jornalísticas, documentais. Como disse Annateresa Fabris, *as fronteiras se expandiram e se misturaram*. E por esta razão, vimos também no decorrer do século XX que as análises referentes à fotografia e à arte em seu conjunto solicitaram e necessitaram cada vez mais a complementaridade com outras disciplinas e áreas do conhecimento: psicanálise, semiologia, literatura, história, sociologia, antropologia etc. Os movimentos de desterritorialização ocorridos e propagados desde dentro do âmbito artístico – em consonância com as desterritorializações sociais, culturais, econômicas e geográficas – tornaram-se evidentes e revelaram levar em consideração inclusive a condição do autor das obras e dos protagonistas da cultura. Mas apesar disto, e ainda que se valendo do diálogo com outros setores, uma prova da flexibilidade dos especialistas nesta matéria, manifestações artísticas marcadas por tão díspares iniciativas e materializações seguem sendo analisadas prioritariamente sob critérios essencialmente estéticos.

Ao concluir esta reflexão, reafirmamos que o que ambicionamos, a partir das especulações apresentadas, foi criar e conquistar condições para situar a análise da fotografia contemporânea em uma perspectiva similar a que propõe, por exemplo, Jacques Rancière¹³:

El régimen de las artes es el que identifica propiamente al arte singular y desvincula este arte de toda la regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero la hace de modo que hace añicos a la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto a las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. [...] Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se forma.

Entende-se que a partir deste ponto de vista é possível contemplar as práticas fotográficas que não necessariamente se encontram localizadas exclusivamente em tais 'regimes estéticos', mas em um espaço no qual os vocabulários contemporâneos artísticos e comunicativos jogam e intercambiam alternativamente seus papéis – um jogo e intercâmbio que se retroalimentam tanto do instituído quanto do acaso. A partir deste traçado poderemos incluir no conjunto de análise toda e qualquer prática contemporânea que se valha de fotografias.

13. RANCIÉRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*, 2002, p. 36.

Referências

- BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida: notas sobre fotografía*. Trad.: Joaquin Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.
- BARTHES, Roland. *Lo Óbvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Trad.: C. Fernandez Medrano. Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós, 1986.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; DE CERTEAU, Michel [et. all]. *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BLISSET, Luther; BRÜNZELS, Sonja. *Gramática de la guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus, 2000.
- BORJA-VILLEL, Manuel J. (comisario). *Hans Haacke. Obra Social. Catálogo da exposição*. Textos de BORJA-VILLEL; Manuel J; BUCHLOCH, Benjamin; GRASSKAMP, Walter. 21 de junho – 3 setembro de 1995. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies de Barcelona.
- CORTÉS, José Miguel G. (Comissário). *Gilbert & George (1986-1997). Catálogo monográfico da exposição*. Textos de CORTÉS, José Miguel G.; FOIX, Vicente Molina; JAHN, Wolf. Trad.: Manuel Tarancón Fandos. 30 junho a 29 de agosto de 1999. Valencia: Generalitat Valenciana, Consorci de Museos de La Comunitat Valenciana, Ajuntament de Valencia con el patrocinio de The British Council.
- FABRIS, Annateresa. *Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos*. Rev. Estudos Feministas, v. 11, n. 1, Florianópolis jan./jun. 2003.
- LEBRERO STALS, José. *Cámaras indiscretas. Catálogo de exposição*. Textos de José Stals Lebrero e Ian Wallace. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografía e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- RANCIÉRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Trad.: Antonio Fernández Lera. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.
- RIBALTA, Jorge (ed.); WATNEY, Simon [et.all]. *Efecto Real. Debates Posmodernos sobre fotografía*. Trad.: Elena Llorens Pujol. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2004.

Fotografia: câmara clara ou caixa preta?

Rafael Alonso
UFSC

Resumo

A proposta central do ensaio é ler *A câmara clara* (1980), de Roland Barthes, em contraposição à *Filosofia da caixa preta* (1983), de Vilém Flusser. Este encontro, porém, ocorre apenas na parte final do texto. Antes, este trabalho julgou interessante ler criticamente outros conhecidos ensaios sobre a fotografia, como os de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Susan Sontag. Também é conferida atenção especial a *O imaginário* (1940), de Jean-Paul Sartre, obra à qual Barthes dedica seu livro sobre a fotografia. O objetivo deste ensaio, no geral, é refletir sobre como os teóricos acima lidam com o referente, bem como com um possível “fora” da imagem. O caminho escolhido tende a anular a problemática separação entre o “mundo real” e o “mundo da imagem”.

Palavras-chave: câmara clara; caixa preta; fotografia; Barthes, Flusser.

Resumen

La propuesta central del ensayo es leer *A câmara clara* (1980), de Roland Barthes, en contraposición a *Filosofia da caixa preta* (1983), de Vilém Flusser. Este encuentro, sin embargo, se produce sólo en la parte final del texto. Antes, este trabajo juzgó interesante leer otros ensayos conocidos sobre el tema, como los de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Susan Sontag. También se presta especial atención a *O imaginário* (1940), de Jean-Paul Sartre, a quien Barthes dedica su libro acerca de la fotografía. El propósito del ensayo, en general, es reflexionar sobre cómo los teóricos citados piensan el referente, así como un posible “afuera” de la imagen. El camino elegido tiende a anular la problemática separación entre el “mundo real” y el “mundo de la imagen”.

Palabras clave: câmara clara; caixa preta; fotografía; Barthes; Flusser.

1. Uma fotografia da mãe, ou do porquê de a câmara ser clara

1. Por exemplo: “Nessa pesquisa sobre a Fotografia, a fenomenologia emprestava-me, então, um pouco de seu projeto e um pouco de sua linguagem”. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 1984, p. 37.

2. Ibidem, p. 109.

3. Ibidem, p. 110.

4. Ibidem, p. 19.

5. Ibidem, p. 48.

6. Ibidem, p. 46.

Não é possível afirmar que Roland Barthes elabore uma teoria da fotografia, mesmo que tenha dedicado um livro, o último livro que escreve antes de morrer, ao tema: *A câmara clara*, finalizado em 1979 e publicado no ano seguinte. Apoiado no método fenomenológico, algo que confessa aqui e ali¹, Barthes se esforça por definir “algo como uma essência da Fotografia”². E o faz a partir de apenas uma imagem, a única cuja existência ele consegue afirmar a si próprio com segurança. A única imagem que verdadeiramente o toca: uma fotografia da mãe quando pequena. Por uma razão até duvidosa – “nela, para vocês, não há nenhuma ferida”³, Barthes veda ao leitor o acesso ao retrato.

Ele, assim, não pretende teorizar sobre a fotografia, mas, por meio de um método empírico, elucidar os motivos que tornam aquela imagem marcante. É evidente que ao longo do ensaio ele exibe um número grande de imagens. Mas não as reúne para compor um conjunto coeso a partir do qual pudesse elaborar uma ideia geral – “nada a ver com um *corpus*: somente alguns *corpos*”⁴ –, mas para que essas imagens esclareçam o leitor daquilo que o leva a gostar mais de umas fotografias, e menos de outras. Mais especificamente, para ser fiel aos termos empregados, as imagens lhe servem para definir, e diferenciar, o que entende por *studium* e *punctum*.

O primeiro tende a ressaltar o aspecto geral e evidente. Na linha de Barthes, não é descabido dizer que o fotojornalismo caminha na direção do *studium*. O objetivo do fotojornalista, segundo ele, é o de levar ao espectador, o *spectator*, um significado claro e distinto. Exemplo: se fotografa uma guerra que julgo desigual, uma imagem que exibisse corpos ao chão, sob o olhar arrogante de um soldado das Forças Armadas da potência bética em vantagem, daria um excelente *studium*. De modo geral, essas imagens têm a pretensão de transmitir uma “mensagem” ao observador, em geral em tom de denúncia política. Neste caso, é como se o espectador devesse enxergar exatamente aquilo que o fotográfico se dispôs a registrar. Natural, assim, que o crítico que com tanta ênfase anunciou a “morte do autor” desconfiasse desse tipo de imagem. Em resumo, o *studium* está do lado da cultura⁵.

Se o *studium* posiciona-se mais ao lado do fotógrafo, o *punctum* assenta-se ao lado do espectador. Trata-se do detalhe fugidio, que pode ou não passar despercebido. Pessoal e intransferível, é a “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”⁶ que punge o espectador e o lança na direção da fotografia. Ao contrário do *studium*, que exige quase que um comportamento ético, o *punctum* “pode ser

mal-educado”⁷. No exemplo citado acima, é possível, sob esta perspectiva, que eu ignore tanto os corpos estendidos no chão quanto a pose do soldado e me atenha a uma passante, para lembrar Baudelaire, que caminha despreocupada ao “fundo”. Também é comum que o *punctum* não se adeque às intenções do fotógrafo e deva seu registro a um acaso espaço-temporal: alguém, ou algo, passou diante da objetiva, ou lá já se encontrava, no momento do disparo, fato que só veio a ser percebido pelo disparador depois que visualizou a imagem impressa, ou na tela.

Após a leitura das “análises” – melhor seria dizer dos comentários – das várias imagens expostas na obra, o que poderíamos considerar, na opinião de Barthes, como a “essência da fotografia”? Em que ponto é possível encontrar a “natureza” da imagem fotográfica? A resposta surge da própria definição de *punctum*, pois é a partir desta picada que, num segundo movimento, o espectador é lançado para fora da imagem. O *punctum* permite sondar a vida que o retratado de fato viveu. Ele cria um “campo cego”⁸. Esse processo, na medida em que apela à vivência de quem olha para a imagem, faz lembrar que o retratado já morreu ou vai morrer, assim como o observador, cedo ou tarde, irá morrer. É no *punctum* que Barthes sente palpitar, nas fotografias que o tocam, mas em especial no retrato da mãe, o inexorável “isso foi” (ça-a-été).

O elemento instituinte da fotografia, para Barthes, é a inegável existência daquilo que vemos na imagem, ou, em linguagem semiótica, do referente. Se o “objeto” fotografia tem pouco ou nenhum valor, afinal, em fotografia, o que conta é a informação, o elemento imaterial, Barthes conclui que esta se define pelo referente, “ordem fundadora da fotografia”⁹. Não vemos uma escultura como vemos uma fotografia. Melhor dito: não vemos uma fotografia, vemos o que ela nos dá a ver. “Em suma, referente adere”¹⁰. Ou ainda: “A foto é literalmente uma emanação do referente”¹¹. A marca da fotografia é a capacidade de reproduzir mecanicamente algo que não se repetirá no plano existencial. A referencialidade da imagem fotográfica pode ser captada, segundo Barthes, através de dois gestos: o daquele que dispara a máquina e o daquele que posa para a máquina.

Sobre o segundo, vale lembrar que Barthes também considera a pose um aspecto definidor da fotografia¹². Não tanto o posar caricato e artificial dos que se colocam à frente da câmara, mas o pôr-se diante de – da objetiva. Um retrato, por exemplo, atesta que, numa data passada, distante ou não, uma figura humana, viva, posou diante da câmera. Em relação ao gesto do disparador da câmera, ele aponta que “a vidência do fotógrafo não consiste em ‘ver’, mas em estar lá”¹³. Desta forma, não está tanto em jogo o “objeto” escolhido pelo fotógrafo para ser registrado, mas o fato do registro exigir a presença física *in loco*

7. Ibidem, p. 71.

8. Ibidem, p. 86.

9. Ibidem, p. 115.

10. Ibidem, p. 16.

11. Ibidem, p. 121.

12. Ibidem, p. 117.

13. Ibidem, p. 76.

14. Poderíamos sondar que acréscimos ou críticas sofreria esse aspecto do pensamento de Barthes levando em conta o fato de, hoje em dia, o “tirar” fotografias não exigir a presença física do fotógrafo no local. No caso das imagens captadas por drones (mini-helicópteros capazes de filmar, fazer fotos, entregar pizzas e lançar bombas), o próprio elemento humano é dispensável no processo. Por outro lado, o que certamente corrobora a leitura de Barthes são as coberturas televisivas de guerra. Tratam-se, na maioria dos casos, de coberturas insossas, nas quais o repórter limita-se a reproduzir informações emitidas pelas fontes oficiais ou pelas agências de notícias mais renomadas. O que importa, nesse caso, é o repórter “estar lá”, posar diante do vídeo trajando colete à prova de bala e capacete, dar a entender que se sujeita ao perigo e que arrisca a própria vida para informar o telespectador. É a figura do jornalista-herói.

15. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 1984, p. 123.

16. Ibidem, p. 99.

daquele que manuseia a câmara¹⁴. A fotografia não restitui o que é abolido nem remonta o passado, ela atesta que algo existiu¹⁵.

Sob esse ponto de vista, não é irrelevante pensar no fato de a imagem que mais punge Barthes, quem sabe a única que lhe *punctua*, ser a de um retrato da mãe ainda criança. À parte o estudo psicanalítico que poderia ser feito, mas que aqui será deixado de lado, pelo fato de a imagem que mais lhe impacta ser a da mãe, convém ressaltar que se trata de uma mãe que, por assim dizer, ele não conheceu. O *punctum* em Barthes parte de uma imagem da mãe à qual ele não estava acostumado. “Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente”¹⁶.

Afora a leitura emocionada que ele faz do retrato, dizendo poder reconhecer os principais traços da personalidade da mãe nesse registro da infância, não é absurdo admitir que Barthes pode “ver” a mãe apenas porque a foto em questão se encontrava na caixa que guardava os pertences do ser amado. Barthes, quando olha para a imagem da criança, já sabe que aquela que “está lá” é sua mãe. Assim, uma crítica com pitadas racionais poderia ser direcionada ao teórico: ele sabia de antemão que a criança retratada era sua mãe e, neste sentido, uma escolha que em tese se deu por acaso, resultado de um *punctum* que picou aquele que vasculhava a caixa, poderia, em verdade, ser o resultado de uma escolha conveniente que reforçasse suas divagações sobre a fotografia. Reconhecer a mãe morta numa imagem da tenra infância é o coroamento perfeito da ideia de *punctum* e da presença espantosa do “isso foi” que perpassa toda “Câmara Clara”. Propositiva ou afetiva, a escolha é coerente e permite reter o elemento que, para Barthes, é fundamental na fotografia: o tempo.

2. Uma fotografia da avó, ou da crítica ao historicismo

Se o *punctum* em Barthes surge a partir de uma imagem da mãe ainda criança, o que motiva o ensaio “A fotografia”, de Siegfried Kracauer, publicado em 1927, é uma fotografia da avó (adulta). Em princípio, os netos, entre eles Kracauer, encontram apenas motivos para zombar, tanto da avó quanto do aspecto démodé de toda composição. A pose já está superada, o coque é defasado, a cintura alta caiu em desuso, etc. Mas, assim como Barthes, ele percebe que toda fotografia, independentemente daquilo que dá a ver, um parente próximo ou uma luminária de cristal, carrega consigo um elemento temporal, um traço de tempo, “a configuração espacial de um instante”¹⁷ que atesta uma existência.

17. KRACAUER, Siegfried. “A fotografia”, 2009, p. 73.

Kracauer afirma que a avó, num primeiro momento, poderia ser comparada a um manequim, ou seja, apenas um suporte material que serviria para fazer lembrar os costumes típicos e o vestuário da metade do século XIX. Em linguagem historicista – a tradução ao português traz o termo “historista” –, a fotografia se resumiria a um mero registro histórico, um registro de época. Neste aspecto em particular, vale ressaltar que Kracauer critica duramente o pensamento historiográfico de raiz positivista, na medida em que este, com o advento da fotografia, acreditava poder reconstituir linearmente a história, acrescentando à espacialidade referencial da fotografia uma temporalidade infalível. Em poucas palavras, a fotografia funcionaria, sob esse viés, como um documento comprovador, porque em teoria objetivo, de teorias progressistas da história¹⁸.

A expectativa de Kracauer, ao contrário, era que o meio técnico permitisse a desativação da história enquanto continuidade unívoca. Ao longo do ensaio, ele faz uma diferenciação significativa entre símbolo e alegoria – sem citar seu amigo Walter Benjamin. Enquanto o primeiro permanece preso ao mito e mantém o homem veiculado à natureza, a segunda permite a distância crítica e dá ao homem a condição de enxergar o mundo sob ponto de vista ainda inobservado. O pensamento simbólico crê não haver ruído entre o mundo e as representações que dele se faz. Ou confia que o mundo pode ser captado sem erro a partir destas mesmas representações. Já o pensamento alegórico sabe, de partida, que o conhecimento só acontece por linhas tortas – só dispomos de métodos equívocos. Para Kracauer, a técnica possibilita ao homem desnaturalizar o olhar e, consequentemente, enriquecer as formas pelas quais entra em contato com o mundo¹⁹, ou ainda, “suprimir toda relação habitual entre os elementos naturais”²⁰.

Num processo como esse, a memória é fundamental. Kracauer assinala que, ao contrário da fotografia, que tem como marca a irrefutabilidade do referente, a memória é falha. Mas, se perde em objetividade, ganha em potência significativa. Assim, a equívocidade da memória, associada à univocidade da fotografia, poderia gerar uma forma de conhecimento que escapasse do historicismo. Seria quase como incluir pitadas próprias (“subjetivas”), ainda que advindas de um *locus* muitas vezes fincado no inconsciente e no involuntário, num estrato objetivo previamente dado. A *Recherche*, de Proust, que não deixou de empolgar Kracauer, caminha próxima desta trilha.

Esse mesmo movimento é o que parece animar o olhar de Barthes na direção da fotografia da mãe, bem como o de Kracauer quando se depara com a imagem da avó, igualmente morta:

A fotografia torna-se um fantasma porque a boneca vestida com os trajes de época foi viva uma vez. Através da

18. “Paradoxo: o mesmo século inventou a História e a Fotografia”. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 1984, p. 139.

19. Em momento praticamente contemporâneo, os formalistas russos falavam em desautomatização da percepção por meio do estranhamento que a linguagem poética poderia provocar.

20. KRACAUER, Siegfried. “A fotografia”, 2009, p. 79. A publicação, em 1960, de *Theory of film: the redemption of physical reality*, aprofundaria esse ponto de vista.

21. Ibidem, p. 73-74.

imagem sabemos que todos estes elementos estranhos e enganadores foram incluídos na vida como acessórios evidentes. [...] Quando a avó estava diante da objetiva, estava por um segundo no contínuo espacial que se apresentava à objetiva. No lugar da avó, é aquele instante que foi eternizado. Quem observa velhas fotografias é tomado por calafrios, já que estas não tornam evidente o conhecimento do original, mas a configuração espacial de um instante; não é o ser humano que emerge de sua fotografia, mas a soma do que se pode extrair dele. Soma que o aniquila enquanto o reproduz: o ser humano não existiria se coincidissem com a fotografia.²¹

Uma história que coincidissem com uma determinada imagem seria totalitária. A objetividade da fotografia, como um vestígio, atesta uma existência, mas não reconstitui um momento passado.

3. Uma dedicatória, ou do estranhamento desta

Hoje em dia, pode soar démodé. Mas, em outros tempos, era comum que as pessoas presentessem umas às outras com fotografias. No reverso do papel, escrevia-se uma dedicatória, acompanhada da data em que a foto foi tirada. Pois bem, Barthes dedica *A Câmara Clara* a Jean-Paul Sartre. Mas não apenas a seu conterrâneo, mas a uma obra específica deste: *O imaginário*, de 1940. Uma visita a este trabalho pode, portanto, ser produtiva.

De partida, é preciso dizer que Sartre se ocupa, essencialmente, do espaço do imaginário. Desta forma, sua atenção está voltada, acima de tudo, ao que chama de “imagem mental”, relegando a imagem do retrato – pintura e fotografia – a subcapítulos do livro. A imagem, para Sartre, separa-se radicalmente da percepção. A segunda está ligada aos sentidos, ao contato direto com o mundo, à vida prática. Já a primeira é sempre uma tentativa secundária da consciência de refazer mental e sinteticamente determinado objeto. A imagem, assim, “é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto”²².

Para Sartre, a consciência é que preside a formação das imagens mentais – nada mais avesso ao *punctum* barthesiano. É por isso que “minha percepção pode enganar-se, não minha imagem”²³. Se a percepção permite um aprendizado, um conhecer, ainda que lento, a imagem oferece-me o objeto imediatamente. Mas, como se trata de um trabalho consciente, ou seja, faço aparecer em minha mente um objeto que já conheço

22. SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*, 1996, p. 19.

23. Ibidem, p. 24.

através da percepção, a imagem não suporta o conhecimento e nem o saber. “Em suma, o desejo é um esforço cego para possuir no plano representativo o que já tenho no plano afetivo [...] poderíamos dizer que é impossível encontrar na imagem algo mais do que aquilo que colocamos; dito de outra forma, a imagem não ensina nada”²⁴.

Sartre dá o exemplo de alguém que está sentado no sofá de sua casa e resolve se divertir. Para isso, começa a imaginar um cubo e, mentalmente, faz esse cubo girar, conseguindo, em razão deste trabalho imaginativo, visualizar as suas seis faces. No entanto, o crítico é taxativo: ao final da operação não se terá avançado nada, e o aprendizado será nulo. Nesta linha, ele tece uma separação bastante problemática entre pensamento e imagem: se o primeiro é uma consciência que afirma certas características dos objetos, sem realizá-los, a segunda é “simbólica”²⁵ na medida em que visa produzir os objetos. O que Sartre põe em questão é a eficácia do pensamento imaginativo.

Não parece condenável a afirmação de Sartre de que a imagem (mental) tem por característica principal a concreção. Produzir imagens é uma forma de produzir o mundo, ainda que simbolicamente. A implicância sartreana refere-se ao fato de que, em sua opinião, a consciência imaginante não ser materialmente realizável. É por isso que ele critica tão intensamente o aspecto simbólico do imaginário. Para Sartre, ao menos o Sartre desta obra de 1940, não há conhecimento possível que brote da imaginação. O conhecimento relevante deve partir da percepção.

É essa implicância, ou essa desconfiança, que faz Sartre, em nota de rodapé, “rejeitar inteiramente a existência de um inconsciente”²⁶, que o leva igualmente a intitular um de seus subcapítulos como “patologia da imaginação” e o obriga a, por meio de avaliações bastante duvidosas, dissociar o sonho da vigília. Há em Sartre um ímpeto racional que tende a barrar o impulso e a potência imaginativos. Se acredito na “realidade” de um sonho, por exemplo, a consciência desperta deve ser imediatamente acionada. O mesmo vale para o caso de um leitor de romance que resolva mergulhar na narrativa de modo profundo ou se coloque quase existencialmente na posição do protagonista. “O *cogito* cartesiano conserva seus direitos mesmo entre os psicopatas”²⁷.

A leitura de *O imaginário*, tendo Barthes no horizonte, conduz a perguntas inevitáveis: por que, afinal, Barthes dedica justamente *A Câmara clara* a este livro de Sartre? As teses lançadas por um não são diametralmente opostas às elaboradas pelo outro? Há algo mais contrário ao racionalismo sartreano do que a ideia de *punctum* de Barthes? O que faz Barthes não é tornar viva e “presente” a própria mãe por meio de uma imagem? Por fim: o que, afinal, poderia aproximar trabalhos em princípio tão

24. Ibidem, p. 101, 139.

25. Ibidem, p. 132.

26. Ibidem, p. 36

27. Ibidem, p. 196.

heterogêneos, aproximação que o leitor se vê forçado a fazer na medida em que um dos ensaios está dedicado ao outro?

Em primeiro lugar, é preciso aclarar que para Sartre as imagens mentais às “caricaturas, fotos são, portanto, espécies de um mesmo gênero”²⁸. Ou seja, embora reflita principalmente sobre o que chama de imagem mental, ele não exclui da mesma análise as imagens fotográficas. Em ambos os casos trata-se, segundo o crítico, de tornar presente algo que está ausente. Uma imagem é sempre um representante de algo com o qual não se pode contar. “Por mais viva, tocante, forte que uma imagem seja, ela dá seu objeto como não sendo”²⁹. No meio de pensamentos aparentemente diversos, um fio comum atravessa a teia: toda a imagem traz o peso de uma falta³⁰. No entanto, a ausência, em Barthes, é *punctum*; em Sartre, buraco insuficiente que deve ser preenchido pela percepção.

28. Ibidem, p. 36.

29. Ibidem, p. 28.

30. “Eis aqui portanto, finalmente, a definição da imagem, de toda imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído”. BARTHES, Roland. “As imagens”, 2003, p. 211.

31. SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia*, 1981, p. 69.

32. “Precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo”. Ibidem, p. 15.

4. Um luto, ou da lamentação pela morte do referente

Uma dicotomia entre mundo e imagem é aberta. Para críticos com tendências conservadoras, como é o caso de Sartre, essa dicotomia é vista com maus olhos. É preciso que a consciência desperta coloque, em recipientes separados, aquilo que cabe à percepção, ao “mundo real”, e aquilo que cabe ao espaço do imaginário, à imagem. Embora de maneira menos evidente, essa é a perspectiva que norteia os engajados *Ensaios sobre fotografia* publicados por Susan Sontag na década de 1970.

Sontag não discorda de Barthes no que se refere ao fato de a fotografia captar, mais do que uma figura humana ou um objeto do cotidiano, uma passagem do tempo. É como se a figura retratada servisse apenas de pretexto, de suporte, para a presentificação de uma duração. “Ver uma velha fotografia nossa, de alguém que conhecemos ou de uma pessoa célebre e muito fotografada é perceber sobretudo como eu (ela, ele) era *mais jovem* naquele tempo. A fotografia é o inventário da mortalidade”³¹. Também em Sontag, a fotografia afirma a passagem inexorável do tempo: todos morreremos³².

Mas a preocupação principal dos ensaios de Sontag aproxima-se mais das ponderações de Sartre do que das de Barthes. O termo ativista, muitas vezes empregado para definir a norte-americana, é redutor, mas aponta numa direção que não pode ser ignorada. Para Sontag, à parte os elementos técnicos da fotografia, ou seja, por mais que esta capte a “realidade”, ela não deixa de ser um instrumento que serve à interpretação do

mundo³³. E tal interpretação nunca é gratuita: está à serviço de uma ideologia. Segundo Barthes, a fotografia começa por registrar aquilo que é notável para depois tornar notável aquilo que registra. De acordo com Sontag, o que constitui um acontecimento que mereça ser registrado é a ideologia. Conceituar com mais precisão o termo ideologia demandaria algumas páginas. De momento, o que se retém é que, na opinião da ensaísta, “atrás” de toda fotografia esconde-se uma posição política.

O problema deste viés analítico é que demanda a confiança na existência de uma realidade que deve ser retratada com fidelidade. A fotografia, para cumprir o seu papel, deve reproduzir fielmente a realidade. Duas questões se colocam aqui: 1. Há uma realidade objetiva que deva ser captada com fidelidade? 2. Cabe ao aparelho e, além disso, é o aparelho capaz de registrar fielmente essa dada realidade? A suspeita de Sontag é que a fotografia não dá conta de apreender a vida em todas as suas dimensões: “A vida não são detalhes significantes, iluminados por uma fração de segundo, fixados para sempre. A fotografia o é”³⁴. A fixidez da fotografia não contém a fluidez da vida³⁵.

Mais do que isso: pode falsificá-la. Para Sontag, uma pintura falsa, cuja autoria foi atribuída erradamente, falsifica a história da arte. Uma fotografia falsa, que se utiliza de retoques ou de adulterações técnicas, falsifica a realidade³⁶. É compreensível a revolta de Didi-Huberman quando as quatro escassas imagens dos campos de concentração são modificadas tecnicamente, por exemplo, para levantar o seio de uma das confinadas. Isso é crime³⁷. Mas supor que a fotografia tende a falsificar a realidade é permanecer preso na dicotomia entre original e cópia que a própria técnica parece ter derrubado³⁸. Para desespero de Sontag, no tempo em que escreve seus “Ensaios” as pessoas começam a procurar a “realidade” não mais no mundo, mas nas telas dos aparelhos. Ela lamenta o fato de um descontentamento em relação a essa suposta realidade levar as pessoas a considerarem real o que é dado pela imagem. “A noção primitiva acerca da eficácia da imagem pressupõe que essa possua a qualidade das coisas verdadeiras, mas nossa tendência é atribuir às coisas reais as qualidades de uma imagem”³⁹.

A leitura de Sontag da fotografia não escapa do nó entre o que ela chama de “mundo fotografado” e “mundo real”. No “mundo real”, algo acontece agora e ninguém sabe o que vai acontecer no futuro. No “mundo fotografado”, esse algo já aconteceu, e acontecerá sempre da mesma forma⁴⁰. Parte daqui a crítica que Sontag faz ao surrealismo, e também, com reservas, a Benjamin: o trapeiro acha inútil entender o mundo e, por isso, coleciona-o.

33. Ibidem, p. 7.

34. Ibidem, p. 80.

35. “Quem intervém é incapaz de registrar; aquele que está registrando não pode intervir”. Ibidem, p. 12.

36. Ibidem, p. 84.

37. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*, 2004.

38. “As belas-arts tradicionais apoiam-se na distinção entre o autêntico e o falso, o original e a cópia, entre o bom e o mau gosto; os meios de comunicação social confundem, quando não abolem pura e simplesmente, tais distinções”. SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia*, 1981, p. 142.

39. Ibidem, p. 152.

40. Ibidem, p. 161.

5. Um olhar para a técnica, ou da precisão de Walter Benjamin

Mais do que nunca, torna-se necessário consultar o conhecido ensaio de Walter Benjamin “Pequena história da fotografia”, de 1931. Ainda no começo do século XX, Benjamin se dá conta de que o fundamental na fotografia não é a reprodução fidedigna da realidade – como se sabe, a reprodução técnica arrebenta com a aura –, mas o manejo técnico do aparelho. Em linha teórica semelhante à de Kracauer, ele advoga que não é uma realidade primeira e objetiva que cabe à câmara registrar, mas, em sentido diverso, o aparelho pode permitir ao homem vislumbrar uma dada realidade que antes lhe estava vedada, inclusive fisicamente. À fotografia está aberta a possibilidade de trazer à tona o “inconsciente ótico”: “Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do modelo”⁴¹.

Portanto, o horizonte que a fotografia lançava ao olhar não era, para Benjamin, o da oportunidade de retratar a realidade fielmente. É por isso que, segundo o crítico, a chance de sucesso do retrato era a de não efetivar o vínculo entre a fotografia e a atualidade, algo que é feito diariamente por jornais e revistas ilustradas. Aqui, fazendo coro a Barthes, Sontag e Kracauer, Benjamin reforça que no retrato não vemos a reprodução fiel de um ser humano, mas um resquício do tempo que já passou, e que continua a passar.

De qualquer forma, o essencial na fotografia, na visão benjaminiana, é afirmado sem meias palavras: “No entanto o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica”⁴². O fundamental para quem extrai imagens da câmara não é, necessariamente, produzir imagens que correspondam àquilo que se deseja reproduzir. Isso, aliás, só faria reforçar as nossas visões habituais do mundo. Benjamin percebe que a fotografia, ao invés de falsificar a realidade, como postula Sontag, poderia permitir um contato mais complexo com essa mesma realidade.

Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação é grande de atribuir a responsabilidade por esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos. Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução.⁴³

41. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, 1994, p. 94.

42. Ibidem, p. 100.

43. Ibidem, p. 104.

Uma pergunta se coloca: na medida em que se instala um processo de reversibilidade entre imagem e realidade, ou seja, conforme nos damos conta, com Benjamin, de que a reprodução técnica de grandes obras pode influenciar nossa própria concepção destas obras, ou ainda, a partir do momento que a reprodução técnica de uma obra compõe, de maneira inseparável, o próprio olhar que construímos sobre essa obra, é ainda possível separar, tão cartesianamente, a imagem da realidade? Ou ainda: se o modo como olhamos a chamada realidade passa tão intensamente pelas novas mídias técnicas, ou seja, nosso olhar é cada vez mais mediado, é possível ainda sustentar a existência pura de um “mundo real”?

Benjamin é bastante claro quando comenta esses pontos problemáticos, direta ou indiretamente, em “Pequena história da fotografia”. No entanto, uma possível resposta às perguntas lançadas no parágrafo acima advém de uma citação de Brecht – e, quando pensamos em Benjamin, sabemos da importância que ele reservava às citações. Na passagem referida, Brecht chega à conclusão de que, cada vez mais, a simples reprodução da realidade diz pouco ou nada sobre a realidade. Assim, uma fotografia das fábricas Krupp ou AEG pouco nos informa sobre essas instituições, já que as relações humanas, reificadas no processo industrial capitalista, não se manifestam. “É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*”⁴⁴. Para Benjamin, o surrealismo e o cinema russo foram iniciativas nesta direção.

44. Ibidem, p. 106.

6. Uma inversão, ou do porquê de a caixa ser preta

No final de seu ensaio, Benjamin lança a suspeita de que, no futuro, a parte mais essencial da fotografia será a legenda. Ele diz ainda que o analfabeto do futuro não será aquele que não sabe fazer fotografias, mas o fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens. Fica nítido, mais uma vez, a relevância que Benjamin atribuía ao jogo consciente entre fotógrafo e aparelho. Quem também falou sobre esse tema com bastante propriedade foi Vilém Flusser, especialmente em seu livro mais conhecido e que lhe deu projeção mundial: *Filosofia da caixa preta*, de 1983.

Flusser alerta para o perigo corrente de tomar as imagens técnicas como não-simbólicas. Assim, ao invés de lê-las, como imagens, tomamo-las como janelas do mundo. É preciso tomar as imagens técnicas a partir de sua especificidade. Elas diferem, por exemplo, do que Flusser chama de imagens tradicionais,

45. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*, 2011, p. 32-33.

como a pintura ou o que está estampado nas paredes das cavernas. Ao contrário da magia pré-histórica, que tinha em mente o “mundo lá fora”, as imagens técnicas visam modificar os nossos conceitos em relação ao mundo. Isso devido ao fato de que essas imagens sucedem, e não precedem, o pensamento conceitual que iniciou formalmente com a escrita linear⁴⁵.

A dificuldade na leitura das imagens técnicas passa diretamente pela maneira como elas são produzidas. Nas imagens tradicionais, um elemento humano é decisivo. De acordo com Flusser, quem se dispõe a avaliar uma pintura poderá sondar inúmeros aspectos, mas talvez o principal deles seja o de vascular a cabeça daquele que a produziu. Entre o mundo objetivo e a pintura interpõe-se a figura humana do pintor. No caso das imagens técnicas, o funcionamento é diferente. Entre esse mesmo mundo objetivo e a fotografia, interpõem-se a figura humana do fotógrafo, mas também a instrumentalidade do aparelho. Assim, grande parte do processo que leva à produção de uma imagem técnica é desconhecido do observador.

46. Barthes afirma que a experiência de ser fotografado lembrava-lhe a morte. Ao longo do jogo de múltiplas intenções que envolvem a produção de um retrato, ele diz que não se sentia nem sujeito, nem objeto, mas um espetro. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 1984, p. 27.

Flusser recorda que o artesão, durante o trabalho, estava cercado por seus instrumentos. O operário industrial, por sua vez, é quem rodeia a máquina que lhe cabe manejá-la. No primeiro caso, o artesão é o ponto determinado, enquanto seus instrumentos são as variáveis. No segundo, o operário torna-se a variável da máquina. Já o fotógrafo que lida com seu aparelho não é nem constante, nem variável⁴⁶. O fotógrafo encontra-se amalgamado ao aparelho. É por isso que, para Flusser, o fotógrafo consciente de seu ofício não trabalha em sentido estrito, mas joga com, e contra o aparelho: é *homo ludens*.

Nesse amálgama que envolve homem e aparelho, um pode sobressair sobre o outro. É isso que definirá o desfecho do jogo. Em tese, aponta Flusser, o fotógrafo pode extrair do aparelho apenas as fotografias virtualmente realizáveis no programa. Ele está limitado a tirar somente as fotografias tiráveis. Mas, para sorte do fotógrafo, o programa do aparelho apresenta uma infinidade de virtualidades, sendo impossível, a ele, “zerar” o programa, como os adolescentes costumam falar dos jogos de seus videogames. As possibilidades do programa ultrapassam as possibilidades do fotógrafo. Desta forma, cabe a este último sacar imagens pouco previstas e previsíveis, explorar ao máximo as potencialidades do aparelho, ou, em linguagem cibرنética, informar o mundo – fugir da entropia, produzir informações não redundantes. Embora não domine o *input*, o fotógrafo controla o *output*.

A definição flusseriana de caixa preta passa exatamente por aqui. Não é necessário conhecer a complexidade interna do aparelho, sua caixa preta, é preciso entender como ele funciona. “Um sistema assim tão complexo é jamais penetrado totalmente

e pode chamar-se caixa preta. Não fosse o aparelho fotográfico caixa preta, de nada serviria ao jogo do fotógrafo: seria jogo infantil, monótono. A pretidão da caixa é seu desafio...”⁴⁷.

Para que o jogo seja bem-sucedido cabe ao fotógrafo preencher a pretidão do aparelho com intenções humanas. Sendo assim, o fotógrafo não joga tanto com o aparelho, mas contra ele. Quer a todo custo esgotar-lhe as possibilidades. Caixa preta: jogar um jogo para o qual eu não estou completamente preparado. Flusser faz analogias recorrentes com o xadrez, esse jogo estruturalmente simples, mas funcionalmente complexo. Jogar é fácil, o difícil é jogar bem. E por mais estruturalmente pouco complexo que seja o xadrez – são 32 peças, 16 para cada jogador, e os movimentos de cada peça são claros e determinados –, inúmeras são as variáveis possíveis dentro do tabuleiro. É quase impossível que uma partida seja igual a outra.

Desta forma, é plausível dizer que Flusser radicaliza o pensamento benjaminiano de que se trata de um processo essencialmente técnico. Questões como a subjetividade, a afetividade, a fidelidade, a originalidade são colocadas em segundo plano. O que define a fotografia é a relação do aparelho com quem o manipula. Com Flusser, vê-se claramente que o fotógrafo não está tão ligado ao que Sontag chama de “mundo real” e ao que Sartre considera o espaço da percepção. Novas perguntas são lançadas à mesa: como pensar, assim, a dicotomia esboçada anteriormente, principalmente a partir dos dois críticos supracitados, entre a imagem, de um lado, e o mundo real, do outro? Se o jogo do fotógrafo é contra o aparelho, se ele quer esgotar-lhe as virtualidades e não, por outro lado, registrar o mundo deste ou daquele jeito, ainda há a necessidade desta divisão? Será que, hoje, mais do que antes, nossa percepção já não esteja completamente afetada pelas imagens técnicas? Se num gesto impossível excluíssemos de nosso cotidiano todos os meios técnicos de reprodução da imagem, será que nos restaria, puro como o paraíso, a inteireza do “mundo real”? Mais radicalmente: é possível imaginar o nosso ser-no-mundo contemporâneo sem tais formas de mediação técnica? Será essa forma de participar do mundo uma estratégia falsificada e falsificadora? Vejamos o que pensa Flusser a esse respeito:

Na realidade, o fotógrafo procura estabelecer situações já-mais existentes antes. Quando caça na taiga, não significa que esteja procurando por novas situações lá fora na taiga: mas sua busca são pretextos para novas situações no interior do aparelho. Situações que estão programadas sem terem ainda sido realizadas. Pouco vale a pergunta metafísica: as situações, antes de serem fotografadas, se encontram lá fora, no mundo, ou cá dentro, no aparelho? O gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia.

47. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*, 2011, p. 44.

48. Ibidem, p. 53-54.

Antes, não passam de virtualidades. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial, todo funcionamento.⁴⁹

49. Ibidem, p. 75.

Para Flusser, perguntas como “é fotografia arte?” ou “tal fotografia é politicamente engajada?” não fazem mais sentido. Ele reconhece, contudo, que a imagem técnica, enquanto meio de unificação da cultura, tem fracassado. No entanto, algumas distinções já estão desfeitas. Cabe ao fotógrafo fazer fotografias boas e belas, ou seja, estética e politicamente convincentes. Até porque, salienta Flusser, muitas vezes os próprios canais a que são destinadas as fotografias já respondem por si às perguntas sugeridas acima⁴⁹. Nos primeiros parágrafos de “A fotografia”, Kracauer afirma que as pessoas não se surpreendem com a imagem da diva na revista ilustrada pois já viram o original nas telas do cinema. Convém, agora, na parte final deste trabalho, voltar a Barthes e ver a que conclusões se pode chegar do cotejo entre a câmara clara e a caixa preta.

7. Um encontro, ou do claro e do escuro

50. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 1984, p. 73.

Para Barthes, a fotografia superava-se a si mesma quando conseguia dar sua única prova de arte: “anular-se como *medium*”, passando a ser não mais um signo, mas “a coisa mesma”⁵⁰. Ele não estava alheio às discussões em torno à técnica fotográfica que se davam quando da escritura de *A Câmara Clara*. O crítico nos recorda que a moda, à época, entre semiólogos e sociólogos, era assumir o ponto de vista da relatividade semântica: a fotografia, sempre codificada, não carrega nada de “real”, apresentando-se como artifício. Da mesma forma, a fotografia não poderia ser admitida como *analogon* do mundo, traço comum que ela partilharia com todos os outros tipos de representação. A foto, como assinala Barthes, é uma emanção do real, ou seja, se aproveita de fótons e elétrons emitidos por um corpo, por meio de reflexos dos raios solares, e os imprime numa chapa através de um processo químico. Assim, a fotografia é não só um traço do tempo, como também um traço do real – caso se queira insistir com a separação entre mundo e imagem.

51. Ibidem, p. 134.

Fica claro que Barthes não ignorava o aspecto técnico da imagem fotográfica, apenas não o julgava uma possibilidade de leitura viável. Aliás, a despeito de seus códigos, ele sentencia que “não posso ler uma foto”⁵¹. Nenhum elemento cultural

poderia lhe fornecer ajuda para lidar com o sofrimento que experimenta ao contemplar a imagem da mãe. No entanto, ao mesmo tempo em que se inclui na categoria de “realista”, sentenciando que a fotografia é uma imagem sem código, ele se defende: “[não considero] de modo algum a foto como uma ‘cópia’ do real – mas como uma emanação do real passado: uma magia, não uma arte. Perguntar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para análise”. Segundo Barthes, na fotografia o poder de autentificação sobsume o de representação⁵².

Em *A câmara clara*, Barthes em nenhum momento se utiliza da expressão “caixa preta”. No entanto, há uma passagem em que fala em “câmera obscura”, no mesmo sentido em que Flusser emprega o termo que compõe o título de seu best-seller. Neste trecho, a diferença teórica entre ambos se torna nítida: “É equivocadamente que em virtude de sua origem técnica associam-na [a fotografia] à ideia de uma passagem obscura (*camera obscura*). O que se deveria dizer é *camera lucida...*”⁵³.

Para Barthes, se a imagem fotográfica é codificada ou não, pouco importa. Em Flusser, o aspecto codificado da fotografia é o elemento central para quem anseia pensá-la criticamente. No prefácio de “Caixa preta”, Flusser adverte que a fotografia lhe servirá de pretexto – o melhor modelo que encontrou – para pensar todos os tipos de aparelhos que cercam o homem moderno. Segundo ele, é decisivo o fato de uma determinada imagem ser produzida por um aparelho. Isso nos leva a pensar não tanto em quem tirou determinada fotografia ou no que ela nos dá a ver, mas de que tipo de programa ela se aproveitou para ser produzida. A atenção abandona o “o quê” em nome do “como”.

Barthes menciona que tomar a fotografia como emanação direta do real significa pensá-la como magia, e não como arte. Flusser, por sua vez, pontua que essa magia a que Barthes faz referência é magia de primeiro grau, ou seja, pleiteia a plena existência, na imagem, daquilo que ela retrata. É assim que os historiadores da arte⁵⁴ leem grosseiramente as pinturas rupestres dos ditos “povos primitivos”: pinto o bufão na parede da caverna a fim de melhor caçá-lo fora dela. Confio, assim, que o bufão da caverna é, mesmo que por alguns momentos, o bufão “real”. “A foto me toca se a retiro de seu blablablá costumeiro: ‘Técnica’, ‘Realidade’, ‘Reportagem’, ‘Arte’, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho a consciência afetiva”⁵⁵.

Sob o viés flusseriano, portanto, a magia requerida por Barthes é de primeiro grau. Isso equivale a ver as imagens técnicas como janelas, e não como imagens. O detalhe, para Flusser, é que as imagens técnicas são magia de segundo grau, pois surgiram num momento histórico posterior ao do pensamento conceitual – resultado da escrita alfabética, marcada, em sua origem,

52. Ibidem, p. 132. Barthes assume o mesmo ponto de vista em relação à fotografia em anotações preparadas para um curso no Collège de France, que não foi ministrado em razão de sua morte, mas que se chamaria “Proust e a fotografia”. As anotações datam do mesmo período da publicação de *A Câmara Clara*. Nestes escritos, Barthes se limita a compilar uma série de fotografias dos principais personagens da *Recherche*, acrescentando apenas pequenas notas biográficas (legendas). Segundo Barthes, não havia o que dizer ou teorizar a respeito daquelas imagens, cabendo aos alunos fazer as relações que achassem convenientes. Novamente, prevalece a ideia de que as imagens devem “falar por si”, estando a cada observador facultado o direito de deixar que as imagens os *punctuem*. “Intoxicado de quê? Do acúmulo desses rostos, desses olhares, dessas silhuetas, dessas roupas; de um sentimento amoroso por alguns; de nostalgia (eles morreram, eles estão todos mortos)”. Idem. “Proust e a fotografia”, 2005, p. 376.

53. Idem. *A câmara clara*, 1984, p. 156-157. No ensaio “Por onde começar?”, de 1970, compilado em *O grau zero da escrita*, Barthes se apropria de uma citação do linguista Isaac I. Revzin, extraído de *Les principes de la théorie des modèles en linguistique* em que aparece a expressão “caixa preta”: “Em cada processo de elaboração da informação pode-se distinguir um certo conjunto A de sinais iniciais e um certo conjunto B de sinais finais observados. A tarefa de uma descrição científica consiste em explicar como se efetua a passagem de A a B, e quais são as ligações entre esses dois conjuntos (se os dois

intermediários forem demasiado complexos e escaparem à observação, em cibernetica, fala-se de *caixa preta*⁵⁴. Ao que Barthes acrescenta: “[...] é preciso em suma definir a passagem de um equilíbrio a outro, atravessar a ‘caixa preta’”. Idem. “Por onde começar?”, 2004, p. 175.

54. Para uma visão diferente sobre o assunto, ver, de Georges Bataille: *Lascaux o el nacimiento del arte* (referência ao final).

55. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 1984, p. 84-85.

56. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*, 2011, p. 33.

57. Ibidem, p. 33.

58. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 1984, p. 130.

59. Ainda que, no final de seu livro, Sartre pareça repensar a sua tese central: “Todo imaginário aparece ‘sobre o fundo do mundo’, mas, reciprocamente, toda apreensão do real como mundo implica uma ultrapassagem velada na direção do imaginário”. SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*, 1996, p. 245.

pela linearidade e iconoclastia. Ocorre que as imagens técnicas carregam em seu programa essa ideia “*desmagicizante*⁵⁶” anterior, posto que, inicialmente, a escrita surgiu a fim de descrever as imagens. É por isso que elas não visam modificar o “mundo lá fora”, pois está incluída em seu programa a informação de que as imagens não podem ser tomadas pela própria coisa. “É magia de segunda ordem: feitiço abstrato. Tal diferença pode ser formulada da seguinte maneira: a magia pré-histórica ritualiza determinados modelos, *mitos*. A magia atual ritualiza outro tipo de modelo: *programas*⁵⁷”.

Se um dos objetivos de quem vive no mundo contemporâneo é evitar recair numa sociedade programada – nos termos de Flusser, é impedir que o fotógrafo se torne funcionário –, entender o modo de funcionamento dos programas torna-se fundamental. E isso não passa, necessariamente, peloclareamento da caixa preta, ou seja, não é preciso que nos tornemos, do dia para noite, peritos em tecnologia. Passa por entender como os aparelhos operam e de que meios utilizamos para produzir imagens e fabricar o mundo através delas. Neste sentido, do ponto de vista teórico deste ensaio os postulados flusserianos sobre a fotografia podem gerar resultados criticamente mais interessantes, hoje em dia, do que as asseverações barthesianas.

Todavia, uma medida de cautela se faz necessária: Barthes não era um ingênuo. Ele não praticava magia de primeira ordem. O teórico reconhecia que a fotografia não era uma cópia fidedigna do mundo, mas uma emanção, um vestígio do tempo, um “isso foi”. Mesmo tendo em vista os elementos técnicos que intrinsecamente compõe a imagem fotográfica, a escolha é por ignorá-los. Como ele assinala, não lhe interessa uma *Thesis*, mas uma *Physis*⁵⁸. Já foi dito, acima, que ignorar o aspecto técnico, atualmente, parece pecado mortal, tiro no pé.

Mas o fato de deixá-lo de lado propositalmente, conhecendo-o, coloca Barthes num patamar completamente diferente ao de Sontag e Sartre. Estes ainda apregoam a separação entre “mundo real” e “mundo das imagens”, bem como lamentam a “perda” do referente. Ambos denunciam a incapacidade da fotografia de reproduzir fidedignamente o mundo em toda a sua completude. A fotografia, neste caso, é tomada sob o ponto de vista da ameaça, do perigo. Para Sontag, ela alimenta interesses ideológicos escusos e pode falsificar a realidade. Para Sartre, crer demasiado nas imagens é patológico – é sempre preciso separar o mundo consciente e racional do mundo da imaginação⁵⁹. Ambos mostram-se presos à encruzilhada: ou intervenho no mundo ou produzo imagens. É evidente, porém, para todo iniciado de qualquer curso de ciências humanas, que há um conhecimento possível, literalmente imaginativo, que pode nascer das e com as imagens. Pense-se, apenas a título de exemplo, na tradição de pesquisa estabelecida a partir de Aby Warburg.

Neste ponto, há uma aproximação viável entre Barthes e Flusser, pois o primeiro não lamenta, em momento algum, a incapacidade da imagem em tornar o mundo presente, mesmo que ao custo de uma dolorosa ausência. A mãe está morta e não vai ressuscitar. Sendo assim, a imagem é não apenas o mais efetivo, mas o único meio de que dispõe aquele que deseja sondar o passado. Sendo assim, o que Barthes propõe é uma confiança absoluta no referente. Ele defende uma fotografia louca em contraposição a uma fotografia sensata: “[...] 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 êxtase fotográfico”⁶⁰.

A loucura de Barthes pede que confiemos na referencialidade da imagem. A loucura de Flusser pede que desacreditemos do referente: o referente é apenas uma oportunidade para a realização de uma das virtualidades do aparelho. De todo jeito, sendo a câmara clara ou preta, um “fora da imagem” está fora de questão.

60. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 1984, p. 175.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. “As imagens”. In: _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 211-213.
- _____. “Proust e a fotografia: exame de um fundo de arquivos fotográficos pouco conhecido”. In: _____. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 363-475.
- _____. “Por onde começar?” In: _____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 173-186.
- BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Tradução de Axel Gasquet. Córdoba: Alción, 2003.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memorial visual del Holocausto*. Tradução de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- KRACAUER, Siegfried. “A fotografia”. In: _____. *O ornamento da massa*. Tradução de Carlos E. J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 63-80.
- _____. *Theory of film (The redemption of physical reality)*. USA, Princeton: Princeton U.P., 1997.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.
- SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

O fragmento como potência imaginária

Olívia de Melo Fonseca
UFF/IFF

Resumo

A partir da compreensão de que a escritura possibilita recriações de mais de um modo de se dizer e de se viver uma vida, as imagens que rondam o espaço-tempo dos textos de Roland Barthes serão ponderadas enquanto figuração de sujeitos, no plural, que tecem suas relações em trânsito afetivo e discursivo. Será possível apreender, então, que os fragmentos barthesianos resistem e sobrevivem ao entendimento histórico-linear do sujeito. Neles, as inquietações da escritura e da vida serão apreendidas como *work in progress*, cujas linhas costuram um *contra-discurso*¹ autobiográfico e romanesco.

Palavras-chave: Roland Barthes; fragmento; (des)figuração; romanesco.

Resumen

A partir de la comprensión de que la escritura posibilita recreaciones de más de un modo de enunciación y vivencia, las imágenes que rondan el espacio-tiempo de los textos de Roland Barthes serán ponderadas como figuración de sujetos, en plural, que tejen sus relaciones en tránsito afectivo y discursivo. Será posible aprehender, por lo tanto, que los fragmentos barthesianos resisten o sobreviven al entendimiento lineal de la historia del sujeto. En ellos, las inquietudes de la escritura y de la vida serán abordadas como *work in progress*, cuyas líneas tejen un *contradicción*, autobiográfico y novelesco.

Palabras clave: Roland Barthes; fragmento; (des)figuración; novelesco.

1. Para Michel Foucault (*A ordem do discurso*, 1998; *A arqueología do saber*, 2005), o *contra-discurso* é proferido por quem resiste e procura transgredir a ordem do discurso estabelecida por um sistema, seja este entendido aqui por uma ciência que regula o pacto autobiográfico.

Um outro imaginário avançará então: o da escritura. E, para que esse imaginário possa desabrochar (pois tal é a intenção deste livro), sem nunca ser retido, garantido, justificado pela representação de um indivíduo civil, para que ele seja livre de seus próprios signos, jamais figurativos, o prosseguirá sem imagens, exceto as da mão que traça.

Roland Barthes

Tanto o autor Roland Barthes quanto a personagem de *Roland Barthes por Roland Barthes* tiveram tuberculose, padeceram com enxaquecas, mas também ambos afirmaram o prazer na realização de tarefas como pintar, escrever e preencher fichas com ideias para escritura de textos futuros. Por essa caracterização, em vez de escrevente, estereotipado, o leitor encontra-se diante da imagem textual de sujeitos que visam “a encenação de um imaginário” através da dispersão desta escritura por fragmentos². Desta forma, o autor espalha suas possíveis características pelos retalhos desse e de outros livros seus, nos quais se cruzam linhas do repertório de leitura e de vida.

A escrita de si pode ser lida como representação silenciosa, tal qual a pintura do sujeito que tece sua imagem. Esta noção está em conformidade com o pensamento de Paul de Man sobre o texto autobiográfico em “Autobiografia como des-figuração”³. Segundo ele, a autobiografia deve ser ponderada a partir dos conceitos de figuração e de desfiguração e, por conseguinte, deve ser lida como uma figura de leitura ou de entendimento. Tendo em vista tal embasamento, este trabalho busca pensar a imagem figurada pelo leitor do escritor que se encontra diante do impasse entre abdicar da vida fora da escritura e a obrigação de se trancar em sua oficina para escrever.

Enquanto o pensamento cartesiano afirma a relação imprescindível entre o sujeito e o mundo ou entre um eu e um interior, seria possível, por outro lado, pensar um sujeito ausente ao mundo ou fora de si? O espaço de produção literária é comumente pensado de forma segregada, fechada e sagrada. De acordo com Maurice Blanchot, esse espaço seria idealizado como o “Tibete imaginário”⁴. Contudo, segundo este autor ainda, para escrever, é preciso entrar no templo, mas é importante buscar desconstruí-lo. Eis uma contradição vivida pelo escritor que se tranca em casa para escrever, embora tenha que permanecer fora de si para conduzir-se à escritura. A partir disso, torna-se interessante problematizar o distanciamento entre o *pensamento reflexivo* e o *pensamento do fora*. Se, de acordo com a primeira noção, o sujeito busca uma suposta verdade em si, por outro lado, de acordo com o pensamento do fora, o sujeito busca-a no outro, fora de si.

Em consonância com o pensamento blanchotiano, Foucault afirmou: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um

2. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 121.

3. DE MAN, Paul. “Autobiografia como des-figuração”, 2012

4. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 321.

sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”⁵. Diferente da linguagem reflexiva que tende a reduzir a escrita à interioridade, esse desaparecimento do sujeito está presente na escrita que tende à exterioridade do sujeito. Ela, assim, estaria em acordo com o conceito lacaniano de extimidade. Lacan⁶ propôs este conceito para definir a “exterioridade íntima” e para repensar paradigmas filosóficos que foram construídos a partir de uma visão dicotômica, tais como a mediadora entre familiar e estrangeiro e o jogo de oposições entre interioridade e exterioridade. A extimidade localiza-se, ao mesmo tempo, no mais íntimo de cada sujeito e no mais exterior. Ela se delineia pelo medo que é familiar, pela recuperação do que foi perdido. Porém, em vez desta parte perdida vir complementar o que falta ao sujeito, ela arruina a sua realidade. Por isso, o êxtimo é, ao mesmo tempo, íntimo, estranho, desconhecido, ameaçador e angustiante.

No prefácio da *Aula*, “Lição de casa”, Leyla Perrone-Moisés explica a escolha deste título, em vez da escolha da palavra *lição*, a qual também seria uma alternativa para a tradução da palavra francesa *leçon*. Em um primeiro momento, o leitor pode pensar que esta opção é indiferente, por estas palavras serem sinônimas: apresentação de um conteúdo feita por um professor a seus alunos. Segundo ela, em termos fonéticos, seria mais interessante a eleição de *lição*. Contudo, sua escolha foi pautada pelo cenário onde esta palavra iria circular. No Brasil, *lição* circunda o universo semântico do ensino primário e era essa extensão de sentido que a tradutora queria descarregar do título barthesiano. Além disso, Perrone-Moisés lembrou que, em espanhol, italiano e português arcaico, *aula* tem um sentido espacial, refere-se a um palácio, uma corte ou uma sala de honra. Ela sugeriu que fosse interessante atravessar o título por este sentido, pois a exposição de Barthes foi realizada em um espaço específico, de peso e poder na cultura francesa, o Collège de France. Porém, ainda de acordo com ela, tudo o que Barthes desejou foi deslocar este lugar estereotipado que iria ocupar. Para isso, ele escreveu toda a sua aula atravessada pelas ironias que lhe eram tão caras:

Barthes não propõe um objetivo, um lugar a salvo, uma verdade a ser atingida pela linguagem. Ele expõe e pratica uma diligência ao mesmo tempo obstinada e modesta: deslocar-se, praticar o indireto, abjurar, se necessário. Essa falta de objetivo prévio e de certezas reconfortantes o caracteriza como ‘deceptionante’, enquanto Mestre; ele se autodenomina de todo mestrado, recusa-se a ocupar o lugar do Pai e ousa propor como objetivo de seu ensino uma ‘míramagem’ ou um ‘fantasma’. E é aí que reside, talvez, a ironia maior dessa Aula que, sob o título pejado de conotações hierárquicas, institucionais e moralistas – *Leçon* – desmonta, em seu desenvolvimento, essas conotações.⁷

5. FOUCAULT, Michel.
“Prefácio à transgressão”, 2009,
p. 224.

6. LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7: A ética da psicanálise*, 1997.

7. PERRONE-MOISÉS, Leyla.
“Lição de casa” (prefácio),
2007a, p. 63-64.

8. Ibidem, p. 77.

9. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 10.

10. Ibidem, p. 50.

11. Ibidem, p. 58-59.

Nessa desconstrução do espaço acadêmico e do discurso arrogante, Barthes desejou “criar, dentro do Colégio de França, uma área de jogo e de afeto”⁸. Um espaço, pois, para o fora onde se performa a literatura, a qual, na maioria das vezes, mantinha-se enclausurada na casa dele. Esse espaço marcado pelo trabalho burocrático e não-criativo faz com que o escritor, para criar, precise de todo o tempo livre que não lhe é disponível fora das férias. O narrador de *Roland Barthes por Roland Barthes*, muitas vezes, reclama desse tempo desperdiçado longe da escritura e o classifica em tédio, como nas seguintes legendas de fotografias para que posou em eventos de trabalho: “*Desamparo: a conferência*” e “*Tédio: a mesa-redonda*”⁹. Outra fotografia, de quando era menino, apresenta a mesma fisionomia de enfado, seguida do seguinte trecho que a legenda:

Em criança, eu me entediava frequentemente, e muito. Isso começou visivelmente muito cedo, e continuou durante toda a minha vida, por lufadas (cada vez mais raras, é verdade, graças ao trabalho e aos amigos), e sempre foi visível. É um tédio de pânico, chegando mesmo ao desamparo: como aqueles que experimento nos colóquios, conferências, noitadas estrangeiras, divertimentos de grupo: por toda a parte onde o tédio pode ser visto. Seria pois o tédio minha histeria?¹⁰

O espaço de trabalho para o narrador está ligado ao prazer de realizar a obra tão sonhada: “*Esse espaço é, em toda parte, o mesmo, pacientemente adaptado ao prazer de pintar, de escrever, de classificar*”¹⁰. Da mitologia, ele recupera a metáfora da nave Argo para tentar explicar como se relaciona com as suas duas moradas de criação, uma em Paris e a outra no campo:

Imagem frequente: a da nave Argo (luminosa e branca), cujas peças os Argonautas substituíam pouco a pouco, de modo que acabaram por ter uma nave inteiramente nova, sem precisar-lhe mudar o nome nem forma. Essa nave Argo é muito útil: ela fornece a alegoria de um objeto eminentemente estrutural, criado não pelo gênio, a inspiração, a determinação, a evolução, mas por dois atos modestos (que não podem ser captados em nenhuma mística da criação): a *substituição* (uma peça expulsa a outra, como num paradigma) e a *nominação* (o nome não está de modo algum ligado à estabilidade das peças): à força de *origem*: Argo é um objeto sem outra causa a não ser seu nome, sem outra identidade a não ser sua forma.

Outra Argo: tenho dois espaços de trabalho, um em Paris, outro no campo. De um a outro, nenhum objeto comum, pois nada é mais transportado. Entretanto, esses lugares são idênticos. Por quê? Porque a disposição dos utensílios (papel, penas, carteiras, relógios, cinzeiros) é a mesma: é a estrutura do espaço que faz sua identidade.¹¹

Para completar a narrativa mitológica em torno da nave Argo, sabe-se que, com o auxílio da deusa Atena, esta embarcação foi construída para que Jasão e os outros argonautas fossem em busca de aventuras. Jasão conseguiu vencer muitos obstáculos conduzindo-a e sendo conduzido por ela. Entretanto, como toda aventura possui o lado prazeroso e também o lado perigoso, na última delas, ele morre por causa de uma madeira de sua nau. Através da metáfora fornecida por Barthes, é possível ampliá-la por meio da imagem de que o espaço da escritura pode ser entendido tanto como o espaço da fruição quanto da angústia vivenciada pela irrealização da criação e por seu trabalho de correção infinita. Este medo pode ser traduzido pelas situações de tédio, tudo o que tirava o narrador de seu texto.

Em outro fragmento, “Horário”, o narrador discorre sobre os seus afazeres diários. Se o título escolhido induz o leitor a pensar em tempo de trabalho, contraditoriamente, o texto inicia com a expressão: “Durante as férias”. Este trecho serve para ilustrar que o tempo de trabalho da escritura é outro.

“Durante as férias, levanto-me às sete horas, desço, abro a casa, faço chá, pico o pão para os passarinhos que esperam no jardim, lavo-me, espano minha mesa de trabalho, esvazio seus cinzeiros, corto uma rosa, ouço o noticiário das sete e meia. Às oito horas, minha mãe desce por sua vez; como com ela dois ovos quentes, uma rodelha de pão torrado e tomo café preto sem açúcar; às oito e um quarto, vou buscar o jornal *Sud-Ouest* na cidade; digo à Senhora C.: *o tempo está bom, o tempo está feio, etc.* e depois começo a trabalhar. Às nove e meia, passa o carteiro (*o ar está carregado hoje, que lindo dia*, etc.), e, um pouco mais tarde, em sua caminhonete cheia de pães, a filha da padeira (ela é estudada, não convém falar do tempo); às dez e meia em ponto, faço café preto e fumo meu primeiro charuto do dia. À uma hora, almoçamos, faço a sesta da uma e meia às duas e meia. Vem então o momento em que flutuo: nenhuma vontade de trabalhar; às vezes faço um pouco de pintura, ou vou buscar aspirina na farmácia, ou queimo papéis no fundo do jardim, ou fabrico uma carteira, um escaninho, uma caixa para fichas; chegam assim quatro horas e novamente trabalho; às cinco e um quarto, é o chá; por volta das sete horas, paro de trabalhar; rego o jardim (se o tempo está bom) e toco piano. Depois do jantar, televisão: se aquela noite ela está boba demais, volto à minha mesa, ouço música e faço fichas. Deito-me às dez horas e leio, um após outro, um pouco de dois livros: por um lado, uma obra de língua bem literária (as *Confissões* de Lamartine, o *Diário* de Goncourt, etc.), por outro lado um romance policial (de preferência antigo), ou um romance inglês (fora de moda), ou Zola.”

– Tudo isso não tem nenhum interesse. Ainda mais: não só você se marca como pertencente a uma classe, mas ainda você faz dessa marca uma confidência literária, cuja *futilidade* não tem mais aceitação: você se constitui

12. Ibidem, p. 94-95.

fantasmaticamente como “escritor”, ou ainda pior você se constitui.¹²

Interessante notar como foi estruturado o fragmento acima: o primeiro parágrafo escrito em discurso direto, tal qual marcam as aspas e o discurso em primeira pessoa do singular, seguido de outro, também em discurso direto, sem aspas, mas apontado pelo uso do travessão. Por que a escolha pelo uso das aspas no primeiro parágrafo? Abrem-se aspas para citar integralmente algum depoimento dado pelo outro extratextual que é revelado ao leitor, na maioria das vezes, após o fechamento delas. Ao usar de sua voz para dar voz ao outro, o sujeito torna-se porta-voz deste.

13. AUTHIER-REVUZ,
Jacqueline. “Heterogeneidade(s) enunciativa(s)”. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, 1990.

De acordo com Jacqueline Authier-Revuz em “Heterogeneidade(s) enunciativa(s)”,¹³ as aspas podem ser definidas como uma das formas de “heterogeneidade mostrada” por inscreverem o outro na progressão do discurso. Essa autora distingue essa forma marcada da forma de “heterogeneidade não marcada”, como é o caso do discurso indireto livre e da ironia, por exemplo. Para pensá-la, deve-se levar em conta, por conseguinte, duas questões: a alteridade; e o lugar na fala do eu, em suas relações de coerência e coesão, para a fala de outrem.

No fragmento barthesiano em análise, esse outro permanece indeterminado. Entretanto, o discurso proferido por seu narrador parece ter sido proferido pelo próprio autor Roland Barthes. Por que, então, este fez uso de aspas para um depoimento que, implicitamente, parece ser seu e que não fora retirado de outro contexto? Em um texto autobiográfico, por que o uso de aspas para expressar a fala de seu autor? Uma hipótese se esboça: nesse texto ao revés, as vozes desse narrador não se enclausuram na voz monológica de seu autor.

Pode-se depreender, a partir disso, que todas as confissões nessa obra são tecidas e desfiadas, o tempo todo, para o leitor, o qual já fora avisado de que se encontra diante de uma personagem de romance e o qual deve saber que:

O lapso não é a única forma de emergência tangível do Outro no discurso; as formas marcadas da heterogeneidade mostrada também o são, mas sob as formas desviantes do domínio do dito; em conflito solidário com a heterogeneidade constitutiva estas formas são em relação àquelas ao mesmo tempo um sintoma e uma defesa; justamente onde o lapso, emergência bruta, produz “buraco” no discurso, elas dão a imagem de um espaço, de uma sutura sublinhada pela costura que o anula.

Ao conjunto de fissuras, junções que funcionam como costuras escondidas sob a unidade aparente de um discurso e que a análise – análise do discurso, descrição dos textos literários e poéticos, psicanálise – pode em parte evidenciar como pistas do interdiscurso ou do jogo do significante, as

formas marcadas da heterogeneidade mostrada opõem a retórica da falha mostrada, da “costura aparente”.¹⁴

14. Ibidem, p. 34.

A esse respeito, Giorgio Agamben teoriza em “O autor como gesto”. Morfologicamente, *gesto* pode ser definido como substantivo masculino e, dentre os seus significados, constam: movimento expressivo de ideias; aceno; trejeito; aspecto; apariência. Por sua vez, *gestar* é verbo e, dentre os seus significados, observa-se: dar a origem a; criar. Tendo como conhecidos os sentidos dicionarizados desta palavra, torna-se importante recorrer ao sentido atribuído a ele por Agamben: “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”¹⁵.

De acordo com este teórico, o paradoxo da presença-ausência do autor no texto está ligado justamente ao fato de sua expressão apresentar-se como vazio ou como gesto. Contudo, o autor não pode sair da obra. Ele deve permanecer nela de modo ilegível e irrealizado, como uma “presença incongruente e estranha”, pois é “o gesto do autor que garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva”¹⁶. Esse seria o que foi sugerido por Blanchot ou o êxtimo pensado por Lacan: o lugar que ficou vazio no texto é o que torna possível a leitura, visto que o ter lugar “não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso”¹⁷.

Entretanto, ao passo que permanece ausente, é o autor também que põe o limite até onde pode ir a interpretação do leitor: “Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura”¹⁸. O leitor sabe, então e apenas, que, nesse gesto, há uma figuração de subjetividade. Além dessa informação, para Agamben, o leitor encontrará psicologia e, nessa, não há “algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida”¹⁹.

Essa hipótese está em consonância ainda com Evando Nasimento que afirmou, em “Retrato do autor como leitor”, que a *biobibliografia* deve interessar mais ao leitor do que a biografia:

O autor é um dispositivo tanto pessoal quanto impessoal, no limite do anonimato. É-se autor em princípio em primeira pessoa, “Eu escrevo”, mas em seguida é preciso que se transforme em diversas outras pessoas, tanto discursivas quanto empíricas: ele/eles, você/tu, vocês, nós e até o antigo vós. Um autor plenamente autoidentificado é natimorfo, pois incapaz de assumir diversas máscaras sem as quais não há autoria: vozes narrativas, personagens, sujeitos

15. AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”, 2007, p. 53.

16. Ibidem, p. 61.

17. Ibidem, p. 61-62.

18. Ibidem, p. 61-62.

19. Ibidem, p. 63.

20. Disponível em: http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/retrato_do_autor_como_leitor.pdf.

poéticos, vozes dramáticas, dramatis personae, personas ensaísticas, biográficas, sociais, em suma, máscaras de toda ordem. Parafraseando Nietzsche, eu diria que o autor é uma composição de grande mascarada. Sem esses registros heterográficos (e heteronômicos, segundo Fernando Pessoa), francamente miméticos, cai-se no expressionismo de um eu que apenas sabe dizer eu, nunca ele/ela, você, nós, vocês.²⁰

Por esse pensamento, que inclusive é tido como uma das teses barthesianas desde o famoso texto “A morte do autor”, a imagem do autor pulveriza-se no texto de vozes indeterminadas, apesar de parecerem ou terem o desejo de parecer apenas implícitas ao leitor. Assim, de acordo com Authier-Revuz:

Em ruptura com o EU, fundamento da subjetividade clássica concebida como o interior diante da exterioridade do mundo, o fundamento do sujeito é aqui deslocado, desalojado, ‘em um lugar múltiplo, fundamentalmente heterônimo, em que a exterioridade está no interior do sujeito’. Nessa afirmação de que, constitutivamente, no sujeito e no discurso está o Outro, reencontram-se as concepções do discurso, da ideologia, e do inconsciente, que as teorias da enunciação não podem, sem riscos para a linguística, esquecer.²¹

21. AUTHIER-REVUZ,
Jacqueline. “Heterogeneidade(s)
enunciativa(s)”, 1990, p. 29.

De volta ao primeiro parágrafo do fragmento barthesiano em análise, nota-se a repetição do dia-a-dia do narrador, durante o período de férias. De forma irônica, o narrador vai contando o que realiza acerca de cada quinze minutos do dia como se isso fosse de extrema relevância e como se ele, enquanto escritor, fosse dar conta, além de viver, de narrar o diário minuciosamente, conforme pode ser demonstrado pela expressão “em ponto”, em “às dez e meia em ponto”. Esta expressão induz o leitor a pensar que comprovou a exatidão do tempo, a pontualidade vivida pelo autor desejado. Além do discurso direto aberto com o leitor, há passagens em que a fala da personagem é dirigida a certos conhecidos e, para se diferenciar da fala dirigida ao primeiro, aparece em itálico. Entretanto, no discurso remetido à Senhora C. ou ao carteiro, a função de linguagem predominante é a fática. Seu papel é apenas encurtar a distância entre mundos tão diferentes e estereotipados, o do intelectual, o da dona da banca e o do carteiro. Nada como conversar sobre o tempo para preencher a lacuna cultural que, pelo senso comum, já se espera tão grande, tal é assinalado por meio da explicação da filha da padeira: “(ela é estudada, não convém falar do tempo)”. Além do encurtamento da diferença cultural, mesmo que caricata, é possível pensar que, metalinguisticamente, com o uso da função fática da linguagem, o narrador também quer cobrir os buracos de seu texto. Afinal, o que ele tem tanto a dizer, de seu dia fora do texto, a seu leitor?

O segundo parágrafo se abre ao diálogo, tendo em vista que é dirigido a um *você*. A resposta esperada para a pergunta lançada logo acima começa a ser escrita. O que parece é que toda vez que a narrativa tende a ser guiada pela escrita banal diária, como um monólogo, outra voz aparece no texto para censurar a escrita esperada, estereotipada. Este tipo de uso da língua é o que Barthes rejeita em sua *Aula*:

Em nossa língua francesa, vejo-me adstrito a colocar-me primeiramente como sujeito, antes de enunciar a ação que, desde então, será apenas meu atributo: o que faço não é mais do que a consequência e a consecução do que sou; da mesma maneira, sou obrigado a escolher sempre entre masculino e feminino, o neutro e o complexo me são proibidos; do mesmo modo, ainda, sou obrigado a marcar minha relação com o outro recorrendo quer ao *tu*, quer ao *vous*; o suspense afetivo ou social me é recusado. Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar.²²

Quanto aos sujeitos discursivos presentes em seus textos de cunho autobiográfico, especialmente *Roland Barthes por Roland Barthes*, é possível identificar as pessoas gramaticais *tu/você*, *ele* e também as iniciais *R.B.*, aqueles que são narrados por outro, e o *eu* performativo, aquele que possui a autoridade para narrar a própria história. Todavia, de acordo com Benveniste:

A que, então, se refere o *eu*? A algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como ‘sujeito’.²³

Se, por um lado, o pronome *eu* particulariza a enunciação, por outro, ele é único para expressar qualquer sujeito que deseja assumir o lugar de locutor, pois a noção de pessoa está presente nos pronomes *eu* e *tu* e ausente em *ele, pronome da não-pessoa*. Deste modo, a linguagem é, ao mesmo tempo, particular e compartilhada. Este aspecto é notado por Éric Marty, em “*Roland Barthes: o ofício de escrever*”, no qual observa que a construção de *Fragmentos de um discurso amoroso* é realizada pela simulação do discurso do vivido empírico²⁴. O locutor não pode ser entendido como o próprio Barthes, sujeito determinado “pela estrutura espaço-temporal do mundo, tendo uma idade, uma identidade, sexo, nome, biografia, país, endereço etc.”, que resolve se confidenciar a seu leitor, mas como uma “consciência simulada”²⁵.

22. BARTHES, Roland. *Aula*, 2007a, p. 12-13.

23. BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*, 2005, p. 288.

24. Segundo Éric Marty (*Roland Barthes: o ofício de escrever*, 2009, p. 285): “A simulação seria a boa cópia (a boa imitação), pois, na simulação, o imitador não lhe é estrangeiro. A simulação obriga o ator (o simulado) a uma espécie de mutação existencial em que fica impelido a obedecer a um papel”.

25. MARTY, Éric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*, 2009, p. 281.

O *eu* é imaginário, flexível, não anuncia uma pessoa particular. O *eu* está em polaridade com o *tu*.

Pois se digo “tu” ao outro é porque admito que, por sua vez, esse “tu” se tornará um “eu” e que eu serei então seu “tu”: há um entrelaçamento, um quiasma de pessoas. Para Benveniste é justamente essa polaridade dialética do “eu” e do “tu” que constitui a estrutura da subjetividade humana. Essa subjetividade concilia, portanto o singular (é o sujeito que fala) e o universal (para falar, toma de empréstimo uma forma única e que vale por todas) e articula o “eu” e o Outro, já que ao falar passamos sem cessar entre o “eu” e o “tu”, numa pura reciprocidade.²⁶

26. Ibidem, p. 283.

Entretanto, segundo Marty, o *eu* do texto barthesiano não pode se identificar com o *eu* universal, pois “não é um ‘universo-singular’ no sentido banal e burguês”. A este sujeito, é consentido dizer *eu* e também *tu*. Porém, não lhe é permitida a permuta do *eu* e do *tu*, pois não poderá ser *tu* para o outro que nunca fala: “Podemos, então, notar a simetria que existe entre esse ‘eu’ e o ‘eu’ lírico, cuja palavra tem como único campo de referência ele próprio e cujo interminável proferimento não chega nunca a uma resposta”.

Estes “gestos de *deslocamento*” discursivos são uma lição que sempre retorna no texto barthesiano, como indicou Perrone-Moisés em seu posfácio para a *Aula*:

A convicção de Barthes – expressa na Aula – é de que a língua deve ser combatida e desviada do interior, por gestos de *deslocamento*. Assim, Barthes desloca as palavras, desfocaliza significantes de significados, desnivela a enunciação, marginaliza o discurso institucional, submetendo o terreno linguístico a breves mas constantes sismos. E esses breves abalos fazem oscilar o sujeito pleno no discurso logocêntrico, colaborando para que um novo sujeito aflore na História, liberto do imaginário (discurso, ideologia) que, por enquanto, o lastreia e entrava. Esse é o alcance político (no largo sentido) e a dimensão utópica da obra barthesiana.²⁷

27. PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lição de casa” (prefácio), 2007a, p. 69.

28. MARTY, Éric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*, 2009, p. 284.

29. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 160.

30. MARTY, Éric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*, 2009, p. 286.

É interessante lembrar ainda que o discurso tecido por Barthes encontra-se reduzido ao *eu* que anuncia e também ao que é anunciado, um texto fragmentado e recortado: “acesso a sombras de frases, a frases atrofiadas, a frases-palavras”²⁸. Conforme observado, este texto é movido pelas suspensões do funcionamento convencional da estrutura pronominal e da narratividade. Estes fragmentos costurados, *espécie de patchwork*²⁹, implicam um gozo imediato. Neles, há “uma descontinuidade no eu que fala, como se várias vozes viessem a lhe sobrepor e produzissem um efeito de polifonia. Neles, o “eu” se apresenta, portanto, como um “eu” segundo, como um outro timbre que, em surdina (a surdina dos parênteses), viria a sustentar a voz central”³⁰.

É preciso prestar atenção no que é dito entre parênteses por Barthes, pois conforme declarou Derrida: “O parêntese não encerra algo incidental ou uma ideia secundária, como acontece com frequência; não é o dito em voz baixa sob o *ângulo de pudor*”³¹. É preciso prestar atenção também nos fragmentos barthesianos e nos neologismos criados por ele para tentar defini-los. Defensor do exercício de escritura que se volta para o estilhaço em vez de voltar-se para um elemento totalizador, em seu trabalho com a escrita de si, Roland Barthes desterritorializa o território discursivo autobiográfico em voga. Ao optar por um discurso desterritorializado, tende a fazer uso de uma linguagem revolucionária e transgressiva e o faz pelas bordas do texto. Por isso, o seu interesse pelo fragmento e por isso também criou, ao longo de sua obra, diversos conceitos para tentar pensar esta escritura do esboço, tais quais os já referenciados neste trabalho, como também: *intermezzo*³², *figura*, *traço*³³, *incidente*³⁴, *haicai*, *narrem*³⁵, *punctum*, *biografema*.

O fragmento ganha importância ainda na leitura feita por Barthes de fotografias. Em *A câmara clara*, ele nomeia de *punctum* o que irrompe na fotografia, apunhalando e ferindo o espectador profundamente. Esta acepção apresenta-se em discordância da noção de *studium*, que seria definida como o interesse geral ou o “afeto médio” que a fotografia desperta no espectador. O *studium* ocorre nas fotos encenadas, uma vez que o *punctum* tem lugar nas fotos que são tiradas por acaso. As primeiras são chamadas de *fotografias unárias*, visto que são a *unidade* da representação e, por isso, não desdobram a realidade. As fotografias de reportagem e as pornográficas são dois exemplos dados por Barthes ao leitor: as fotos de reportagem “são recebidas, é tudo. Folheio-as, mas não as rememoro; nelas, nunca um pormenor (em tal canto) vem interromper a minha leitura”, já a fotografia pornográfica é “como uma vitrine que, iluminada, só mostrasse uma única joia, ela é inteiramente constituída pela apresentação de uma única coisa, o sexo: nunca há um segundo objetivo, intempestivo, que venha semiesconder, adiar ou distrair”. De tal forma, é possível afirmar que o *punctum*, a afetividade provocada pela fotografia, passa a olhar e a ferir o espectador no momento em que deixa de ver o *studium*, a procura pela interpretação e pelo interesse comum e geral da fotografia.

Em comparação com estas duas últimas definições, Barthes criou mais outras duas para problematizar as práticas de escrita e de leitura biográficas e fragmentárias. Em detrimento à *thanatografia*, que seria compreendida como o uso do biográfico que sufoca a vida, Barthes elege o *biografema*, destaque para o detalhe de uma vida como potência criadora. Tal conceito aparece em diversos momentos de sua obra, mas é destacado em *Sade, Fourier, Loiola*. Este estilo de escritura possibilitaria recriações de mais de um modo de se dizer e de se viver uma vida.

31. DERRIDA, Jacques. “As mortes de Roland Barthes”. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 2008, p. 277.

32. Barthes buscou pensar a sua prática de escritura em relação com a música de Schumann e a sua estética do fragmento: “Ele [Schumann] chamava o fragmento de *intermezzo*; ele multiplicou em suas obras os *intermezzos*: tudo o que produzia era finalmente *intercalado*”. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 110.

33. Referência a seus *Fragments de um discurso amoroso* (2007, p. 18), os quais foram por ele nomeados de *figuras*. “Podemos chamar esses cacos de discurso de *figuras*”. Por sua vez, o desdobramento das *figuras* é aquilo que, neste mesmo texto, Barthes chamará de *traço*.

34. *Incidentes* é o título de um de seus livros, o qual pode ser divido em duas partes maiores: a primeira é uma espécie de diário de viagem, quando esteve no Marrocos entre 1968 e 1969; a segunda também contempla o exercício diarístico realizado durante a sua travessia pelas “Noites de Paris” entre 24 de agosto e 17 de setembro de 1979. O que o leitor encontra nesta leitura são impressões fragmentadas desta viagem. Daí, o título proposto para o livro ser *Incidentes*. Vale mencionar que em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), o narrador alude a este texto em dois fragmentos de títulos sugestivos, “Projetos de livro” (p. 166-167) e “Que quer dizer isto?” (p. 167-168), respectivamente: “*Incidentes* (minitextos, recados, haicais, anotações, jogos de sentido, tudo o que cai, como uma folha), etc.”; “(Aqui mesmo, exceto nas *Anamneses*, cujo preço é exatamente, não se suporta

nada que deixe de significar, não se ousa deixar o fato num estado de in-significância; é o movimento da fábula que tira de qualquer fragmento de real uma lição, um sentido. Um livro inverso poderia ser concebido: que contasse mil ‘incidentes’, proibindo-se de jamais arrancar-lhes uma linha sequer de sentido, seria precisamente um livro de haicais”).

35. Para Barthes, a menor forma de narrativa possível, devido a sua capacidade sintética, é o *haicai* que, por sua vez, foi por ele chamado de *narrema*, ambos ganharam destaque em *A preparação do romance I* (2005).

36. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 11.

37. Ibidem, p. 55.

Diferentemente da prática autobiográfica tradicional, a *thanatografia*, que tinha como objetivo a apreensão totalizante de uma vida pela escrita, a prática *biografemática* volta-se para o detalhe, o ínfimo, o impreciso e o insignificante de uma vida.

Toda essa campanha pela escritura em estilhaços pode ser lida por outra ótica, tendo em vista o trecho em que o narrador de *Roland Barthes por Roland Barthes* expôs o medo que teve da crítica, a qual dizia que seu texto não fluía pelo fato de ser tecido por fragmentos entrecortados. Configurando essa crítica como uma impossibilidade de escritura para ele, um de seus fragmentos foi intitulado de “O medo da linguagem”:

Escrevendo tal texto, ele experimenta um sentimento culposo do jargão, como se ele não pudesse sair de um discurso demente por força de ser particular: e se em toda a sua vida, em suma, *ele se tivesse enganado de linguagem?* Esse pânico toma conta dele de modo mais agudo aqui (em U.) porque, não saindo à noite, ele vê muita televisão: o tempo todo é-lhe então representada (admoestada) uma linguagem corrente, da qual ele está separado; essa linguagem lhe interessa, mas isso não é recíproco: ao público da televisão, a linguagem dele pareceria inteiramente irreal (e, fora do gozo estético, toda linguagem irreal corre o risco de ser ridícula). Tal é a inflexão da energia de linguagem: num primeiro tempo, escutar a linguagem dos outros e tirar dessa distância uma segurança; e, num segundo tempo, duvidar desse recuo: ter medo daquilo que se diz (indissociável da maneira como se diz).

Acerca do que acaba de escrever, durante o dia, ele tem medos noturnos. A noite, fantasticamente, traz de volta todo o imaginário da escritura: a imagem do *produto*, a *fofoca* crítica (ou amistosa): é muito isto, muito aquilo, não é bastante... À noite, os adjetivos voltam, em massa.³⁶

Em relação aos adjetivos mencionados neste trecho, vale lembrar que: “Ele considera que a perfeição de uma relação humana depende dessa vacância da imagem: abolir entre si, de um a um outro, os *adjetivos*; uma relação que se adjetiva está do lado da imagem, do lado da dominação, da morte”³⁷. O narrador barthesiano não os suporta por tentarem descrever ou nomear uma imagem sua feita pelo outro, no caso, os críticos. A estes críticos ferrenhos da obra barthesiana, Leyla Perrone-Moisés recomenda a aprenderem com a sua *Aula*:

Grande parte das polêmicas criadas contra Barthes se detêm em questões de palavras, desde os ataques de Raymond Picard contra os neologismos da ‘*nouvelle critique*’ até as mais recentes discussões acerca da pertinência do adjetivo ‘fascista’ atribuído à ‘língua’. Esses censores perecem não perceber que Barthes trabalha com a língua como um escritor e não como um dissidente. Como os poetas, ele explora, nas palavras, suas conotações, suas ambiguidades, ‘a

cintilação do sentido’ mais do que o sentido. A palavra é para ele um objeto sensual, núcleo de onde pode expandir-se todo um movimento textual ou, inversamente, concentração ideal, lugar onde se condensa todo um pensamento.³⁸

Já no papel de crítico, em “Literatura Descontínuo”, presente em *Crítica e Verdade*, Barthes afirmou que, tradicionalmente, a quebra da linearidade e da progressão da história só é permitida à poesia: “afora a poesia, nenhum atentado ao Livro pode ser tolerado”³⁹. Entretanto, ao tecer uma crítica em relação ao livro *Mobile*, de Michel Butor, ele reavaliou:

Se portanto *Mobile* peca com relação à ideia consagrada (isto é, sagrada) do Livro, não é por negligência, é em nome de uma outra ideia de um outro Livro. Qual? Antes de o ver, é preciso tirar da querela de *Mobile* dois ensinamentos concernentes à natureza tradicional do livro.⁴⁰

De acordo com Barthes, em *Mobile*, há dois questionamentos em torno da ideia tradicional de *Livro*. Um deles é que “*o Livro-Objeto confunde-se materialmente com o Livro-Ideia, a técnica de impressão com a instituição literária*”. Em virtude disso, *Mobile* provoca “contra a regularidade material da obra”⁴¹ e, por isso, visa à própria ideia da literatura. O segundo questionamento está na ideia de *Livro* enquanto relação entre narrativa e continuidade e é sobre essa consonância que Barthes quer repensar: “dividir é dissecar, é destruir, é profanar o ‘mistério’ do livro, isto é, seu contínuo”⁴².

Em “Elogio da profanação”⁴³, Giorgio Agamben define a profanação como a restituição do que seria sagrado ao uso comum dos homens. Os campos do sagrado e do jogo possuem uma interseção. Agamben lembra que a maioria dos jogos, como os jogos com bola, os jogos de azares, o jogo de xadrez, resultaram de ritos sagrados. Paradoxalmente, o jogo retira o sujeito do sagrado. Essa profanação pode ser compreendida como a recomendada por Barthes, o qual recupera os significados possíveis para a palavra *jouer* na língua francesa: brincar, arriscar, performar/encenar e também executar uma música. Se profanar é retirar algo da esfera sagrada e humanizá-lo, o jogar se aproxima desta palavra semanticamente, pois quem se lança ao jogo está disposto a se arriscar, a sair de seu lugar de conforto para ocupar um lugar provisório enquanto encena o outro.

A partir deste entendimento da palavra *profanação*, é possível pensar que *Mobile* profana a forma contínua e sagrada da narrativa, pois se aventura neste jogo de deslocamento e de desmecanização da estrutura. Nesse sentido, *Mobile* está mais próximo do sentido dado por Barthes a *texto* do que a *obra*, visto que aquele coloca esta em jogo, em prática, em produção. Essa profanação articulada pelo texto de Butor é justamente o que

38. PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lição de casa” (prefácio), 2007a, p. 73-74.

39. BARTHES, Roland. “Literatura Descontínuo”, 2007c, p. 112.

40. Ibidem, p. 113.

41. Ibidem, p. 113.

42. Ibidem, p. 114.

43. AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”, 2007.

44. BARTHES, Roland. “Literatura Descontínuo”, 2007c, p. 114.

45. Ibidem, p. 121.

46. PINO, Claudia Amigo. *Roland Barthes: a aventura do romance*, 2015, p. 13.

47. SOUZA, Eneida Maria de. “Prefácio”, 2015, p. 07.

48. BARTHES, Roland. “O escritor como fantasma”, 2003, p. 91-92.

Barthes elogia e o que a crítica tradicional da época entendia como infração. O seu interesse neste texto se justifica pela escritura descontínua e pelos fragmentos narrativos que enaltecem o detalhe: “o *detalhe* não é um material fundamental, é uma moeda inessencial: trocam-se as grandes ideias em ‘detalhes’ sem poder imaginar por um instante sequer que as grandes ideias possam nascer do simples arranjo dos ‘detalhes’”⁴⁴. Assim, em oposição à crítica tradicional que desdenhou *Mobile* ao caracterizá-lo como “*pensamento em migalhas*”⁴⁵, Barthes fez-lhe elogios por privilegiar o detalhe e a forma descontínua.

As últimas obras de Barthes exploram ainda mais o exercício autobiográfico a partir de fragmentos que, por serem data-dos muitas vezes, aproximam-se do gênero diarístico. Para tecer o livro *Roland Barthes: a aventura do romance*, Claudia Amigo Pino pesquisou as fichas e os manuscritos deixados por ele como o germe de seu *Vita Nova*. Dessa investigação, chegou a uma primeira conclusão: “não só os diários faziam parte do romance: havia ainda centenas de fichas sobre o projeto, mas ninguém podia me dizer onde elas se encontravam, já que elas não faziam parte do inventário do acervo”⁴⁶. Assim, Pino iniciou seu percurso por caminhos idealizados pelo escritor para a escritura de seu romance e que iriam conduzir à expansão do legado desta obra. Conforme anunciado por Eneida Maria de Souza em prefácio escrito ao livro, o trabalho desta autora foi de arquivamento, tal qual o sentido procurado por Jacques Derrida para esta palavra:

Penetrar nos silêncios e rasuras dos papéis de escritores é recuperar muito do seu empenho em deixar uma obra inacabada e, portanto, suscetível de múltiplas interpretações e de futuras entradas. É desta crítica em processo e em busca de gêneses textuais que reside a significativa contribuição deste trabalho.⁴⁷

Pensando na recepção destes textos fragmentados como convém ao estilo barthesiano, é possível compreender porque muitos o viam como a figura de um fantasma. Conforme ele mesmo teorizou, o escritor que pratica a escrita diarística não realiza a obra e, por isso, ronda como uma imagem fantasmática no imaginário do leitor: “Aquilo que o fantasma impõe é o escritor tal como podemos vê-lo em seu diário íntimo, é *o escritor menos sua obra*: forma suprema do sagrado: a marca e o vazio”⁴⁸. Por conseguinte, em seus papéis avulsos, Barthes sobrevive de modo espectral como leitor e autor por fazer-se no presente, sem pertencer a um passado ou a um futuro:

Heterogêneo, intempestivo e deslocado em relação ao presente, o tempo do espectro, como da sobrevivência, legitima a existência da leitura como gesto em contínua

transformação. Os rastros desses escritores no arquivo, a herança legada aos leitores e seguidores de sua obra se constituem como desafio à prática desconstrutora, no sentido de se levar em consideração que no processo de revitalização da escrita exige-se também o deslocamento de saberes instituídos.⁴⁹

A obra, em aberto, não morreu com seu autor. Os inéditos estão sendo revirados e publicados após a sua morte. A partir da leitura do texto de Pino, Eneida Maria, portanto, propõe que o romance barthesiano existe fora da lógica de uma tradição romanesca ou de uma crítica literária tradicional que o definem como texto inacabado. Em outra perspectiva, ele sobrevive, à luz do pensamento de Deleuze e Guattari, como um *quase-romance* ou como um *romance em devir*: “Um quase-romance, assumido por um devir-escritor”⁵⁰. Por não ser adepto a um formato, ele sobrevive como álbum, tal como este conceito foi cunhado pelo próprio Barthes em sua “Deliberação”⁵¹. Nesta, o autor propõe a compreensão da palavra álbum tendo em vista a leitura feita dela por Mallarmé, de que seria o conjunto de folhas soltas, permutáveis e suprimíveis infinitamente e que se oporia à noção de acabamento que ronda a palavra *livro/obra*.

Destarte, a fim de pensar a figura mítica que é o escritor, cabe a leitura do texto “O escritor de férias”, presente em *Mitologias*. Mesmo de férias, o autor está a trabalho, anotando algo em seu diário, que aproveitará como matéria prima assim que chegar a um local propício, onde possa se lançar à escritura. Barthes, desta forma, tenta mostrar que até a imagem do escritor é produzida por uma leitura cultural. E, depois de sua morte, essa é a imagem fantasmática que passou a rondar o imaginário de seu leitor: um escritor francês que, após fazer suas anotações, não conseguiu chegar a tempo de adentrar pelo espaço romanesco. Em vez de um romance finalizado, o que Barthes deixou como legado foi o diário de sua preparação. Ou seria o contrário, a sua preparação enquanto diário?

49. SOUZA, Eneida Maria de. “Prefácio”, 2015, p. 08.

50. Ibidem, p. 9.

51. BARTHES, Roland. “Deliberação”, 2004a.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. “Heterogeneidade(s) enunciativa(s)”. *Cadernos de Estudos Linguísticos*. N° 19. Campinas: jul/dez de 1990, p. 25-42. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/cel/article/view/3012>. Acesso em: 19/02/2016.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Incidentes*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. *A preparação do romance*. Volume I. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins, 2005.
- _____. *A preparação do romance*. Volume II. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- _____. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007a.
- _____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007b.
- _____. *Critica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007c.
- _____. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas-SP: Pontes Editores, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 321.

_____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas-S.P.: Papirus, 1991.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. “As mortes de Roland Barthes”. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. Agosto de 2008, volume VII, número 20, p. 264-336.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. “Prefácio à transgressão”. In: ____ *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7: A ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

MAN, Paul de. “Autobiografia como des-figuração”. *Sopro*. Nº 71, maio de 2012. Disponível em: www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.UhIo3Z-5djo. Acesso em: 19/08/2013.

MARTY, Éric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Tradução de Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

NASCIMENTO, Evando. “Retrato do autor como leitor”. Disponível em: http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/retrato_do_autor_como_leitor.pdf. Acesso em: 07/07/2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lição de casa” (prefácio). In: BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007a.

PINO, Claudia Amigo. *Roland Barthes: a aventura do romance*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

O *punctum* da imagem

Ana Bartolo
PUC-RJ

Resumo

O artigo se desenvolve a partir dos termos com que Barthes, no livro *A Câmara Clara*, reverbera uma experiência temporal acionada pela imagem, no caso, pela fotografia, que se constitui crítica e imageticamente na escrita. O historiador da arte francês André Rouillé, ao criticar a noção do “isso-foi”, elaborada por Barthes no livro em questão, destaca um outro ponto de interesse central, qual seja, a rara beleza de uma narrativa sobre a recepção de uma imagem fotográfica. Assim, em nossa abordagem, tomamos esta observação como referência para seguir uma trilha conduzida pela noção de *punctum*, concebida por Barthes como um operador de temporalidades na imagem.

Palavras-chave: Roland Barthes; *punctum*; “isso-foi”; imagem; tempo.

Abstract

This article is based on the terms that in Barthes' book *Camera Lucida* reverberate a temporal experience triggered by images, in this case through photography, which forms a critical and visual part of writing. The French art historian André Rouillé, when criticizing the notion of “that-has-been”, developed by Barthes in the book in question, highlights another central point of interest: the rare beauty of a narrative on the reception of a photographic image. Therefore, in our approach, we use this observation as a reference in order to follow a path laid out by the notion of punctum, conceived by Barthes as an operator of temporality within the image.

Keywords: Roland Barthes; *punctum*; “what was”; image; time.

1. DIDI-HUBERMAN,
Georges. *O que vemos, o que nos
olha*, 2010, p.184.

2. *A Câmara Clara* foi o último
livro escrito por Barthes antes
de sua morte. Escrito em 1979,
foi publicado em 1980.

3. ROUILLÉ, André. *A
Fotografia – entre documento e arte
contemporânea*, 2009, p.217.

4. Cf. DIDI-HUBERMAN,
Georges. *O que vemos, o que nos
olha*, 2010.

5. BARTHES, Roland. *A Câmara
Clara: nota sobre a fotografia*, 1984,
p.12.

6. Ibidem, p.18.

7. Ibidem, p.17.

*Como encontrar, como produzir com palavras
a conflagração que, na imagem, nos olha?*¹
Georges Didi-Huberman

Roland Barthes, como ele mesmo afirmou, escreveu seu último livro, *A Câmara Clara*² (1980), “tomado de um desejo ontológico” de compreender a essência da fotografia. O livro registra, em 48 pequenos capítulos, o processo dessa busca. Assim sendo, Barthes empreende na linguagem uma investigação sobre a natureza da fotografia utilizando-se de uma metodologia que se afigura como um caminho que só se faz ao andar. *A Câmara Clara* é um livro polêmico no que diz respeito à sua reflexão sobre a fotografia, mas, ainda assim, é uma obra que se mantém referencial no campo da fotografia, incontornável mesmo em uma reflexão que dela se afaste.

O historiador da fotografia André Rouillé, em sua obra *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, é um dos críticos das formulações de Barthes sobre a fotografia, embora ressalte um ponto de interesse que o texto produz: “o de oferecer uma descrição, de rara riqueza, da recepção de uma imagem fotográfica”³. No presente artigo, tomamos esta observação de Rouillé como referência para nossa abordagem do livro *A Câmara Clara*. Qual seja, destacar no texto de Barthes essa experiência temporal acionada pela imagem, no caso, pela fotografia, e que se constitui crítica e imageticamente na escrita. O que pretendemos assim é destacar a “língua” em que Barthes expõe aquilo que numa imagem o olha⁴.

Barthes inicia *A Câmara Clara* comentando o espanto que sentiu ao ver, certa vez, uma fotografia do irmão de Napoleão. Segundo ele, o que o tocava na imagem era constatar que aqueles olhos tinham visto o Imperador. Ele relata que a sua incapacidade em expressar aquele espanto e a solidão de tentar compartilhar essa impressão o colocaram em condições de escrita, já que desejava saber, a todo custo, a “verdade” da fotografia, “o que ela era em si”⁵.

Ao iniciar o percurso, diante da dificuldade em selecionar um *corpus* fotográfico que o orientasse na busca, Barthes se sente “cientificamente sozinho e desarmado”⁶. Para ele, os livros que tratavam do assunto eram técnicos demais, olhando a fotografia de muito perto, ou determinados por uma perspectiva histórica e sociológica, ou seja, distantes do significante fotográfico. Diz ele: “eu constatava com desagrado que nenhum me falava com justeza das fotos que me interessavam, as que me dão prazer ou emoção”⁷:

Conclui então que essa desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, refletiam uma espécie de desconforto que sempre me fora 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 ingênua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor.⁸

Sendo assim, Barthes seleciona um conjunto de fotos que o afetam como os corpos singulares de uma constelação, para empreender uma tentativa de aproximação da verdade da fotografia: “nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos”⁹.

Ao se definir como um sujeito “jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica”, Barthes expressa a importância de conjugar forma e conteúdo na elaboração do pensamento. No livro *Aula*¹⁰, ele defende a necessidade de uma linguagem que se realize para além da “autoridade da asserção, do gregarismo da repetição”¹¹ e convoca a língua da literatura para a produção do saber. O discurso do saber assim concebido é “ensaiado” no magnetismo da enunciação e não na autoridade de um enunciado. Para Barthes, não há sentido em uma “partilha das funções”: um discurso das ciências e um discurso literário. Sendo assim, para ele, o texto é sempre “escritura”, termo que utiliza para designar essa escrita elaborada na dinâmica de um registro crítico e expressivo.

Em *A Câmara Clara*, o pensamento de Barthes se produz em um ritmo intermitente de recomeços, em um “perambular de foto em foto”. Este movimento do pensamento nos remete ao filósofo alemão Walter Benjamin, que, como Barthes, considerava que a produção do saber precisa considerar a sua elaboração no âmbito da linguagem. No conhecido prefácio de sua obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin elabora uma metodologia para lidar com aquilo que designa como “o ser indefinível da verdade”¹². Neste prefácio, considera que o pensamento filosófico é constituído na escrita, no trabalho na espessura das palavras. Assim, para ele, a aproximação ao reino das idéias se traduziria na forma de um mosaico, cujo procedimento formal se dá na articulação de diferentes partes e não na apreensão de um todo que pudesse ser capturado em sua solidez de objeto:

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na

8. Ibidem, p.19.

9. Ibidem, p.19.

10. Transcrição da aula inaugural pronunciada por Barthes quando assumiu a cadeira de Semiologia Literária no Collège de France em 7 de janeiro de 1977.

11. BARTHES, Roland. *Aula*, 1996, p.14.

12. BENJAMIN, Walter. “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, 1984, p.50.

13. Ibidem, p. 50-51.

fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade.¹³

É neste mesmo texto que Benjamin tematiza a relação entre as ideias e as constelações, ou seja, a necessidade de um conceito, entendido como forma de apresentação das ideias, de se orientar por uma diversidade de fenômenos, contornando diferentes singularidades, como as estrelas que formam uma constelação. Assim, aludimos brevemente a este método benjaminiano e à sua metáfora da constelação para dialogar com o procedimento investigativo de Barthes sobre seu objeto, no caso, a Fotografia com “f” maiúsculo, como ele coloca no livro em questão. Ao selecionar os “corpos” de sua constelação, Barthes pretendia que esta configuração o ajudasse a vislumbrar a verdade da Fotografia. Nesses percursos, cada imagem escolhida é um ponto de onde se olha o objeto, uma constelação que ganha forma nas relações entre seus elementos. Duplo registro, em que um conjunto de “pontos” (*con-stelação*) precisa transpor para a linguagem as condições necessárias para a sua constituição.

As fotos escolhidas por Barthes para guiá-lo em sua “aventura”, palavra que escolhe para nomear a atração que essas imagens nele produzem, o levam a identificar dois tipos de motivação no contato com as imagens: o *studium* e o *punctum*. O *studium*¹⁴ se caracteriza como um interesse mais geral (em algumas de suas palavras: “polido”, “indolente”, “amoroso”, “gesto virtuoso”) efetivado na abordagem da fotografia pelo viés mais amplo da cultura. É o envolvimento que se produz em um estudo que pretende codificar, classificar, interpretar uma imagem: “espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”¹⁵. Esse interesse pelo saber não é desvalorizado por Barthes, ao contrário, já que é nesse registro que grande parte do conhecimento é produzido, inclusive o dele, sendo intelectual e professor. Já o *punctum*¹⁶ é designado por Barthes como um detalhe na fotografia que a consciência não pode nomear mas que, no entanto, orienta toda a leitura da imagem:

Um detalhe conquista toda a minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Esse alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio. ¹⁷

Em *O Império dos Signos* (1970), livro em que se aproxima da cultura japonesa em busca de uma “fissura do simbólico”, Barthes já alude a essa “vacilação visual”¹⁸ como uma espécie de *satori*. Para Barthes, essa “vacilação” do olhar o lançaria em um campo aberto: “sou um selvagem, uma criança – ou um maníaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar”¹⁹. Essa dimensão enigmática do

14. “Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*”. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, 1984, p.45.

15. Ibidem, p.45.

16. “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo [...] Pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”. Ibidem, p.45

17. Ibidem, p.77.

18. BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*, 2007, p. 5.

19. Idem. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, 1984, p. 80.

punctum é difícil de abordar, mas, se considerarmos os termos que Barthes utiliza para expressar essa “vacilação visual” diríamos que o abalo no sujeito do conhecimento ao produzir um “recoo dos signos” operaria “um vazio de fala”²⁰. Um paradoxo em que o sujeito do saber, ao ser silenciado em seu discurso, poderia acionar na escrita a enunciação da “passagem de um vazio”, para utilizarmos as expressões do autor.

O *punctum* de uma foto, sugere Barthes, “é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”²¹. É o detalhe imprevisto de uma imagem, um pequeno ponto que ativa uma leitura intensificada pela necessidade de se aproximar daquilo que espontaneamente se apresenta: “Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte em cena, como uma flecha, e vem me transpassar”²². Mais adiante, prossegue tentando registrar o modo como é ativada a leitura do *punctum* na imagem: “é ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera”²³. Ou ainda, em outras palavras: “O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certeiro e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua”²⁴.

Barthes assinala que esses dois tipos de engajamento acionados na leitura de uma fotografia se manifestam no registro do que ele chama de uma “co-presença”. Já em contraposição a essa concepção de imagem ativada em um campo de tensão (*punctum* e *studium* em ação concomitante), Barthes conceitua um outro tipo: a “fotografia unária”. A saber, uma fotografia que “transforma enfaticamente a realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio”²⁵. Em uma sociedade produtora e disseminadora de imagens em profusão, as fotografias percebidas como “unárias” estão em permanente evidência: “Eu as folheio, não as rememoro; nelas, nunca um detalhe (em tal canto) vem cortar minha leitura: interesso-me por elas (como me interesso pelo mundo), não gosto delas”²⁶.

É a ação do *punctum* na leitura de uma foto que provocaria, segundo Barthes, uma força de expansão para além do enquadramento da imagem: “O cinema (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela [a imagem] continua a viver: um “campo cego” duplica incessantemente a visão parcial”²⁷. Ainda que o envolvimento através do *studium* quase sempre esteja incluído no processo de recepção de uma imagem e a parcela de participação de um e de outro não possa ser claramente distinguida, Barthes credita especialmente à ação do *punctum* essa expansão: “uma espécie de extracampo util, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver”²⁸.

20. Idem. *O Império dos Signos*, 2007, p. 10.

21. Idem. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, 1984, p. 46.

22. Ibidem, p. 46.

23. Ibidem, p. 77.

24. Ibidem, p. 83.

25. Ibidem, p. 66.

26. Ibidem, p. 67.

27. Ibidem, p. 86.

28. Ibidem, p. 89.

Em sua deambulação, Barthes interroga as imagens, tenta localizar o detalhe que lhe punge, o interesse cultural que esta ou aquela imagem provoca; elege um detalhe em uma foto e em seguida é absorvido por outro, se engana. No gesto da leitura das imagens deixa derivar seu interesse de um campo a outro: interroga aquilo que o detém, tenta precisar o movimento da imagem na consciência - pensamento, afeto - percebe a latência de imagens que retornam, fecha os olhos, se frustra:

Eu tinha de convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia. [...] Eu tinha de fazer a minha palinódia.²⁹

29. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, 1984, p. 91.

A fotografia do Jardim de Inverno

*E o limiar que se abre aí, entre o que Stephen Dedalus vê (o mar que se afasta) e o que o olha (a mãe que morre), esse limiar não é senão a abertura que ele carrega dentro de si, a ferida aberta de seu coração*³⁰

Georges Didi-Huberman

30. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, 2010, p. 232.

31. BENJAMIN, Walter. “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, 1984, p. 50.

32. Ibidem, p. 37.

33. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, 1984, p. 95.

34. Ibidem, p. 104.

A palinódia em um poema é uma retratação de algo já dito, um desdizer. Sendo assim, Barthes ao considerar que precisa fazer sua palinódia, ao final da primeira parte do livro, retoma o fôlego e recomeça. Em um movimento do pensar que faz lembrar a descrição de Benjamin ao se referir à contemplação do objeto (ou da verdade): “incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas”³¹. Ou, como um escafandrista, querendo “descer mais fundo em si mesmo”, em direção às águas escuras de “um centro silencioso, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo”³². E é em nome do acaso que começa a segunda e última parte do livro “ora, numa noite de novembro, pouco depois da morte de minha mãe, organizei as fotos”³³. Profundamente tocado pela morte da mãe, procura nas fotografias de família uma imagem que a ela corresponda, que faça jus à “verdade” de sua pessoa, tal como Barthes desejava reconhecer. Após passar diante de muitas imagens, reconhece em uma foto o que buscava: “por uma vez, a fotografia me dava um sentimento tão seguro quanto a lembrança, tal como a experimentou Proust”³⁴. Diante da foto encontrada - a mãe com uns 5 anos, posando em um jardim de inverno - Barthes localiza o espanto que a fotografia lhe dava, tal como “diante dos olhos que viram o Imperador”:

Decidi então ‘tirar’ toda a fotografia (sua ‘natureza’) da única foto que com segurança existiu para mim, e tomá-la de certo modo como guia de minha última busca. Todas as fotografias do mundo formavam um labirinto. Eu sabia que no centro desse labirinto não encontraria nada além dessa única foto, cumprindo a palavra de Nietzsche: ‘um homem labiríntico jamais busca a verdade, mas unicamente sua Ariadne.³⁵

35. Ibidem, p. 119.

É a percepção da presença da mãe na foto que faz Barthes encontrar no referente da imagem “a ordem fundadora da fotografia”³⁶: “a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva e sem a qual não haveria fotografia”³⁷, aquilo que passa a nomear como o “isso-foi”. No entanto, é especialmente o “isso-foi” como verdade da fotografia que Rouillé contesta. Para ele, Barthes estava como que cego ao não enxergar as fotos em si, em uma perspectiva que pudesse ser descolada do referente. Para Rouillé, o “isso-foi”, ao destacar a marca do referente como elemento central em uma fotografia, acabou por colocá-la “sob uma tripla autoridade: a de um passado considerado como antigo presente, a da representação e a das substâncias”³⁸.

36. Ibidem, p. 115.

37. Ibidem, p. 115.

A noção do “isso foi” (ente teórico irreal) encarca a fotografia nos grilhões de uma problemática metafísica do ser e da existência, reduz a realidade a somente substância, nivelando-a em imagens ‘sempre invisíveis’ das coisas; e negligencia totalmente as formas fotográficas. [...] Saindo do universo abstrato das puras essências, chega-se ao mundo concreto e plural das práticas, das obras, das transições e das fusões. Porque, em si, no singular “a” fotografia não existe.³⁹

38. ROUILLÉ, André. *A Fotografia – entre documento e arte contemporânea*, 2009, p. 71.

39. Ibidem, p. 18.

Nesse sentido, o que Rouillé defende é a autonomia da fotografia perante o seu referente. Mas, para ele, o Barthes teórico é desmentido pelo Barthes espectador da imagem: “ao procurar a mãe recentemente desaparecida que havia conhecido, ele se confronta com um híbrido, fabuloso e incomunicável, de menina e de velha senhora, que jamais pode ser vista nem vivida”⁴⁰. Sendo assim, é uma foto da mãe de Barthes menina, muito antes do seu nascimento, que o faz remontar no tempo e restitui sua presença, experiência que aciona em Barthes o cruzamento de uma temporalidade complexa. É uma imagem intempestiva, cuja “atualização” no ato da recepção a inscreve em um circuito em que diferentes temporalidades interagem em uma imagem. Ainda a esse respeito, escreve Rouillé:

40. Ibidem, p. 222.

Perceber um objeto atual presente significa, portanto, associar-lhe uma imagem virtual que o refita e o envolva, e inseri-lo nos circuitos que o absorvem entre percepção e lembrança, real e imaginário, físico e mental. A percepção

41. Ibidem, p. 213.

42. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, 1984, p. 121.

43. Ibidem, p. 141.

de uma fotografia atual, presente aqui e agora, será acompanhada da criação de uma imagem virtual, espécie de duplo ou reflexo, com a qual ela forma uma unidade: uma imagem-cristal, em que se permутam o atual e o virtual, o real e o imaginário, o presente e o passado.⁴¹

Barthes, ao se deparar com a “fotografia do jardim de inverno” que o toca “como os raios retardados de uma estrela”⁴², empreende uma “aventura” pelos desvãos da memória e percebe uma outra vertigem encoberta na imagem: “sei agora que existe um outro *punctum* (um outro estigma) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o ‘Tempo’”⁴³.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

_____. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Império dos Signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”. In: _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Editora 34, 2010.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia – entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

Agora se pode fotografar tudo

Franklin Alves Dassie
UFF

Resumo

Este artigo pretende discutir como a experiência fotográfica pode se apresentar como forma de resistência a um consumo compulsivo de imagens na contemporaneidade. Para isso discute, sobretudo, a tomada de posição crítica de Roland Barthes em *A câmera clara* – em diálogo com outros críticos que pensaram a fotografia e alguns fotógrafos – e imagina um cenário em que as temporalidades que atravessam o gesto de observar as fotografias funcionam como maneira de suspender uma percepção alienante e acrítica.

Palavras-chave: Roland Barthes; fotografia; contemporaneidade; temporalidade.

Abstract

This article intends to discuss how the photographic experience can present itself as a form of resistance to a compulsive consumption of images in contemporaneity. To do that it discusses, mostly, Roland Barthes position-taking in “Camera lucida: reflections on photography” – dialoguing with other critics that delved into Photography and some photographers – and conceives a scenario in which the temporalities that pass through the gesture of observing the photographs function as a way to suspend an alienating and uncritical perception.

Keywords: Roland Barthes; photography; contemporaneity; temporality.

1. FRANK, Robert apud SONTAG, Sontag. *Sobre fotografia*, 2004, p. 203.

2. SONTAG, Sontag. *Sobre fotografia*, 2004, p. 115.

3. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, 2012, p. 111.

Há em “Breve antologia de citações”, um dos capítulos de *Sobre fotografia* de Susan Sontag, uma afirmação, a princípio óbvia, de Robert Frank: “Agora se pode fotografar tudo”¹. Em *The americans* – livro que o consagrou como um dos mais influentes fotógrafos do pós-guerra –, há fotografias de “tudo” mesmo: um funeral em Carolina do Sul, uma loja de doce cheia de crianças em Nova York, um bonde em Nova Orleans, a vista da janela do hotel em Montana, um carro coberto com uma lona na Califórnia, uma vítima de atropelamento numa estrada do Arizona, a vista de uma estrada no Novo México, casais namorando num parque em Michigan, uma cafeteria em Indianópolis, uma loja de departamento em Nebraska, uma família dando um passeio de carro em Detroit, um banheiro masculino no Tennessee, um jovem ascensorista num elevador em Miami Beach, entre tantas outras coisas. Foram tiradas, aproximadamente, vinte e oito mil fotografias ao longo da viagem que Robert Frank fez com a família de carro pelos Estados Unidos da América em meados da década de cinqüenta, mas só oitenta e três foram publicadas em *The americans*.

“Agora se pode fotografar tudo” é uma boa entrada para *The americans*, mas também é possível pensar essa afirmação como uma maneira de compreender o procedimento estético de Robert Frank, sobretudo no entendimento da fotografia não mais como uma prática que revela “um modo genuinamente novo de ver (preciso, inteligente e até científico)” solicitado por modernistas como Cartier-Bresson. Esse projeto – da fotografia como experiência capaz de desvelar “uma nova visão do mundo” – foi contestado pela geração posterior de fotógrafos. E Frank, segundo Susan Sontag, foi um daqueles que “almejavam para a câmera um olhar que não seja penetrante, mas sim democrático, que não reivindique estabelecer novos padrões de visão”². A ideia de um olhar democrático é a possibilidade de crítica de uma suposição – de alguma forma romantizada – do fotógrafo como artista e, portanto, de uma noção de beleza que seria revelada exclusivamente pela câmera-olho do fotógrafo-artista. Décadas antes, Walter Benjamin, em “Pequena história da fotografia”, já assinalava o interesse na estética da “fotografia como arte” ao invés do interesse – mais evidente e produtivo – da compreensão da “arte como fotografia”. Daí ele destacar a importância da democratização por meio da reprodutibilidade, que foi colocada de lado em favor da “construção mais ou menos artística de uma fotografia”³.

Quase sessenta anos depois da publicação de *The americans* – onde Frank, realmente, fotografou tudo ou quase tudo – a questão da democratização das imagens é recolocada a partir de uma perspectiva outra, a confluência do consumo, compulsão e banalização da experiência fotográfica. Em *Imagen da fotografia*,

Bernardo Pinto de Almeida afirma que não é possível ter “uma *imagem da fotografia*”. A vontade de definição esbarra em um duplo problema, uma vez que “a fotografia é o lugar de todas as imagens” e “todas as imagens são, também, lugares da fotografia”. Duplo problema este que se desdobra: “a imagem fotográfica alojou-se por toda a parte, invadiu o mundo, reduzindo-o à espessura mínima de uma prova, de uma reprodução”⁴. A fotografia como prova e como reprodução diz respeito, por um lado, à sua relação direta com o real: “uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real”, uma foto, diz Sontag, “é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real”⁵. Por outro lado, essa prova/reprodução vestigial é “espessura mínima”, esvaziada de sentidos por uma produção e consumo compulsivos de imagens fotográficas, alojadas “por toda a parte”, já que invadiram o mundo. Isso se relaciona com a capacidade da fotografia ser, de múltiplas formas, “uma aquisição”, segundo Sontag. Enfim, de compreender a fotografia como possibilidade de aquisição de algo, possibilidade esta atravessada pelas ideias de quantidade e propriedade.

Isso acontece de três maneiras. Em primeiro lugar, de forma simples, substituo a ausência de “uma pessoa ou coisa querida” por uma imagem, “uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos”. Estabeleço, em segundo lugar, através das fotografias, uma posição de consumidor com os eventos, com aqueles que fazem parte da minha experiência, mas também com aqueles que não fazem, daí “uma distinção de tipos de experiência que tal consumo de efeito viciante vem turvar”. Por fim, “mediante máquinas que criam imagens e duplicam imagens”, posso assim “adquirir algo como informação (e não como experiência)”, assim um conhecimento que chega dissociado da última e que se torna “parte de um sistema de informação”, se adaptando a “esquemas de classificação e de armazenagem” e, portanto, a sistemas burocráticos e ideológicos de controle⁶. Consumo e compulso imagens, produzo-as para que outros as consumam e as compulsem, entro em uma lógica incessante – “Agora se pode fotografar tudo” ganha outro sentido: “A razão final para a necessidade de fotografar tudo repousa na própria lógica do consumo em si. Consumir significa queimar, esgotar – e, portanto, ter de se reabastecer”⁷. Preciso de mais imagens: consumo e compulso mais imagens, produzo-as para que outros as consumam e as compulsem também de modo incessante. Banalizo a prática democrática da experiência fotográfica, não solicito mais um olhar “genuinamente novo” – “uma nova visão do mundo” –, mas neutralizo a capacidade crítica antes inscrita aí e transformo o mundo em uma experiência tautológica.

Para Almeida, ainda em *Imagen da fotografia*, tal estado de coisas pode ser enfrentado, paradoxalmente, pela fotografia

4. ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Imagen da fotografia*, 2014, p. 72.

5. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, 2004, p. 170.

6. Ibidem, p. 172.

7. Ibidem, p. 195.

8. ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Imagen da fotografia*, 2014, p. 72.

9. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, 2004, p. 180.

10. ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Imagen da fotografia*, 2014, p. 72-3.

11. Ibidem, p. 72-73, grifos meus.

12. Ibidem, p. 73.

13. Ibidem, p. 74.

mesma, é ela que pode restituir a capacidade crítica da imagem, desconstruindo a cultura da imagem: “Caberá à fotografia fazer ruir aquilo mesmo que a fotografia erigiu enquanto modo de aproximação ao real, enquanto veículo de mediatização e de reificação do mundo”⁸. Modo de aproximação do real que, de acordo com Sontag, nada mais é do que uma forma de “criar distância”: “Possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real”⁹. Caberá, então, à fotografia reaproximar-nos do real, afrontar “uma ordem que, senão um sistema, que é simultaneamente técnica e ideológica, sem que seja possível destrinçar o que, no seu interior e no seu modo de se agenciar, é parte de uma e da outra”. A fotografia se apresenta como uma prática que intentará “voltar a dar à imagem um lugar que a não feche numa situação compulsiva” e que “subtraia à imagem toda essa carga de mistificação e de abuso que a sua utilização indiscriminada pelos *mass media* suscitou”¹⁰. A tarefa é exorbitante para a fotografia: o enfrentamento de uma lógica compulsiva de consumo, uma atitude de resistência à cultura espetacular da imagem. Embora um tanto messiânica – ele fala do surgimento de “profetas dessa revolta contra a redução de tudo ao estatuto da imagem”, no interior mesmo da história da fotografia –, a perspectiva de Almeida é interessante. Isso porque não há um ataque contra as imagens, nem uma solicitação apocalíptica pelo seu fim, mas uma “subversão da imagem pela própria imagem”. Para o crítico, há um nome, de menção “indomável”, capaz de “alertar para essa subterrânea *desprogramação do olhar*”, o de Robert Frank¹¹.

Por um lado, a escolha de Frank é justificada pela sua capacidade de resistir a “um olhar acadêmico”, purista, mostrando em sua prática fotográfica o que é “da ordem da impureza e assumindo as consequências desse gesto”. Por outro, e ao mesmo tempo, investe a fotografia de uma “outra função”, capaz de libertar “o olhar de quem as contempla, colocando-o face a uma responsabilidade que faz coincidir ética e estética”¹². A retórica messiânica – quando Almeida pensa a fotografia como resistência à cultura da imagem e quando escolhe o nome de Robert Frank – sugere, em certo sentido, que ele seria o fotógrafo-*profeta* capaz de libertar o olhar para “uma nova visão do mundo”, mas uma nova visão figurada a partir da impureza. Entretanto, o procedimento de Frank, ao assumir a impureza, é a crítica a uma série de convenções “acadêmicas” – sua prática estética fotográfica torna possível, assim, uma abertura ao outro, sendo ética por isso. Marginal à visibilidade das imagens de “espessura mínima”, sua experiência coloca em cena um olhar “oblíquo, descentrado, excêntrico (desfocado, às vezes) que restituíu a quem as olha uma liberdade de ver e de escolher no interior de cada imagem um fio condutor para o seu próprio olhar”¹³.

A abertura é a condição para aquele que vê uma fotografia participar do processo, não ser mais um mero espectador, mas sim alguém alerta para estabelecidas pedagogias do olhar, alguém que, diante de uma imagem, se coloca como um *observador*¹⁴.

A experiência do olhar “volta a ser *acto*, a ter a dimensão de uma aventura”, a imagem fotográfica pode escapar, assim, da previsibilidade da informação e da lógica do consumo que se esgota em si mesma – consumo e compulso a mesma fotografia – e solicita mais e mais imagens. Como *acto* e aventura, a prática fotográfica pode voltar a surpreender quando, “estetizado pelas imagens, consumido pelas imagens”, quase “nada parece poder surpreender-nos e, muito menos, comover-nos”¹⁵ – é ver como se estivesse vendo pela primeira vez, como se fosse “indomável” de novo diante da primeira fotografia. A liberdade não se apresenta, nesse sentido, como a “liberdade de consumir uma pluralidade de imagens”, que é “equiparada a liberdade em si”¹⁶, mas como a de “se furtar a tudo quanto na imagem se torna espetacular”¹⁷. A fotografia de Robert Frank – ou de um Garry Winogrand, pois há outros *profetas* marginais – sendo democrática, assumindo a impureza, me permite entrar na cena de um olhar/uma prática à margem da cultura do espetáculo (e do consumo), a me aventurar pelas imagens – escolho um fio condutor entre tantos outros – e, sobretudo, a me alertar para uma compreensão crítica da fotografia e da atribuição de outros sentidos e experiências ao ato de ver, atravessado assim pela surpresa, pelo tempo e pela minha própria morte.

2

A atribuição de outros sentidos e experiências ao ato de ver como possibilidade de figuração do olhar à margem da cultura espetacular – o olhar sendo *acto* e aventura, indomável e até mesmo selvagem – e a *desprogramação* aí solicitada remetem à escolha da prática fotográfica de Robert Frank como resistência à imagem através da própria imagem. Ele representaria, assim, uma tomada de posição crítica em relação a um cenário em que se produzem e consomem imagens de maneira compulsiva e a experiência do olhar é atravessada por previsibilidades. Mas a *imagem* de Frank – é possível falar em imagem como construção crítica que se dá a partir/em torno de uma figura – é revelada por meio de outra figura, a de Roland Barthes. A leitura de Frank em *Imagen da fotografia*, e outras leituras no mesmo livro, pontuada pela ideia de “subterrânea desprogramação do olhar”, é um questionamento do lugar-comum – do *cliché* – da fotografia, do uso cultural das imagens, e a solicitação de um afeto

14. Penso no termo “observador” a partir do uso que Jonathan Crary faz dele em *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Diz Crary: “A maior parte dos dicionários faz pouca distinção entre as palavras “observador” e “espectador”, e o uso comum em geral as converte em sinônimos. Escolhi o termo *observador* sobretudo por suas ressonâncias etimológicas. Diferente de *spectare*, raiz latina de “espectador”, a raiz de “observar” não significa literalmente “olhar para”. Espectador também carrega conotações específicas, especialmente, no contexto da cultura do século XIX, que prefiro evitar – concretamente, aquele que assiste passivamente a um espetáculo, como em uma galeria de arte ou em um teatro. Em um sentido mais pertinente ao meu estudo, observar significa “conformar as próprias ações, obedecer a, como quando se observam regras, códigos, regulamentos e práticas. Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições”. In: CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*, 2012, p. 15.

15. ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Imagen da fotografia*, 2014, p. 74.

16. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, 2004, p. 195.

17. ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Imagen da fotografia*, 2014, p. 75.

pessoal em sua observação. Enfim, a *imagem* de Robert Frank figuraria em *A câmera clara*.

A câmera clara é escrita por um desejo de “saber a qualquer preço” o que é a fotografia – que aspecto a distingue da “comunidade das imagens” – e de uma primeira constatação óbvia e desconcertante: a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Reduzindo, diz Barthes, “sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo”, a fotografia é o “Particular absoluto, a Contingência soberana”, ela é “o Tal (tal foto, e não a Foto)”. Ela “jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo”, uma vez que ela não é, como as outras imagens, um objeto simulado – há a “teimosia do Referente em estar sempre presente”¹⁸. Nada de novo, obviedade que é repetida desde o surgimento da fotografia. Edgar Allan Poe, quase um século e meio antes de Barthes, já ressaltava essa “teimosia” na invenção de Daguerre, ao afirmar que “a chapa daguerreotipada é infinitamente (utilizamos o termo de modo intencional), é *infinitamente* mais precisa na sua representação do que qualquer pintura efectuada por mão humanas”¹⁹. Sontag, ao comentar um uso burocrático das fotos, lembra que elas “fornecem um testemunho” e completa, afirmando que uma “foto equivale a uma prova *incontestável* de que determinada coisa aconteceu”²⁰.

Há inúmeros outros exemplos e há minha prática como sujeito-observador: vejo um carro coberto com uma lona na frente de um lugar – que se parece com um escritório, pois há uma placa na porta – e duas palmeiras, fazendo sombra na parede desse lugar. A foto está em *The americans*, se chama *Covered car* e foi tirada em *Long Beach*, Califórnia, em 1955, por Robert Frank. Mas ela é o “Particular absoluto”, ela é *isso*: um carro coberto com uma lona na frente de um lugar – que se parece com um escritório, pois há uma placa na porta – e duas palmeiras, fazendo sombra na parede desse lugar. Não há dúvida, vejo *tal foto, tal referente, e não outra coisa*.

Essa “aderência singular” do referente dificulta a acomodação da vista à fotografia, daí a “dificuldade” de pensá-la: ou se precisa “acomodar a vista muito perto” no caso dos estudos técnicos ou “acomodar a vista muito longe” no caso dos estudos históricos ou sociológicos. Diante de certas fotos, Barthes “só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado” e isso – “a teimosia do Referente” – o levava a negar a compreensão sociológica e a se desejar “selvagem, sem cultura”²¹. *Covered car* seria, assim, uma imagem capaz de instigar a curiosidade de quem a vê, como em um jogo de esconder, atravessado por um desejo, quase erótico, de desvelar aquilo que está “vestido” pela lona. *Covered car* não seria, em um livro chamado *The americans*, a imagem de um cuidado excessivo – perto do cuidado

18. BARTHES, Roland. *A câmera clara*, 2015, p. 14-15.

19. POE, Edgar Allan. “O daguerreótipo”, 2013, p. 56.

20. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, 2004, p.16, grifos meus.

21. BARTHES, Roland. *A câmera clara*, 2015, p. 16.

maternal (cobri-lo como se cobre um filho ao colocá-lo para dormir) – e sugestivo que os americanos têm com o carro. Ao propor a “ideia bizarra” de uma “ciência nova por objeto”, se colocando ele próprio “como medida do ‘saber’ fotográfico”²², Barthes propõe um deslocamento do lugar-comum cultural que é pensar a fotografia tecnicamente, como documento social e histórico e como espetáculo. Deslocar-se desse lugar pode ser “transportar-se para onde não se é esperado, ou ainda e mais radicalmente, *abjurar* o que se escreveu”²³ quando qualquer estratégia de poder o coloniza. É uma espécie de “prática do abalo”, um procedimento crítico – aprendido em Brecht – “que abre uma crise: que rasga, que fissura a camada envolvente, fende a crosta das linguagens”. Muito mais que uma “semiologia”, Barthes vê esse procedimento como uma “sismologia”: o abalo é “repetido quando necessário, mas jamais *instalado*”²⁴. *A câmera clara* se apresenta então como uma crise pessoal – uma fenda na linguagem crítica – capaz de sugerir outros modos de percepção da experiência fotográfica. Como fenda, abertura crítica, permite de forma generosa a presença do outro a se colocar aí como *observador*, daí o transporte para um lugar inesperado e a contribuição que jamais se instala.

A câmera clara é a “vontade” de argumentação dos “humores” – a experiência perceptiva – de Barthes em relação à fotografia e isso, segundo ele, não para preencher com sua “individualidade a cena do texto”, mas “para oferecê-la, estendê-la, essa individualidade, a uma ciência do sujeito”, sem nome ainda, que alcance “uma generalidade que não me reduza nem me esmague”²⁵. A leitura solicita a “atração” que ele sente por algumas fotografias. Atração que não é “fascinação” nem “interesse”, mas aquilo que lhe dá “*o estalo*” – uma atração que “era aventura”. Diz Barthes: “Tal foto me *advém*, tal outra não”. É o “princípio de aventura” que dá existência à fotografia, que a faz existir: “uma *animação*”²⁶. Em um cenário em que consumo e compulso imagens, de modo indiferenciado, uma fotografia que se apresente como aventura solicita uma percepção acidental, inesperada, ou até mesmo “indomável”, que coloca a minha prática de ver *em risco*, *em perigo* – a fotografia me anima, pois me dá a “liberdade de ver e de escolher no interior de cada imagem um fio condutor”²⁷.

A partir daí Barthes nomeia dois elementos que fundam o seu interesse – a sua *animação* – por certas fotografias. O primeiro deles percebido com “bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura”, é um interesse que percorre um campo bem vasto, um “interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política”. A esse interesse, que é experimentado com “um afeto médio, quase como um amestramento”²⁸, Barthes chama de *studium*. Participo culturalmente da arquitetura,

22. Ibidem, p. 17.

23. Idem. *Aula*, 1995, p. 27.

24. Idem. “Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da

25. Idem. *A câmera clara*, 2015, p. 24.

26. Ibidem, p. 24-25.

27. ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Imagen da fotografia*, 2014, p. 74.

28. BARTHES, Roland. *A câmera clara*, 2015, p. 27.

29. SMITH, Patti. *Só garotos*, 2010.

30. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 2015, p. 31.

31. Ibidem, p. 29.

32. Ibidem, p. 46.

33. Diz Barthes: “Com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*”. Ibidem, p. 42.

da vida das pessoas, das ações e dos objetos e essa participação é um “meio desejo, um meio querer” – próxima de uma experiência etnológica – polido e geral. É assim que vejo a Nova York de Walker Evans das primeiras décadas do século passado: os arranha-céus, a moda, os cenários, entre outras coisas. É assim que acompanho um pouco da vida de Patti Smith nas fotografias que Judy Linn fez dela entre 1969 e 1976, seu modo de vestir, seu convívio com Robert Mapplethorpe – essas imagens, de certa forma, ilustram a minha leitura de *Só garotos*²⁹, espécie de biografia de Nova York das décadas de 60 e 70. Pelo *studium*, passeio por *The americans* como um retrato da cultura norte-americana da década de cinquenta: aprendo, assim, alguma coisa sobre ela a partir do olhar de Robert Frank. A percepção cultural – a do *studium* – é um afeto que fornece uma “coleção de objetos parciais” e que pode ressaltar “certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso”³⁰. A fotografia é então um documento, uma prática do olhar que me permite o acesso a inúmeros saberes.

Há um segundo elemento que “vem quebrar (ou escandir) o *studium*”, um elemento que, segundo Barthes, “não sou eu que vou buscá-lo”, ao contrário da percepção cultural do *studium*, “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”. Esse elemento é uma “ferida”, “picada”, “marca feita por um instrumento pontudo”, “pequeno corte”, capaz de colocar *em risco*, mas nunca destruir, o olhar generalizado da cultura, é uma suspensão momentânea dela – no sentido de me fazer “selvagem” outra vez – que Barthes chama de *punctum*. Ele, numa imagem, “é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”³¹. Pode-se dizer que ele se apresenta como figuração marginal da visibilidade. Esse detalhe suspende certo fetichismo do saber: daí a Nova York de Evans, a vida de Patti Smith pelas lentes de Linn e os americanos de Frank são encarados de outra maneira: um detalhe arquitetônico, um serrote pendurado na parede, o olhar de uma jovem partem da cena e a cultura fica à margem: o *punctum* é “uma fulguração”. “Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais *qualquer*”³² – alguma coisa que não está codificada, como o *studium*, que não tem nome e por isso pode ferir. Essa *alguma coisa* pode, realmente, ser qualquer coisa: sapatos de presilha, os maus dentes de um garoto, os braços cruzados de um marinheiro, a vontade, inexplicável, de viver em algum lugar, para lembrar exemplos de *punctum* confessados³³ por Barthes.

Diante de um cenário em que as imagens são produzidas e consumidas de forma imediata, o *punctum*, como “força de expansão”, é uma afronta crítica, enfim, é a chance de problematização de um uso compulsivo da técnica. Pois se hoje as imagens fotográficas são “infinitamente” mais precisas do que em seu começo, é possível pensar – como fez Benjamin – que

“a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico”, valor este que solicita no “observador” a “necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”. Fulguração ou centelha, esse detalhe e a percepção aí envolvida “substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço em que ele preenche agindo inconscientemente”. Através de seus recursos, desse olhar técnico, a fotografia “reveia esse inconsciente ótico”³⁴. A imagem ganha assim uma potência que é, com frequência, neutralizada pela repetição exaustiva da mesma fotografia – um clichê – que o par consumo/compulsão instiga. Procurar aquilo que a realidade revelou na fotografia – se dispor a outro tipo de experiência perceptiva – é um gesto crítico que *A câmara clara* apresenta em sua tentativa de figuração de uma “ciência do sujeito”. Pelo *punctum*, com sua força dilacerante de surpresa, a imagem passa a ser percebida dentro de outra temporalidade, menos alienante e, portanto, muito mais histórica.

John Berger, em “Compreender uma fotografia”, afirma que o “verdadeiro conteúdo de uma fotografia é invisível, porque deriva de um jogo, não com a forma, mas com o tempo”. Para ele, a fotografia é uma escolha entre tantas outras, mas, sobretudo, uma escolha no tempo – fotografa-se uma coisa, ou uma pessoa, em um momento tal. Assim, toma-se consciência da ausência e presença que atravessam uma fotografia – ela, “ao registrar o que foi visto, refere-se sempre, e pela sua própria natureza, ao que não é visto”. Isso acontece por conta do seu jogo com o tempo: “Isola, preserva e apresenta um momento extraído de um contínuo”. É isso que confere a ela sua particularidade: “O que mostra evoca o que não se mostra”³⁵. A relação temporal daí resultante é discutida por Barthes a partir da noção cinematográfica do “campo cego”. Ele lembra, em diálogo com André Bazin, que a tela no cinema “não é um enquadramento, mas um esconderijo” – “o personagem que sai dela continua a viver”. Um momento isolado, preservado e apresentado de um contínuo pode dar à fotografia um caráter apenas de imobilidade: os personagens que nela são representadas não se movimentam e, sobretudo, “não saem: estão anestesiados, fincados, como borboletas”³⁶. Não sair da foto sugere que não há animação na imagem, não há a criação do campo cego. Isso pode acontecer quando o saber etnológico do *studium* se transforma, por um desejo de imobilização, num saber entomológico, que *finca as borboletas*. Pode acontecer também quando a repetição da mesma fotografia espetacular não deixa nenhum espaço de animação por conta de sua redundância informativa. Não há, então, *punctum* na fotografia – os personagens não saem “fantasmaticamente” dela, que assim fica desprovida de um campo cego.

Quando Berger afirma que aquilo que uma imagem fotográfica mostra acaba evocando “o que não se mostra” e quando

34. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, 2012, p. 100-1.

35. BERGER, John. “Compreender uma fotografia”, 2013, p. 319.

36. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 2015, p. 53.

37. Ibidem, p. 53.

38. Ibidem, p. 67-8.

39. Ibidem, p. 71.

40. KEROUAC, Jack.
“Introduction”, 2008, s/p.

41. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 2015, p. 72.

Barthes solicita a noção de campo cego para pensar a animação daquela, estão ambos sugerindo que uma fotografia pode levar “o espectador para fora de seu enquadramento” e é dessa maneira que “essa foto me anima e eu a animo”, enfim, que o “*punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver”³⁷. Ausência e presença, a fotografia abre para aquilo que ela não mostra. Isso se desdobra, mas é preciso retornar ao aspecto mais óbvio dessa experiência: “jamais posso negar que *a coisa estiver lá*”. Em carne e osso, a coisa esteve lá, “*necessariamente real*” – diante da câmera, em um tempo específico, na “dupla posição conjunta: de realidade e de passado”. A essência da fotografia, seu noema, é: “*Isso-foi*”³⁸.

Diante de uma fotografia de Robert Frank tirada em Miami, chamada *Elevator*, vejo um elevador de porta aberta, uma senhora de casaco de pele já fora dele, uma jovem ascensorista de olhar perdido e a sombra de um senhor, *a coisa estiver lá*, dessa forma. Ela, a imagem, é um “vestígio” desse dia, ou melhor, do momento em que Frank levantou sua Leica e fez a foto. Não rememoro o passado, mas atesto a presença de um momento: isso que vejo existiu, “o que eu vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição”, diz Barthes, “mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real”³⁹. A presença “*necessariamente real*” da jovem ascensorista, entretanto, evoca o que não mostra, lança meu desejo para além daquilo que está revelado na fotografia. Esse desejo – uma espécie de curiosidade – fez Jack Kerouac, na introdução de *The Americans*, perguntar: “That little lonely elevator girl looking up sighing in an elevator full of blurred demons, what’s her name & address?”⁴⁰. E fez Barthes, diante de uma fotografia que André Kertész tirou de um estudante em 1931, perguntar se ele vive ainda hoje, como vive, onde vive e completar: “Que romance!”. A percepção como gesto romanesco – imaginar uma história a partir de uma imagem – sugere, como disse Berger, que é invisível o “verdadeiro conteúdo” das imagens fotográficas. Uma série de perguntas que constituem uma “metafísica ‘boba’ ou simples”, “provavelmente a verdadeira metafísica”, assim explicada por Barthes:

Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo *aqui e agora*? Certamente, mais que outra arte, a Fotografia coloca uma presença imediata no mundo – uma copresença; mas essa presença não é apenas de ordem política (“participar dos acontecimentos contemporâneos pela imagem”), ela é também de ordem metafísica.⁴¹

Ao me colocar como “ponto de referência” de todas as fotografias e me espantar com essa “metafísica boba”, fazendo

uma série de perguntas sobre os personagens que figuram naquelas (será que vivem ainda?), sou consciente da minha presença no mundo e, portanto, do meu desaparecimento futuro desse mesmo mundo: no extremo da morte do outro, “está inscrita minha própria morte”⁴². Sontag, em *Sobre fotografia*, lembra que “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)”. E continua, afirmado que “por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo”⁴³. Participar da mortalidade de outra pessoa é confirmar a minha morte futura: aquele momento congelado, seja ele qual for, *sai* da fotografia e *me punge*. Para Barthes, a proximidade da experiência fotográfica com a morte talvez tenha relação com a “crise da morte”⁴⁴, que se manifesta na segunda metade do século dezenove. Há, nesse sentido, um “vínculo antropológico” da morte com a fotografia: “Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte”. A prática fotográfica “corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal”⁴⁵. Entre a pose do outro e a minha posse, ou a forma como percebo o outro, a “dissolução implacável do tempo” – o *punctum* anima a imagem e me mortifica. Em uma sociedade que continua evitando a relação com a morte – e a fotografia, nesse cenário, figuraria como onipresença narcísica da vida – pensá-la como parte da imagem é um escândalo, uma obscenidade inclusive – a metafísica “boba”, solicitada pelo *punctum*, torna a fotografia uma experiência louca, e alucinada, da imagem: ausência e presença, passado e realidade, vida e morte.

A fotografia, assim, pode oferecer resistência ao desejo que a sociedade tem de torná-la sensata. Desejo este que se manifesta através de um movimento de “generalizá-la, gregarizá-la, banalizá-la, a ponto de não haver mais diante dela nenhuma outra imagem em relação à qual” ela, segundo Barthes, “possa se marcar, afirmar sua especialidade, seu escândalo, sua loucura”. A afirmação de Robert Frank – “Agora se pode fotografar tudo” – ganha um sentido banal e que sinaliza uma transformação de tudo em imagem, e “generalizada, ela desrealiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob o pretexto de ilustrá-lo”⁴⁶. Como diz Sontag: “a realidade passou cada vez mais a se parecer com aquilo que as câmeras nos mostram”⁴⁷. Parece, nessa tentativa de tornar a fotografia uma experiência sensata, uma vontade de evitar, sobretudo, as surpresas que os conflitos e desejos solicitam – fotógrafo tudo em uma espécie de relação turística. Inseguro, a câmera me faz acreditar que estabeleço uma relação de posse com os espaços – e de consumo com a realidade. *A câmara clara* é a possibilidade

42. Ibidem, p. 79.

43. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, 2004, p. 26.

44. Em “O narrador”, Benjamin já havia comentado essa “crise”, ao afirmar que “No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo acelera-se em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as medidas higiênicas e sociais privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte”.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”, 2012, p. 223.

45. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 2015, p. 79.

46. Ibidem, p. 98.

47. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, 2004, p. 177.

48. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 2015, p. 99.

crítica de se esquivar de uma ordem, técnica e ideológica, que mistifica a imagem ou em uma situação compulsiva ou em uma situação irreal. “Cabe a mim escolher”, como diz Barthes ao fim do livro, “submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade”⁴⁸. Entre o “fotografar tudo” da compulsão ou o “fotografar tudo” da solicitação democrática da experiência do olhar, é a fotografia mesma que figura uma tomada de posição, é ela, em sua alucinação, que me revela uma escolha.

3

49. Ibidem, p. 17.

50. Ibidem, p. 34.

51. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, 2004, p. 19.

52. Ibidem, p. 15.

53. BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográfico*, 2013, p. 9-10.

Há um livro de Manoel de Barros chamado *Ensaio fotográfico*. Ele é dividido em duas partes. A primeira tem o mesmo título do livro e uma epígrafe de Jorge Luis Borges: “Imagens não passam de incontinências do visual”. Imagina-se que “Ensaio fotográfico” mostre a prática do *operator* – como Barthes chama o fotógrafo⁴⁹ – em ação, em seu “gesto essencial”, o de “surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmara)”⁵⁰. Já a segunda parte se chama “Álbum de família” e tem uma epígrafe de Clarice Lispector: “Eu te invento, ó realidade”. Imagina-se, nessa parte, que há uma série de instantâneos que sugerem a fotografia como “um rito social”, como diz Sontag: “As câmeras acompanham a vida da família”⁵¹. E não só isso, mas outro aspecto a atravessa: a noção de organização das imagens em forma de livro. Outra vez Sontag: “Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também”⁵². Não há como ser mais explícita a relação desse livro com a experiência fotográfica – uma série de poemas – fotografias – nos ensaios do poeta-*operator* e uma forma de inventar a realidade – mesmo que familiar – através da organização do álbum. *Ensaio fotográfico* abre com um poema chamado “O fotógrafo”⁵³:

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.

Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
Representou para mim que ela andava na aldeia de braços dados com Maiakovski – seu criador.
Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.

É possível imaginar esse poema como um elogio à destreza do *operator*. Isso pela repetição de locuções verbais – “Difícil fotografar” e “Foi difícil fotografar” – que sugerem ações complicadas quanto aos objetos, seres ou situações fotografadas, todos surpreendentes. Pensa-se o fotógrafo como aquele que precisa estar atento, aquele que tem um excelente *desempenho* diante de uma série de surpresas. Barthes lista cinco delas: a do “raro”, a do “gesto apreendido no seu ponto de trajeto em que o olho normal não pode imobilizá-lo”, a da “proeza”, a das “contorções da técnica” e a do “achado”. Esse poeta-*operator* estaria atento a, pelo menos, três ou quatro surpresas listadas por Barthes. Enfim, ele seria “como um acrobata”, que “deve desafiar as leis do provável ou mesmo do possível; em última instância deve desafiar as do interesse”⁵⁴. Essas leis, do provável e do interesse, se potencializam pelo procedimento solicitado por Manoel de Barros no poema: fora poema e poeta (“Nuvem de calça” e Maiakovski), fotografam-se, em sua maioria, coisas “invisíveis”: silêncio, perfume, existência, perdão e sobre. E o desafio a essas leis parece compensatório, uma vez que “A foto saiu legal”. Pode-se imaginar que há, não só um elogio, como um autoelogio da destreza do fotógrafo e isso sugere um projeto do alto modernismo, a revelação de “um modo genuinamente novo de ver (preciso, inteligente e até científico)”⁵⁵, nada democrático, que faz do *operator* um gênio original. Isso, porém, não condiz com a prática poética de Barros, pois se há uma estranheza em sua “gramática” ela é, ao mesmo tempo, exposta aos leitores de maneira quase didática em muitos dos poemas⁵⁶. Além disso, a presença de Maiakovski e do informalismo na hora de comentar o resultado da fotografia – “A foto saiu legal” – sugerem uma postura mais democrática e nada genial em cena.

É possível compreender esse poema, de modo mais instigante e produtivo, como o aprendizado de uma prática da experiência do olhar. Em diálogo com *A câmera clara*, e sua

54. BARTHES, Roland. *A câmera clara*, 2015, p. 34-35.

55. SONTAG, Sontag. *Sobre fotografia*. 2004, p. 115.

56. “Despalavra” e “Comportamento” são dois exemplos disso em *Ensaios fotográficos*. Barros, Manoel de. *Ensaios fotográficos*, 2013, p. 21, p. 61-2.

“ciência do sujeito” observador, não seria um contrassenso dizer que aquilo que é fotografado no poema é o *punctum* de cada uma das cenas, aquilo que não tem nome, como no *studium*, e que assim pode ferir quem observa a fotografia. Uma pergunta é colocada: como fotografar o *punctum*, se ele é uma instância crítica do observador, do *spectator*, que salta da fotografia depois dela revelada. Por um lado, pode-se afirmar que aquilo que o fotógrafo de Barros faz é *desprogramar* o olhar, escapar do “código civilizado das ilusões perfeitas”, voltar a ser *selvagem* ou *indomável*. Pode-se dizer, inclusive, voltar a ser *estrangeiro* diante das imagens. A nuvem de Maiakovski me faz lembrar outra nuvem, essa incontinência visual, aquela que o “estrangeiro” de Charles Baudelaire ama. Depois de rejeitar/negar família, amigos, pátria, beleza e ouro, o “excêntrico estrangeiro” afirma seu amor: “Amo as nuvens... as nuvens que passam... longe... lá muito longe... as maravilhosas nuvens!”⁵⁷. Nesse sentido, é estrangeiro aquele que ama a experiência de olhar aquilo que é incontinência e que, assim, não constituiu nenhum “código civilizado”. Mas a *desprogramação* do olhar é uma prática e como prática estética requer um procedimento, talvez apresentado no poema de Barros.

57. BAUDELAIRE, Charles. “O estrangeiro”, 1976, p. 19.

58. MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poemas*, 2003.

59. VERTOV, Dizga. “Nascimento do cine-olho (1924)”, 2008, p. 262.

60. Idem. “Extrato do ABC dos Kinoks (1929)”, 2008, p. 264.

É outra vez a presença de Maiakovski que sugere o entendimento da prática estética da *desprogramação* do olhar. É recorrente em Maiakovski um procedimento de aproximação de palavras de campos semânticos distintos, formando, assim, palavras compostas e expressões desconcertantes: “riso-espínho”, “flauta-vértebra”, “micro-futuristas”, “pescoços-campanários”, “coração-caverna”, “chuva lúgubre”, “lampião calvo”, “noturno louco”, “flauta dos esgotos”, entre muitas outras combinações⁵⁸. Esse procedimento, inscrito na vanguarda construtivista russa, é próximo da montagem cinematográfica de certo cinema russo, sobretudo, da prática de montagem de Dziga Vertov e de seu “cine-olho”. Este seria, segundo um dos manifestos do cineasta, a “possibilidade de tornar visível o invisível”⁵⁹, de mostrar aquilo que o olho – sem o auxílio da câmera – não vê. Não só isso, mas o “cine-olho” é a montagem que já acontece “quando escolho um tema (ao escolher um dentre os milhares de temas possíveis) e “quando faço observações para o meu tema (realizar a escolha útil dentre as mil observações sobre o tema)”, lê-se em outro manifesto⁶⁰. Espécie de pré-montagem, esses procedimentos, anteriores à filmagem e montagem em si, parecem sugerir a prática de olhar as coisas, “invisíveis”, do poeta-fotógrafo de Barros. Como se fosse possível, antes mesmo de tirar a fotografia, imaginar o resultado: antes de preparar sua “máquina”, o *operator* já tinha visto o “silêncio” “carregando o bêbado”. Na verdade, pode-se afirmar que há nesse fotógrafo uma prática de montagem do olhar, sem mesa de edição, que vê um “azul-perdão” no “olho de um mendigo” para depois fotografar o “perdão”. Aquilo então que se parece com acaso,

ou mágica, é, na verdade, uma experiência possível pela técnica, pela “máquina”. Enfim, a *desprogramação* do olhar civilizado – da cultura e do capital – é aprendida *com* a máquina, na conjunção do olho com a objetiva, e apresentada através de palavras.

Não seria incorreto, por outro lado, pensar que o fotógrafo do poema seja um observador de fotografias, um *spectator*, ou um leitor de cenas (o fotógrafo é um leitor no poema, no caso da “Nuvem de calças”), que, se entregando, conta aquilo que o fere em cada uma das cenas. Tudo o que é visto, e depois fotografado, é invisível, e “invisível”, segundo John Berger, é o “verdadeiro conteúdo de uma fotografia”. Parece que Manoel de Barros, ao escrever o poema, solicite um modo de ver o mundo como o dos fotógrafos, atravessado pela técnica e pela possibilidade de ver o invisível animar a imagem. E se há alguma mágica nisso, ela é resultado da técnica e não de um misticismo natural, e romântico, que atribuem a sua poética – as coisas invisíveis *saem*, fantasmaticamente, das cenas com o auxílio da câmera. É o “despertar da intratável realidade”, na expressão de Barthes, que é revelada pelo fotógrafo ao sair de “uma festa”, “quase quatro da manhã”. *Intratável realidade* daquilo que desaba sobre uma casa, do perdão de um “mendigo”, da existência de um pequeno molusco e da morte de um poeta russo. “Agora se pode fotografar tudo”, sobretudo, a “dissolução implacável do tempo” – na expressão de Sontag – e a nossa morte, invisível ainda, mas presente naquilo que desaba, no perdão de alguém, na menor das existências e na morte do outro, mesmo que só tenha visto o outro em uma fotografia que “saiu legal”.

Referências

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Imagem da fotografia*. Lisboa: Relógio D'água, 2013.
- BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. *Biblioteca Manoel de Barros* [coleção]. São Paulo: LeYa, 2013.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. “Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 269-281.
- _____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia* [ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. “O estrangeiro”. In: _____. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 19.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 97-115.
- _____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.
- BERGER, John. “Compreender uma fotografia”. In: TRACHTENBERG, Alan. *Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 317-320.
- FRANK, Robert. *The americans*. Göttingen: Steidl, 2008.
- KEROUAC, Jack. “Introduction”. In: FRANK, Robert. *The americans*. Göttingen: Steidl, 2008, s/p.
- LINN, Judy. *Patti Smith 1969-1976*. New York: Abrams, 2011.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poemas*. 7ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POE, Edgar Allan. “O daguerreótipo”. In: TRACHTENBERG, Alan. *Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p.55-56.
- SMITH, Patti. *Só garotos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERTOV, Dziga. “Nascimento do cine-olho (1924)”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal, 2008, p. 206-262.

_____. “Extrato do ABC dos Kinoks (1929)”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal, 2008, p. 263-266.

Da letra à imagem: uma incursão no jogo poético de Knorr

Lívia Ribeiro Bertges

UFMT

Vinícius Carvalho Pereira

UFMT

Resumo

A poesia vinculada a elementos imagéticos compõe uma estética híbrida cara à boa parte da produção literária contemporânea, em que a visualidade, como elemento semiótico constitutivo do poema, suscita aos leitores novos caminhos interpretativos. Diante desse contexto, visa-se verificar na obra literária *OLHLO2: Poesia Visual*, de Luis Augusto Knop de Mendonça (de heterônimo Knorr), como a visualidade é implementada. Chamam atenção as rupturas estruturais no livro (em forma de baralho) que apontam a presença de um jogo entre o verbal e o não verbal. Para as análises aqui empreendidas, consideram-se cinco poemas visuais, nos quais se indaga como o grafema engendra a imagem nos processos de significação. De acordo com as teorias de Jacques Derrida e Roland Barthes, mediante a *différance* e os “regimes antropológicos de sentido”, buscam-se entender os jogos de múltiplos ou vazios sentidos na fulguração da letra à imagem.

Palavras-chave: poesia visual; letra; imagem.

Abstract

The poetry related to visual elements proposes hybrid aesthetics, peculiar to contemporary literature, where visuality, as a constitutive semiotic element of the poem, guides the reader through new interpretative paths. In this context, this paper is aimed to verify, in the literary work *OLHLO2: Poesia Visual*, by Luis Augusto Knop de Mendonça (also known as Knorr), how visuality is implemented. The structural breaks in the book (designed like a card deck) are worth of attention, as they point towards an interplay between the verbal and the nonverbal. The analyses herein proposed address five visual poems, and we inquire how the grapheme engenders imagery in meaning processes. According to Jacques Derrida and Roland Barthes theories, regarding the *différance* and the “anthropological regimes of meaning”, we try to understand the games of multiple or empty meanings within the fulguration from letter to image.

Keywords: visual poetry; letter; imagery.

1. MENEZES, Philadelpho. *“Poética e visualidade – uma trajetória da poesia contemporânea”*, 1991, p. 11.

O termo “poesia visual” implica, em larga medida, uma redundância, uma vez que toda palavra grafada em uma superfície é signo visual – linhas curvas e retas sobre uma página –, mesmo que não venha a ser reforçada por outros aspectos pictóricos, como imagens, cores e formas de ilustrações. No entanto, para este artigo, dadas as dimensões impostas pelo gênero acadêmico, tomamos uma definição mais comum de poesia visual, que, de acordo com Menezes¹, consiste em um método de dar forma estética à palavra como maneira de procedimento. Nessa mirada, recrudesce a noção imagística da palavra – visto que ela é sempre imagem, mesmo que de traços negros contra a página branca, organizados a partir do alfabeto latino.

Assim sendo, aqui chamamos de poemas visuais aqueles que enfocam manifestações semióticas por meio do encontro entre a escrita e elementos imagéticos externos ao uso da linguagem verbal. Note-se que tal perspectiva enfatiza não só a pictorialidade, mas também a intertextualidade dessas manifestações líricas híbridas, na medida em que se constituem como experimentos com outras linguagens.

Sem titubear, afirma-se um atributo deste tipo de poesia: colocar a visão no âmago da experiência estética. Ao deslocar a tradição focada nas questões sonoras e rítmicas, cedem-se meios para um jogo específico de linguagem entre visualidade e sonoridade. Distintos regimes semióticos coabitam, pois, o mesmo plano, significando em seus jogos de aproximações, dissonâncias e lacunas.

Nesse sentido, deriva do grupo *Noigrandres*² uma contribuição significativa para a produção da “poesia visual”, em que Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos experimentaram com a visualidade de forma ampla no diálogo entre a poesia, as artes plásticas e o design. Assim, radica-se na literatura brasileira do século XX uma poesia que procura associar o pensamento visual à palavra, a fim de romper com o paradigma de uma poesia somente ouvida para mirar uma poesia olhada e apalpada.

Nesse contexto, o presente artigo enfoca o estudo da obra poética *OLHLO2*, de Knorr³, composta em um formato semelhante a uma caixa que guarda poéticas cartas (ou cartas contendo poemas visuais), o que convida esta leitura a habitar o universo do jogo. Nesse baralho poético, cada carta ou cada poema pode ser lido em ordem aleatória. Não há uma numeração, ou uma marca que sugira uma linearidade; trata-se de cartas avulsas e independentes, que não definem sequer o *sentido* (termo aqui intencionalmente ambíguo) de leitura: “de pé”, ou “deitadas”,

2. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*, 2006, p. 31.

3. MENDONÇA, Luiz A. K (Knorr). *OLHLO2: poesia visual*, 2007.

as cartas revelam imagens que habitam um entrelugar lírico entre o desenho e a letra.

Das cinquenta e quatro cartas disponíveis nesta obra (a mesma quantidade de um baralho tradicional), escolhem-se cinco poemas para análise, a fim de pensarmos neles a fulguração entre o verbal e o não verbal, e as reverberações interpretativas que isso implica. Os poemas aqui tomados como corpus são “Soneto Concreto”, “Bacanais”, “Borboletras”, “Matemática” e “Baralho”, selecionados em vista dos jogos que sua visualidade enseja no confronto com os vazios de sentido e as multiplicidades semânticas caras a toda poesia.

No jogo de baralho em análise, há, pois, não só uma trapaça estrutural da obra – livro que não tem formato de livro, mas de jogo –, mas também uma trapaça diante da suposta supremacia do som na língua e na poesia; a obra de Knorr é jogo lírico que convoca uma força imagética a partir dos traços na página. Cabe-nos, pois, voltar os olhos para **OLHLO**: olhemos, então, nos olhos do texto, em busca do que se dá a ver na poesia visual de Knorr.

Olhando no **OLHLO**²

A obra literária em estudo⁴, intitulada **OLHLO**², é dotada de forma e volume. Encarcerada em um receptáculo compacto, que lhe limita o espaço, a obra é jogo de cartas encerrado em uma caixa, como tantos outros brinquedos. Os mistérios do escondido, do simulado e da ausência permeiam esse maço, do qual diferentes itens podem ser aleatoriamente extraídos.

4. Ibidem.



Fig. 1. Capa interior e contracapa
Fonte: acervo dos autores

As letras maiúsculas impressas no título montam a palavra “OLHLO”, a que se justapõe um expoente quadrático – acaso pela duplicação da letra “L” no substantivo “olho”, quiçá por

5. A obra *OLHLO* é uma caixa de tamanho 15cm x 15cm que contempla quatro marcadores de página e quarenta lâminas, das quais trinta e duas aparecem repetidas na publicação de *OLHO*².

haver outro livro, intitulado “OLHLO”⁵, anteriormente publicado. No que tange à letra reduplicada, o “H” se revela ainda espelho para os dois “L”, mostrando a mesma palavra nas duas direções disponíveis de leitura. O substantivo “olho” devém, então, palíndromo – jogo visual em que o próprio olho se compraz, vendo-se refletido.

Perpendicularmente ao título, acrescenta-se uma definição: poesia visual – do olho ao olho; no “olhlo”, pois. No inferior da capa, a assinatura “Knorr”. Nas faces laterais do paralelepípedo, o procedimento: título, subtítulo e assinatura são grafados discretamente, quase em marca d’água – diferentes entonações para o olhar. Com um giro de 90 graus em relação ao eixo vertical, a capa revela um restrito espaço preto. Mais 90 graus e novamente leem-se título, subtítulo e assinatura, tal qual impressos na primeira lateral. Sucessivos movimentos de rotação exibem inúmeras formas de leitura do volume.

Em consonância, duas imagens de olhos ou olhares aparecem espelhadas nas duas maiores faces da caixa. Na primeira, em que aparecem título, subtítulo e autor, e que faz as vezes de tampa da caixa, a imagem do olho é nítida, revelando uma íris cuja cor se confunde com a tonalidade escura das bordas do maço; *ton sur ton*, observam-se ainda a textura e o pigmento das pálpebras em um bege vivo. Salta-lhe a pupila refletora de uma imagem distorcida: um olhar para o exterior, curioso e perspicaz, capaz de romper balizas impostas. Virada a caixa, na face antípoda (contraface ou contracapa?), outro olho aparece difuso. Embaçados, a pupila, os cílios e os contornos são tragados pelo borrão de uma íris imprecisa – olhar opaco cuja retina não sugere uma incisão do real.

Passo consecutivo: abertura da caixa. No verso da tampa, uma ficha catalográfica que, em vez de “poemas”, “contos”, “romance”, apresenta “54 lâminas”. Que corte é esse que incide no literário – a olhos vistos – instituindo um desvio do que se entenda poético, instalando-lhe o visual como proposto pelos concretistas nos anos 50?

No lugar deixado pela tampa, não uma cavidade, mas outra face da caixa, de modo que uma nova imagem de olho, nessa lateral, toma o lugar do vazio. Trata-se, porém, de olho ainda mais borrado que o anterior, ganhando ares de vórtice – torvelinho borrado que traga para dentro de si a coisa olhada.

Um jogo circular e abissal é, então, proposto. Três versões do mesmo olho – três etapas do olhar – se entreveem nas estratégias de ocultação e revelação, qual o *striptease*, erótico justamente na fenda do que não se deixa a ver⁶ – seja a genitália da bailarina, os significados de um texto ou o conteúdo da caixa de *OLHLO*².

Tais imagens do olho são usadas como estratégias de ocultação, no disfarce do entreabrir de uma caixa que não deixa ver

6. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, 1987, p. 7.

seu conteúdo. A iminência do olhar, ainda que em três etapas diferentes, ressoa em um quase acontecimento, impreciso. O sentido usado para perceber as minúcias da linguagem é aqui a visão. A visão de olhos diversos, a visão do olhar através do espelho. Um olhar maleável. Um olhar turvo, passível de um piscar no descanso da imagem. Passível do fechar-se no inefável gozo.

Aberta mais um pouco a caixa, revela-se uma fenda lateral, por onde o olho derrama suas lâminas. Instrumento cortante. A liquidez advém do deslize: uma escorrega e dissimula a outra. A força agente no movimento de retirada de uma lâmina implementa a decisão. Ao retirar-se uma lâmina, ocorre o adiamento das outras possibilidades. Traço específico: independência concebida pelo escorregar entre as lâminas, atrito mínimo entre elas. Na deriva, estão soltas, sem eixo fixo algum: soltas da caixa e soltas umas das outras.

No vogar das lâminas, procede-se à contagem: 54 lâminas simétricas, tal qual baralho com que se praticam artes divinatórias, jogos de azar e tantos outros regimes semióticos marginais. Em *OLHLO²*, todavia, as cartas não seguem copas, paus, ouros ou espadas: o jogo é de cores, imagens, números, palavras, espalhadas em cada uma das faces dessas lâminas.

Em uma das faces, cores misturadas nos intervalos, em preto e branco, demonstram, juntamente a outros recursos visuais, a viscosidade do líquido que produz movimento. Na outra face (verso, anverso ou reverso?), legendas com título, data de produção e descrição, bem como pequenos comentários sobre a produção do poema. Questionam-se aí as regras do jogo de Knorr: em que ordem deve o leitor-jogador se mover? Do poema ao comentário? Ou vice-versa? E em que sequência deve ele ler as cartas? Na ordem em que estão na caixa, compradas à moda do truco? Ou sorteadas aleatoriamente, ao gosto do Tarot de Marseille?

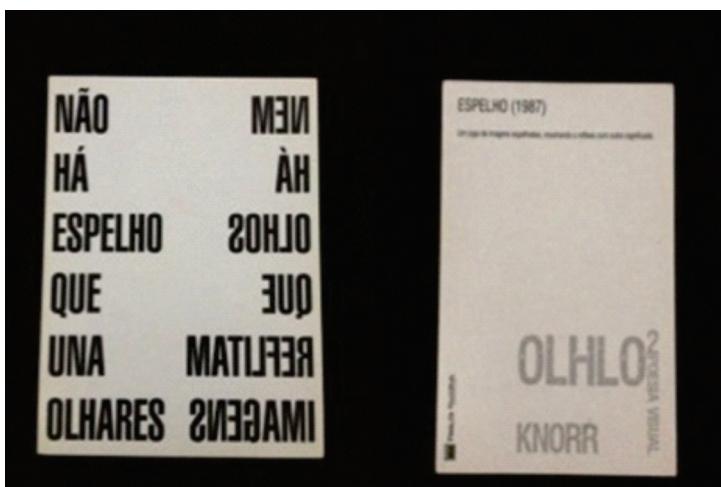


Fig. 2. Lâmina e sua parte posterior
Fonte: acervo dos autores

7. BARTHES, Roland. *Aula*, 1977, p. 22.

8. Ao longo do presente artigo, quando da citação de um poema da obra, ao lado do seu título será apresentada entre colchetes a nota explicativa, retirada do verso da respectiva lámina, como mais um elemento semiótico a subsidiar as análises ora realizadas.

9. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*, 1999, p.12.

10. BARTHES, Roland. *Uma problemática do sentido. Inéditos, v.1 - Teoria*, 2004, p. 111.

11. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, 2013, p.8

É na diversidade e para a diversidade que o livro/jogo contempla a polissemia⁷ das cartas-poema, ainda que haja alguns indicativos ou direcionamentos para entendimento de cada lámina em sua face verbal ou nota explicativa⁸. Se cada lámina é um signo, no modelo de duas faces de Saussure⁹, tem-se aqui uma face significante, onde o poema habita em sua imanência, à qual se justapõem, no verso da lámina, alguns traços de seu significado, à guisa de metalinguagem sobre o poema. No entanto, como Barthes¹⁰ bem ensinou, os regimes semiológicos da Literatura são a polissemia e a assemia, não cabendo a exegese poética em uma monossêmica explicação no verso da lámina. Há em *OLHLO*², pois, a lógica saussureana do valor linguístico, em que os signos (ou as láminas) significam por relações opositivas, bem ao gosto dos jogos de cartas, em que um naipe pode valer em contraste com outro.

A descrição detalhada da macroestrutura da obra que aqui perpetraremos não é gratuita. Demonstrar a visualidade inerente ao inovador projeto gráfico do livro-objeto, marcado pelo jogo do olhar desde o título, a ilustração da “capa” e a estrutura física da caixa e das láminas, é apresentar as regras desse ludo que joga quem lê/vê. Feito isso, pode-se, então, proceder aos delicados tabuleiros onde o jogo da letra e da imagem – da letra como imagem? – se opera: as cartas desse baralho poético.

No que tange a este artigo, consideram-se láminas, ou cartas, a forma adotada como meio de divulgação dos poemas visuais, e estas aqui serão adotadas como unidades de análise. A natureza do material estudado implica, por isso, algumas decisões de formatação, como, por exemplo, a não remissão a número de página quando da apresentação de cada lámina, o que pretendemos compensar complementando cada imagem com o respectivo título e legenda do poema, constantes no verso das láminas.

Da letra à imagem

Iniciado o jogo na seção anterior, temos agora o conjunto de 54 cartas sobre a mesa, em que se destacam cinco poemas que nos instigam a uma partida interpretativa, instinto semiótico de todo ser humano. Afinal, se há jogo, há jogadores que em liberdade criam estratégias de leituras e maneiras de significar e ressignificar o mundo ao seu redor.

Para realizar algumas das leituras que aqui se ensaiam, tomamos inicialmente por base algumas teorias de Jacques Derrida¹¹, que, ao instituir a gramatologia, “ciência da escritura”, postula a desconstrução como método de raciocínio e

interpretação, a fim de desconstruir a metafísica do signo e as interpretações monolíticas.

Assim, abre-se caminho para discutir as relações entre a fala e linguagem, as quais revelam, no mundo judaico-cristão, o predomínio da fala e do som em detrimento da escrita. No processo de desconstrução da lógica do signo, intimamente fundada no regime da voz, Derrida¹² questiona a ideia da escritura como um suplemento e ressalta a importância de uma nova lógica desse “suplemento”, visto que a escritura, como regime da ausência, sustenta-se em uma pluralidade interpretativa: “o advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou regular a circulação dos signos [...]”¹³.

O jogo proposto pela escritura faz com que se pensem as palavras e suas relações textuais como significantes, e “não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem”¹⁴. Descreve-se, desse modo, que a escritura como regime da marca gráfica – letra, traço, cor, borrão – sempre sugerirá um jogo infinito de significante que puxa outro novo significante diante dos olhos, círculo vicioso pelo qual a origem da escritura pode ser pensada somente como rastro no âmbito do corpo que se vê:

O rastro não é somente o desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui – no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos – que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi reconstruída a não ser por uma não origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem.¹⁵

O rastro é o que resta como índice da “origem da origem”, isto é, ele qualifica um processo de busca de significação que não pode ser reconstruído, pois existe justamente por sua falta (uma não origem). É sob essa perspectiva que pode ser lido o poema visual “Soneto concreto” [Homenagem post mortem ao mestre Haroldo de Campos: dois quartetos e dois tercetos]¹⁶.

O título “Soneto concreto” faz referência à mais célebre forma fixa lírica e à corrente estética concretista – paradoxalmente avessa a formas clássicas do poema discursivo. No corpo do poema, a relação entre essas instâncias aparentemente irreconciliáveis leva a uma aproximação da estrutura poética às formas geométricas.

Tais formas visuais, no poema materializadas pelo quadradão e pelo triângulo, ganham nova função quando se trabalha a perspectiva do não verbal para denotar as estruturas do verbal. Em “Soneto concreto”, os quatorze decassílabos rimados e ritmados são substituídos por polígonos que têm o mesmo número de lados que cada estrofe do poema, como afirma a nota explicativa no verso da lâmina.

12. Ibidem, p.8

13. Ibidem, p.8

14. Ibidem, p. 8

15. Ibidem, p.75

16. MENDONÇA, Luiz A. K (Knorr). *OLHLO²: poesia visual*, 2007.



Fig. 3. “Soneto concreto”

Nesse jogo, uma estrutura verbal dá lugar à visual, em uma tentativa de alcançar uma origem comum entre ambas as linguagens. As formas geométricas devêm, portanto, rastro, em uma aproximação máxima da letra às suas origens, formas e retas que são implementadas no ato da escritura.

17. DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*, 1991, p.77.

Ainda afirma Derrida¹⁷, ao discutir a escritura, que “o rastro puro é a *différance*”, o que conduz à reflexão sobre a palavra francesa *différance*, cujo significado só se apreende, ainda que vagamente, em relação à palavra *différence*. A homofonia em língua francesa quanto à sonoridade de “an” e “en” se desfaz somente ao notar a grafia do vocabulário. Visualmente, a distinção entre “a” e “e” é perceptível; no entanto, na fala não há qualquer distinção. Do mesmo modo, a palavra *différance* carrega no plano semântico uma acepção ambígua, significando ora diferir ora postergar, em uma indefinição de sentidos jamais resolvida, visto que é sempre diferente (e diferida) de si.

O fenômeno da *différance*, preconizado por Derrida, para todo processo de significação, torna-se mais evidente no jogo da poesia visual. Há sempre uma decisão a se tomar quando se trata da interpretação da escritura, especialmente quando esta habita uma indecidível fronteira entre a letra e o desenho.

18. MENDONÇA, Luiz A. K (Knorr). *OLHOS: poesia visual*, 2007.

O poema “Bacanais” [Uma série de ideogramas respeitando a ideia de multiplicação/sexo das letras]¹⁸ dialoga explicitamente com os dilemas da interpretação em *différance*, na medida em que seus signos, prenhes de sentidos nas combinações pictóricas que ensejam, esvaziam-se semanticamente enquanto letras despidas de qualquer palavra.



Fig. 4. “Bacanais”

O poema articula letras, algarismos, símbolos matemáticos ou sinais de pontuação, preenchendo boa parte da superfície da lâmina. Seus elementos gráficos encontram-se em pares ou trios, formando figuras variadas com um encaixe tênue entre as partes: fusão espaciotemporal da escrita em que ora as hastes ora as fendas dos grafemas se ligam.

É possível apreender um sentido de tais encontros de sinais? Formam eles alguma palavra? Uma frase? Um significado? Pelo olhar derridiano, a *différance* aparece na composição dos elementos da página, em relação diferencial uns aos outros, mas em concomitância também com a inapreensão de um sentido estabelecido, o qual sempre escapa. Se há uma sugestão interpretativa dada pelo título “Bacanais” e explicitada pela nota no verso da lâmina, esse pode ser um primeiro sentido, a partir do qual vários outros se multipliquem ou proliferem, como prole das promíscuas relações pictóricas do bacanal a que o título faz referência.

Nessa mirada, “no regime da *différance* um elemento só ganha existência na perspectiva de outro que o antecede, do qual propende, e de um terceiro, que o sucede”¹⁹. É no conjunto de cadeias concomitantes que se desenrolam os sentidos do poema como impalpáveis e últimos. No caso de “Bacanais”, as letras ordenadas no poema não significam sozinhas, mas podem, sim, desenvolver um caminho de apreensão que é infinito, formando ilegíveis ideogramas e pseudopalavras – na justaposição fonética ou nos arranjos gráfico-eróticos do poema: todo um alfabeto jogando com as fendas e encontros da visualidade inerente à estrutura verbal.

Ressalta Derrida²⁰ ainda que “o conceito de jogo [...] anuncia, às portas da filosofia e para além dela, a unidade do acaso e da necessidade num cálculo sem fim”. Dessa forma, se tomarmos os fortuitos encontros entre o desenho das letras e os

19. NASCIMENTO, Evando. *Derrida*, 2004, p.96.

20. DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*, 1991, p. 38.

significados que estas ensejam, como discurso verbal, e aproximarmos esse *modus significandi* ao acaso inerente à macroestrutura do baralho poético de Knorr, em que qualquer carta pode ser comprada do maço, chegamos à aleatoriedade como regra do ludo que conduz a leitura, serpenteante entre os grafos das lâminas.

Nesse sentido, destaca-se ainda uma relação entre o aca-
so e a gênese do poema “Borboletas” [Naquela época, vários
trabalhos gráficos eram feitos em letaset, que era um sistema
de transferência de letras a seco por atrito. O problema é que
quando sobravam alguns carácteres nas folhas de letaset, a gente
guardava, sem saber o que fazer com aqueles fragmentos. As
“borboletas” nasceram do aproveitamento dessas sobras]²¹.

21. MENDONÇA, Luiz A. K (Knorr). *OLHLO²: poesia visual*, 2007.



Fig. 5. “Borboletras”

O acaso na composição do poema é justificado na nota explicativa, a partir de caracteres que fortuitamente sobravam nas folhas de letraset. Em um jogo entre letras – em lugar dos tradicionais jogos de palavras – e números, caracteres de diferentes tipografias, fontes e tamanhos foram agrupados dois a dois, imitando a forma figurativa de variadas borboletas que voam, também casualmente, em todas as direções. O acaso no processo de composição, desde Mallarmé no lançar dos dados, é uma das características do ato de jogar.

Ao tratarmos a perspectiva derridiana, em que o significado de um texto literário pode ser notado como adiamento e diferença, podem-se sugerir ainda outras leituras. O poema analisado demarca imageticamente uma cadeia de relações que adiam a interpretação; isto é, as “borboletas” são formas vindas de letras e outros traços que podem adquirir em seguida – novo lance de dados ou rotação na carta para melhor acomodar os olhos – outras formas no jogo do acaso. Fragmentos

ordenados aleatoriamente, como voejantes borboletas, mas que poderiam ser traçados de maneiras infinitas.

Se pensarmos a *différance* como lacuna ou espaçamento, uma “borboletra” passa a significar em oposição à outra, qual letras que, num sintagma, só significam a partir de uma sintaxe. Assim, parece-nos interessante perceber como as “borboletras” são colocadas na carta em movimento, cada uma em posição e forma diferente. O tamanho entre elas também causa impressão de movimento e suscita um conjunto de “borboletras” com características distintas: enquanto umas são compostas por letras, com tipografias diversas, outras aparecem formadas por números. O jogo opositivo é, portanto, reafirmado com interação entre linguagem verbal e não verbal, no coração da imagem dos líricos insetos.

As análises que aqui se conduzem também dialogam explicitamente com as postulações de Roland Barthes²², acerca do que o crítico chamou de “regimes antropológicos de sentido”. Levando em consideração a linguística saussureana²³, Barthes indagou a articulação entre significante e significado em diferentes campos, chegando aos regimes de significação²⁴ da polissemia, monossemia e assemia. Para a análise de poemas visuais que aqui se enceta, interessam sobretudo as noções de polissemia e assemia, já que a monossemia – ideia de que para determinado significante haveria um único significado – é a noção sobre a qual assenta a utopia da comunicação cotidiana, e não a linguagem literária.

Por sua vez, o conceito de polissemia, inspirado no “arrepião de sentidos” que o filósofo alemão Hegel atribuía à arte, abarca a atribuição de múltiplos significados ao mesmo significante. Sob tal perspectiva, ao tratarmos da poesia visual, colocamos em voga a percepção de que elencar uma interpretação final torna-se impossível, haja vista a infinidade de significados que cada traço no papel pode suscitar.

Já a noção de assemia consiste na “ausência de sentido, ou melhor, de isenção de sentido”. Trata-se de uma relação de dispensa, despreendimento, de forma tal que se interprete a obra literária como errância, pois seu sentido só comparece como ausência. Ainda no âmbito da poesia visual, os espaços em branco, supostos vazios, emprestam sua vacuidade semântica às marcas gráficas, que também podem conotar a lacuna ou fenda²⁵ existente por trás de todo processo de significação.

Dessa forma, busca-se aqui compreender a dialética entre os múltiplos significados e a isenção de sentido em algumas cartas do baralho poético de Knorr. A respeito da assemia, Barthes nos lembra ainda tratar-se de uma espécie de “vazio do sentido”²⁶, encontrado em todas as “[...] linguagens formalizadas, sobretudo as da matemática ou da lógica, [que] são linguagens

22. Ibidem, p. 115

23. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*, 1999, p. 12.

24. BARTHES, Roland. *Uma problemática do sentido. Inéditos, v.1*, 2004, p. 111.

25. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, 1987, p. 7.

26. Idem. *Uma problemática do sentido. Inéditos, v.1 - Teoria*, 2004, p. 117.

27. Ibidem, p. 118.

28. MENDONÇA, Luiz. A. K. OLHLO²: *Poesia Visual*, 2007.

vazias de sentido. São constituídas por puras relações, não há nenhuma plenitude de sentido inserida”²⁷. Assim, pode não comparecer significação alguma nos traçados significantes de textos literários, caso sua linguagem seja construída apenas por uma sintaxe relacional esvaziada da camada semântica. De maneira análoga, constrói-se também a partir de símbolos matemáticos o poema “Matemática” [Usar símbolos matemáticos como letras]²⁸, postulando uma possibilidade de isenção semântica na poesia visual:

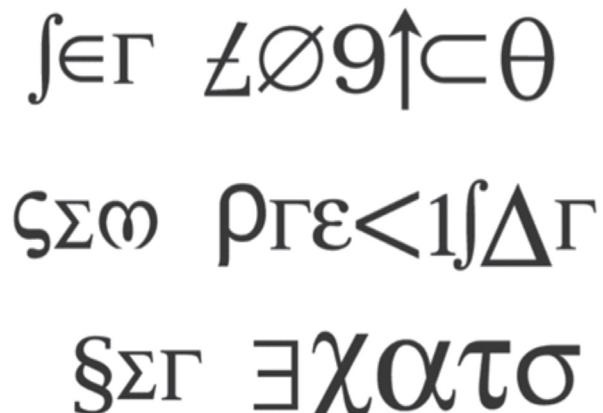


Fig. 6. “Matemática”

O poema se constitui pelo texto “Ser lógico sem precisar ser exato”, redigido com letras gregas, símbolos matemáticos e números, os quais são aqui lidos, por sua semelhança de traçado, como variações tipográficas do alfabeto latino. Tal hibridação entre diferentes linguagens se replica no plano do conteúdo do poema, na medida em que a tremeluzência entre o ver e o não ver, o numérico e o alfabetico, permite uma leitura que se pretende lógica – ao decodificar as distintas semioses –, mas jamais exata: afinal, como ler uma frase de uma língua escrita no alfabeto de outra(s)? Apenas como correlatos do alfabeto latino os signos do poema podem suscitar uma significação, o que exige uma consciente trapaça semiótica do olho que se defronta com o texto. Caso lidos nos códigos que originalmente integram, tais signos perdem qualquer estatuto linguístico ou algébrico, retornando à condição primeira de assêmicos rabiscos sobre o papel.

A noção de oposição trazida pela estrutura “sem” nos sugere ainda uma disjunção entre a lógica e a exatidão, o formalismo e a semântica. Assim, “sem precisar ser exato”, a carga de significação, ou de interpretação, pode ser assêmica. Ser lógico e não ser exato corrobora para o espaço em que há estruturas formais que se conectam na lâmina, mas não precisam necessariamente estabelecer sentidos exatos. Reafirma-se, assim, a utopia assêmica postulada por Barthes²⁹: “[...] uma língua que só existisse em sintaxe e não em léxico”.

29. BARTHES, Roland. *Uma problemática do sentido*. Inéditos, v.1, 2004, p. 118

Barthes³⁰ reitera que as vanguardas do século XX buscam a “destruição da legibilidade, do legível”, no que são corroboradas ainda que não intencionalmente pelos estudos de Chomsky, para quem “uma frase gramatical deve satisfazer as normas, às regras sintáticas de uma língua. Mas essa frase, que é gramatical porque satisfaz as regras da sintaxe, pode ser desprovida de sentido”³¹. Ultrapassar os limites da língua, para pensar grande parte da poesia de vanguarda como assêmica, é perceber que o vazio de sentido pode ser uma proposta estética, como em Knorr.

Ainda no que tange à oscilação entre a letra, o símbolo e a imagem, a que todo risco convida na poesia visual, no poema “Baralho” [Pura análise combinatória. As possibilidades de se montar um jogo como numa partida de baralho, até chegar à sequencia final]³², há barafunda de letras que aos olhos do leitor ora significam ora são ruído estético, a depender da mirada que se dê.

GARTASJOTEARCARADE
DECARTEGARAJOARTAS
JOTETASAGARARDECAR
TEARJOTASCARAGARDE
CARJOTASARTEDEAGAR
ARDEGARJOTASTECARA
TASGARJOCARDEATEAR
AARTEDEJOGARCARTAS

Fig. 7. “Baralho”

O poema apresenta oito linhas horizontais nas quais um mesmo conjunto de dezoito letras se organiza de formas diferentes, por procedimentos combinatórios de permutação, os quais culminam, ao final do poema, em um sintagma legível segundo o código da Língua Portuguesa: “A arte de jogar cartas”. No entanto, ao longo da lâmina, o processo de movimento das letras ora forma estruturas assêmicas e combinações estranhas, ora permite que se entrevejam palavras formadas ao acaso, como “jota”, o neológico verbo “jotear” (possivelmente derivado desse mesmo jota), ou mesmo “cara”, “atear” e “asteca”, que a princípio não se relacionam de maneira direta com a linha matriz da permuta. Aparições poéticas que o acaso enseja em seus jogos relacionais: como as cartas de um baralho que circulam entre os jogadores, as letras também se movimentam – curingas do jogo poético –, conforme afirma a nota explicativa no verso da lâmina.

Tais desconstruções de sentido em combinações variadas refratam o apagamento de uma estrutura possível de ser

30. Ibidem, p. 119.

31. Ibidem, p. 120

32. MENDONÇA, L. A. K. *OLHLO²: Poesia Visual*, 2007.

entendida como discurso. A visualidade, rompendo a noção imediata de tentar significar, traz ao jogador-leitor uma mistura de letras que poderiam se combinar de infinitas maneiras, segundo uma sintaxe da justaposição em que não prepondera a lógica do sentido. Este pode se mostrar em ausência, diante de incompreensíveis sequências, como “decartegarajoartas”, na segunda linha do poema, mas pode estourar em uma miríade de centelhas semânticas como no signo “jota”, que denota uma das letras que compõem o poema visual “Baralho”, mas também conota o valete, carta marcada com a letra J, em qualquer baralho.

Por fim, encerrar a seção de análise dos poemas com “Baralho” é aindaressaltar que esse texto metonimiza, tanto no plano do conteúdo quanto no da expressão, os dispositivos semióticos do baralho de Knorr: a obra *OLHLO*². Assim, a imagem do carteado, anunciada desde o título e a nota explicativa, replica-se pictorialmente no poema, à medida que cada letra, lançada aleatoriamente na sequência linear do texto, assemelha-se a uma carta que se compra num baralho e se depõe na mesa ao lado das demais. Como num jogo em que é preciso organizar as cartas em sequências, mediante processos associativos codificados nas regras (sequenciação por números, naipes, cores etc.), as letras de “Baralho” organizam-se como imagens que se dão a ver em sintagmas no mínimo improváveis.

Conclusão

Mediante o questionamento proposto para este ensaio, os poemas da obra *OLHLO*² escolhidos para análise ajudam-nos a pensar como a letra e a imagem se hibridizam na poesia visual, turvando os limites arbitrariamente impostos entre o que se supõe verbal ou não verbal. Nas líricas cartas desse jogo, a palavra e a imagem são levadas a um limiar, como regra que move o ludo poético. Tal movimento, caro a boa parte das produções poéticas contemporâneas, possibilita ainda pensar a isenção e a multiplicidade de sentidos que a letra sempre instala, seja como grafema, risco, traço, borrão ou desenho.

Tanto pelo ponto de vista da *differance* quanto dos “regimes antropológicos do sentido”³³, contribuições teóricas que o pós-estruturalismo francês legou à análise literária, discutiu-se neste artigo a condição de tremeluzência e hibridação em que a palavra habita nos poemas da obra-baralho de Knorr, traíndo o olho que procura uma estabilidade semântica, seja na letra, seja na imagem. É como compósito dos dois que a poesia visual trapezia o olho. Olho no olho, olho no *OLHLO*²: miramos aqui no que se dá a ver do poema, apenas para nos perdermos em

33. BARTHES, Roland. *Uma problemática do sentido. Inéditos, v.1 - Teoria*, 2004, p. 111.

gozo no jogo de espelhos que o verbal e o não verbal ensejam na poesia.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *Uma problemática do sentido*. Inéditos, v.1 - Teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa. São Paulo: Papirus, 1991.

_____. *Gramatologia*. 5a reimpr. da 2a ed. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Jaime Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MENDONÇA, Luiz A. K. (Knorr). *OLHLO: Poesia Visual*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2002.

_____. *OLHLO2: poesia visual*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2007.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade – uma trajetória da poesia contemporânea*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

O registro do indizível: um olhar sobre a arte fotográfica a partir dos pressupostos de Roland Barthes

Sandra Klafke

UNISINOS

Jorge Pedro Sousa

Universidade Fernando Pessoa - Portugal

Resumo

Este artigo aborda a fotografia do ponto de vista da arte e, para tanto, parte das categorias de *studium* e de *punctum* e toca a potência de “isso foi”, elaboradas por Barthes (2009a). Esta escrita reflete acerca do lugar do contemplador da imagem e sobre a impossibilidade de que a fotografia se revele em todas as suas dimensões, ou seja, que o espectador a apreenda em totalidade. Nesse viés, explora-se a noção de que a imagem é um universo refrator de inúmeras semânticas e que o olhar do espectador só é capaz de alcançar, quando frente a ela, os traços imagéticos que refletem a si mesmo.

Palavras-chave: fotografia; contemplação; experiência.

Abstract

This article approaches the photograph from the point of view of art and, therefore, starts from the categories of *studium* and *punctum* and reaches the potency of “that has been”, developed by Barthes (2009a). This writing reflects about the place of the contemplator of the image and about the impossibility that the photograph reveals in all its dimensions, in other words, that the beholder apprehends it in its totality. In this perspective, the article explores the notion that the image is a refractor universe of many semantics and that the look of the spectator is only able to achieve, when in front of it, the imagetics traits that reflect himself.

Keywords: photography; contemplation; experience.

1. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, 2009a.

2. BARTHES, Roland. *O óbrio e o obtuso*, 2009b, p. 155.

3. BARTHES, Roland. *Aula*, 1978.

4. Ibidem, p. 16.

5. KLAFKE, Sandra R. *Da (re)criação enunciativa da experiência humana: a fotografia como testemunho* [Tese], 2016, p. 125.

A imagem fotográfica conta uma história, uma história congelada em superfície fotossensível. O rastro escrito com luz em imagem narra, delimita e orienta o processo de significação do objeto visual, ao mesmo tempo em que captura a atenção e o imaginário de quem o contempla. A significação que emerge da fotografia, seja ela em foto única ou em sequência narrativa, é explorada na teoria barthesiana, especialmente, pelas categorias de *studium* e de *punctum*¹, a partir das quais este artigo parte em busca de uma reflexão acerca da possibilidade de que a imagem refrate inúmeras semânticas, tomadas aqui como potências de “isso foi”, ou seja, como potências que revelam que o referente esteve lá no passado, momento em que foi capturado e transformado em imagem. A motivação para a escrita da perspectiva em questão é a noção de “responsabilidade da obra”, mencionada por Barthes - em *O óbrio e o obtuso*, ao observar a pintura de André Masson -, quando descola a obra do criador e amplia seu escopo para além da “propriedade estreita” (criador), realocando-a para um “[...] espaço cultural que é aberto, sem limites, sem vedações, sem hierarquias [...]”².

Faz-se importante destacar que, neste texto, a discussão sobre a arte fotográfica do ponto de vista daquilo que *não se pode dizer*, do que não cabe em palavra por estar alocado nas inúmeras possibilidades de refração de significados interpostos pelas relações estabelecidas pelos próprios elementos que constituem o microcosmo imagético, tem fundamento na aula inaugural de Barthes, proferida no ano de 1977, no *Collège de France*, quando, para falar da arte, tomando, por exemplo, a arte que se realiza pela palavra (Literatura), o autor manifesta o entendimento de que é nela que a língua, um dia por ele entendida como fascista, porque nos “obriga a dizer”³, pode ser ouvida fora do poder “no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”⁴. É no *esplendor de uma revolução permanente da linguagem* que, aqui, busca-se a fotografia como arte em que o homem, diferentemente da arte literária, inscreve sua impressão sobre o mundo em um “[...] espaço para o exercício da linguagem sem voz e nem palavra”⁵, porém transbordado de significação.

Sendo assim, este texto, que explora o que da fotografia emana como indizível e como “isso foi”, constrói sua reflexão em fundamentos barthesianos, mas, quando houver a necessidade de palavra para além dos ensinamentos do autor, busca argumentos em estudiosos das áreas da fotografia, da filosofia e da linguagem. Esse movimento só é possível porque entendemos que o pensamento de Barthes transcende à separação das disciplinas em compartimentos, rejeita os moldes impostos pelo fazer científico moderno e explode em um exercício teórico que

funde experiência intelectual e experiência sensorial, tal como pode ser lido em *A câmara clara*. Para cumprir com o proposto, o item subsequente a esta introdução aborda as categorias de *studium* e de *punctum* na teoria de Barthes, estende o olhar para uma fotografia e explora a ideia da arte fotográfica como propagadora de significação e lugar de “isso-foi”.

Da denotação à significação: o encaixe para a contemplação

“[...] porque era uma fotografia, eu não podia negar que tinha estado lá. [...] Nenhum escrito pode me dar essa certeza”⁶, eis a afirmação de Barthes, em *A câmara clara*, como frase inicial deste item simplesmente porque revela, de alguma forma, o prisma através do qual o autor comprehende as imagens fotográficas. Se a fotografia dá a ver aquilo que não posso negar é porque dela advém o testemunho proveniente de um registro singular de determinados tempo e espaço. Esse testemunho se encontra na inegável presença do referente, cuja existência atesta que alguém o viu. O *isso foi* confirma que o elemento existiu e foi capturado pela objetiva, o *noema*⁷ é presentificado no processo de contemplação, ainda que, na imagem, seja a representação de algo que, hoje, já não é mais, de algo que “foi”.

O clique fotográfico é um instante, nunca mais poderá ser repetido, mesmo que em detalhes. O tempo do registro da imagem é sempre presente, singular e irrepetível. Já o tempo que emana da imagem fotográfica é outro, é “a quarta dimensão. Podemos fomentar associações mentais entre a ideia de tempo e a disposição espacial dos objectos em uma fotografia”⁸. O tempo da fotografia é uma representação mecânica, ou seja, é a face de um efeito de realidade promovido pelas escolhas do fotógrafo, pelo processo artístico a que ele submete seu olhar em consonância com o olho da lente. Capturar uma imagem é um processo contingencial e o resultado do registro é a evidência da singularidade de quem deseja comunicar um ponto de vista sobre o mundo. “Do ato-processo do ajuste mecânico da câmera: ângulo, distância focal, fotometragem, mais luz, menos luz, foco; enfim, todo o arranjo que ajusta a lente para a captura da imagem pelo fotógrafo é uma tomada de posição [...]”⁹”.

Por conjugar em si as relações espaço-temporais e prestar testemunho acerca de determinada realidade¹⁰, a fotografia, permeada pela subjetividade de quem opera a câmera, ainda que revele traços latentes do mundo tal como o conhecemos, traz algo de indizível, algo de fugaz que é captado pelo olho do contemplador, mas, ainda assim, em parte escapa à definição em

6. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, 2009a, p. 128.

7. Ibidem.

8. SOUSA, Jorge Pedro. “Fotojornalismo”. *Sebenda*, 1994, p. 100.

9. KLAFKE, Sandra R. *Da (re)criação enunciativa da experiência humana: a fotografia como testemunho* [Tese], 2016, p. 134.

10. Realidade, leia-se no sentido de mundo que pertence ao mesmo tempo em que é pertencido pelo homem.

11. AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*, 2015, p. 84.

12. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, 2009a, p. 52.

13. Intersubjetividade: sentido de que o homem só se constitui como sujeito porque está em relação com o *outro*, seja ele real, imaginário, animado ou inanimado.

14. BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral I*, 1995, p. 286.

15. Potência: “Ancorado em Aristóteles, Agamben (2015) destaca que a impotência, contraparte da potência, não carrega consigo a ausência, mas sim a *potência de não*, isto é: toda impotência traz consigo a potência de não passar ao ato”. KLAFKE, Sandra R. Da (re)criação enunciativa da experiência humana: a fotografia como testemunho [Tese], 2016, p. 80.

16. AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*, 2013a, p. 151.

palavras: aquilo que foge emerge em experiência sensorial; o imaginário e a historicidade humana que constituem o contemplador criam para além daquilo que a imagem dá a ver. “Através do desdobramento irônico que a imagem opera, o olho que olha torna-se o olho olhado, e a visão se transforma em um *ver-se a ver*; em uma representação no sentido filosófico, mas também no sentido teatral do termo”¹¹.

Quando explora a imagem fotográfica, Barthes revela, com base em sua experiência como contemplador, o despertar de seu interesse pelas fotografias a partir de duas categorias: *studium* e *punctum*; por meio das quais passou a diferenciar seu afeto por algumas imagens em detrimento de outras. Sendo assim, para ele, a categoria de *studium* comporta o despertar do interesse do espectador pela imagem. É a primeira instância de captura do imaginário, pois convoca a historicidade do contemplador. O *studium* comporta um testemunho latente que está para o que a fotografia guarda como fato denotado. Já o *punctum* não é proveniente daquilo que a imagem denota, mas do que ela oculta. Ele é o traço da subjetividade do fotógrafo que chega à percepção do contemplador: “[...] o *punctum* é um ‘pormenor’, isto é, um objeto parcial. Assim, apresentar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*”¹². É entregar-se porque revelar o *punctum* é apresentar detalhes sobre si mesmo, sobre sua descoberta, sobre o traço que o constitui como sujeito na linguagem. Deixar que transpareça o traço intersubjetivo¹³ que nos une ao fotógrafo é expor a nós mesmos, é revelar nossa subjetividade porque evidencia a maneira como vivenciamos a experiência de sermos nós mesmos; a subjetividade, pois, tem a propriedade de, como unidade psíquica, transcender “[...] a totalidade das experiências vividas que reúne, assegurando a permanência da consciência”¹⁴.

Se a arte é a autogerção da vontade em potência¹⁵, e sua razão de ser pode estar depositada na impossibilidade de que nela o ser humano desfrute de sua potência, podemos, por analogia, uma vez que tratamos da fotografia como uma forma de arte neste artigo, dizer que as imagens conjugam, em si mesmas, no processo de contemplação, ser (contemplador) e tempo (do referente, da captura e da contemplação), sendo, desta maneira, “[...] a eterna autogerção da vontade em potência. Como tal, ela se destaca tanto da atividade do artista quanto da sensibilidade do espectador para se colocar como o traço fundamental do devir universal”¹⁶.

Para alcançar o *punctum* e sentir a surpresa originada pelo choque de ter o olhar desperto na e pela imagem, o contemplador necessita preencher com sua experiência singular no mundo a lacuna que o separa da fotografia. O ato de preencher, aqui, não está para a ideia de que somos capazes apenas de nos relacionarmos, de estabelecermos afeto - para usar o termo que

motivou a elaboração das categorias barthesianas -, com as imagens que tocam de alguma forma nossa memória e evocam experiências por nós vivenciadas. É preciso considerar que a fotografia, independentemente de convocar ou não algo vivido pelo contemplador, o lança para aquilo que há de não vivido nele mesmo: “[...] a fotografia nunca é mais do que um canto alternado de ‘Olhe’, ‘Veja’ [...]”¹⁷.

A cada proposição de si como sujeito no mundo, o homem experiencia-se, acessando a historicidade que o constitui como vivente. Os ecos que carrega formam, em concorrência entre si, suas impressões sobre o mundo, e a eles o homem tem o direito de contrapor-se ou filar-se, a fim de que possa emergir como pertencente a um construto social e cultural saturado de valores - diz-se saturado porque a cultura, tal como a entendemos, trata-se de um “[...] conjunto muito complexo de representações, organizadas por um código de relações e de valores: tradições, religião, leis, política, ética, artes, tudo isso de que o homem, onde quer que nasça, será impregnado no mais profundo da sua consciência [...]”¹⁸.

Voltando-nos para a ideia do homem diante da arte fotográfica, observamos que, para que a imagem fale algo para além do fato denotado é necessário que o contemplador consiga ordenar os elementos da cultura nela impressos e dotar de sentido o arranjo por eles formado. A fotografia apresenta-se como um sistema, como um todo do qual emana significação, por isso a evidencia de sentido se deposita no conjunto formador da obra. Com isso queremos dizer que é a partir do entendimento/do depósito do olhar sobre o todo que se pode, em detalhes, observar a significação dos elementos em estado isolado. Todavia, não podemos esquecer que:

[...] a arte fotográfica não coloca o homem em relação a outra coisa senão a si mesmo. A possibilidade desta afirmação se sustenta sobre o caráter testemunhal da fotografia enquanto espaço que estimula uma tomada de posição do contemplador que já foi por ela captado quando permitiu-se enredar pelo microcosmo imagético, ao ir além do fato denotado.¹⁹

Porém, do instante de contemplação algo sempre resta. O resto reside na impossibilidade de que o observador da imagem a alcance em todas as suas dimensões, interpretando-a por completo. Algo de indizível sempre resta no processo de interpretação da imagem, algo sempre escapa à percepção do contemplador, e é justamente aqui que reside a capacidade da imagem fotográfica de tornar visíveis dimensões da realidade desconhecidas ou, até mesmo, invisíveis ao olhar habitual: a contemplação é o ato a partir do qual é sempre possível vislumbrar um novo começo, notadamente marcado pela impossibilidade de que vejamos a imagem sempre da mesma maneira.

17. Ibidem, p. 13.

18. BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral I*, 1995, p. 32.

19. KLAFFE, Sandra R. *Da (re)criação enunciativa da experiência humana: a fotografia como testemunho* [Tese], 2016, p. 138.

20. Idem, p. 56.

O resto diz respeito ao que é inarticulável pela palavra [...] A ideia de ‘resto’ está associada à impossibilidade de captar a realidade em sua positividade (tal como ela é); a realidade justamente evapora porque é indizível. A arte, porque promove uma renovação na linguagem legislada (a linguagem dita ordinária e, no caso da fotografia, a imagem que se preocupa com a fidelidade, com o retratar de forma direta a realidade), é que pode trazer algo desse ‘resto’ que ‘permite’ o testemunho. ‘Resto’ é o indício de que algo escapou ao controle do eu. A arte é o lugar em que o que escapa tem lugar.²⁰

Aquilo que escapa é da ordem do *punctum*, pois, se o *studium* é a evidência testemunhal não velada, ou seja, a motivação latente por meio da qual o olhar identifica uma época, um estilo; uma situação cotidiana; um objeto; um alimento; enfim, um recorte visual de coisas que o observador reconhece como fragmentos de realidade, é no *punctum* que transcendemos o fato denotado, já que:

21. KOSOY, Boris. *Fotografia e história*, 2012, p. 130.

O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto *visível* passível de ser retratado fotograficamente. O vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos *ausentes* da imagem. Além da verdade iconográfica.²¹

22. SOUSA, Jorge Pedro. “Fotojornalismo”, 1994.

Sendo assim, a fotografia não é um mero registro biplanar de determinado(s) elemento(s) do mundo; a captura do olhar pode ser cativada pelos estímulos: repetição, contraste cromático e contraste luz-sombra, por exemplo²², e ela é capaz de conduzir o contemplador a vivenciar “aquilo que é referencializado e (re)enunciado por seus mecanismos: o olhar do fotógrafo, o recorte proposto, a lente, a objetiva, a luz, o foco, os mecanismos constitutivos da linguagem fotográfica e de seus dispositivos plásticos, fundamentais à singularização da fotografia”²³. Nesse sentido, a fotografia sempre se situa no limite de uma constatação, de uma evocação que a presentifica a cada instante. É um “presente-passado-presente”²⁴ renovado a cada contemplação. O referente, cuja latência grita aos olhos do contemplador, não é potente porque permite que se reviva o passado através da imagem, mas sim porque a imagem assegura sua existência de “isso foi”.

23. AGUSTINI, Carmen. “Sujeito e singularidade: (n)a enunciação fotográfica”, 2007, p. 247-248.

24. KLAFKE, Sandra R. *Da (re)criação enunciativa da experiência humana: a fotografia como testemunho* [Tese], 2016, p. 137.

A fotografia, tal como as demais artes, emerge na cultura porque é “feita” pelos homens, de um homem para outro homem (real ou imaginário; previamente definido ou não; pode coincidir ou não com o artista). O que os homens “leem” e “veem” nas imagens não é proveniente apenas do contato com a fotografia, mas mobilizado também pela memória, pois a “[...]

arte gera uma espécie de transe [...] preparando tanto o autor quanto o ouvinte para uma experiência terrível ou sublime, sempre prestes a acontecer, ou que já aconteceu”²⁵.

Vejamos a imagem abaixo, extraída da narrativa fotográfica *Arquipélago*²⁶, de Cristiano Sant’Anna. Nela observamos um homem à janela. Há protótipos para o objeto janela e para o ser humano masculino socialmente partilhados, o que nos permitem uma rápida e fácil identificação desses elementos; isso é, portanto, o denotado pela imagem.



Fig. 1. Sant’Anna, 2014, p. 44.

O registro nos mostra que o referente foi, em determinado espaço-tempo, capturado pela objetiva: ele existiu. A fotografia prova essa existência através da própria ausência do referente, pois, uma vez congelado na bidimensão, ele já não é mais parte do mundo, mas parte do sistema formado pela imagem. O “isso foi” mostra que o fato denotado pela fotografia toca o real, um real onde, efetivamente, existiu um homem a observar a vida que passa diante de sua janela; ele é a evidência de um real passado cujo traço irrepetível reside no instante do clique: o fotógrafo viu o referente e pelo olho da lente o recortou no espaço-tempo. Hoje, o que a fotografia nos apresenta é um objeto parte de um sistema imagético do qual emana significação. A imagem transforma o referente em objeto bidimensional. “Toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção no tempo e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na bidimensão da superfície sensível”²⁷.

Sendo assim, contemplar uma fotografia não é permanecer no nível da denotação, mas permitir que a interpretância fuja para uma dimensão em que fragmentos de memória adquiridos nas diferentes experiências que vivenciamos ao longo da vida tencionem a rigidez do traço latente na imagem e explodam em “[...] incapacidade de recepção de um evento que vai além dos

25. HARTMAN, Geoffrey H. “Catástrofe e representação”, São Paulo, p. 224.

26. *Arquipélago*, de autoria do fotógrafo gaúcho Cristiano Sant’Anna, lançada no segundo semestre de 2014, é resultado de um trabalho de dezoito meses no conjunto de ilhas que forma o bairro de Porto Alegre/RS que inspirou o título da obra. Constituída por sessenta imagens em preto e branco, sua elaboração foi motivada pelo interesse do fotógrafo em retratar a história da comunidade que vive nas ilhas, do ponto de vista econômico e social.

27. KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*, 2012, p. 46.

28. SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”, 2000, p. 84.

‘limites’ da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem forma”²⁸. É a experiência subjetiva de ser a si mesmo carregada por cada ser humano que faz nascer, para cada um a seu modo, o punctum, a matéria significante da qual transborda o afeto pela imagem e, intersubjetivamente, nos liga ao fotógrafo porque nos estimula a nos comprometermos éticamente com os fatos por ele capturados, que, na essência da imagem, recolhemos como potências de “isso foi”.

Considerações finais

29. BARTHES, Roland. *Aula*, 1978, p. 19.

30. TEIXEIRA, Marlene Terezinha Lopes. “Transgressão dos sujeitos em canções de Chico Buarque”, 2006, p. 121.

31. FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*, 2010, p. 188.

32. KLAFKE, Sandra R. *Da (re)criação enunciativa da experiência humana: a fotografia como testemunho* [Tese], 2016, p. 145.

33. AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*, 2012a, p. 112.

No dizer de Barthes²⁹, a arte “encena a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la [...]”, num discurso “que não é mais epistemológico, mas dramático”. Essa posição sobre a arte ecoa nas palavras de Teixeira³⁰, para quem “é na arte que os acidentes ilegítimos e perturbadores da racionalidade científica encontram uma forma de representação, porque na arte, como no inconsciente, há um saber fundamental e primitivo que falta à ciência”.

Pensando na fotografia como uma possibilidade de dar lugar ao que não tem lugar, como o abrigo daquilo que tenciona a racionalidade científica é que nos dirigimos para as palavras finais deste texto. Dessa maneira, no que tange ao instante de captura pela objetiva fotográfica, destacamos que o congelamento de um fragmento de “realidade” faz emergir não um simples objeto plasmado na bidimensão, mas sim um conjunto concatenado e revelador da experiência humana, pois “o valor, na fotografia, não pode apenas ser medido a partir de um ponto de vista estético, mas pela intensidade humana e social da sua representação óptica”³¹. Com relação à significação, observamos que ela “não depende unicamente do fato denotado, mas sobre tudo da possibilidade de que o efeito dos elementos dispostos na imagem toque o homem a ponto de deslocá-lo daquilo que é literal para dentro de si mesmo [...]”³². A leitura, ou interpretação da imagem, portanto, vem de dentro, vem do corpo de quem a contempla. Nesse processo, a arte fotográfica se constitui como um dos lugares privilegiados para que se assista o nascer da criação de um testemunho acerca da condição humana.

Porém, a fotografia, em si mesma, quando interrogada pelo homem, cala. Somente ao homem é dada a oportunidade de colocar-se diante das coisas mudas. Diferentemente dos animais, ele tem o privilégio de irromper na palavra e ocupar o lugar de dizer, posicionando-se frente a um dito e, dessa maneira, também responder ao que há de “mudo” naquilo que diz. “A rosa informulada, a ideia da rosa, só existe para o homem”³³. Portanto, a subjetividade que advém no processo de contemplação

nasce do silêncio. A relação entre o contemplador e a imagem fotográfica é intersubjetiva e muda, por isso Barthes nos ensina que, para vermos bem a uma imagem fotográfica, necessitamos fechar os olhos e tirá-la “[...] do seu ‘bla-bla-bla’ vulgar: ‘Técnica’, ‘Realidade’, ‘Reportagem’, ‘Arte’, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar que o pormenor suba sozinho à consciência afectiva”³⁴.

34. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, 2009a, p. 64.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a.

_____. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira, 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.

AGUSTINI, Carmen. “Sujeito e singularidade: (n)a enunciação fotográfica”. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. vol. 3, n. 2, p. 245-254, jul./dez. 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2009a.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009b.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral I*. Campinas: Pontes, 1995.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 3. ed. Lisboa: Vega, 2010.

HARTMAN, Geoffrey H. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-235.

KLAFKE, Sandra R. *Da (re)criação enunciativa da experiência humana: a fotografia como testemunho*. [Tese]. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, São Leopoldo, RS, 2016.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 2012.

SANT'ANNA, Cristiano. *Arquipélago. Fotolivro*. Porto Alegre: Editora Publicato. 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

SOUSA, Jorge Pedro. “Fotojornalismo”. *Sebenda*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994.

TEIXEIRA, Marlene Terezinha Lopes. “Transgressão dos sujeitos em canções de Chico Buarque”. In: DE CARLI, A. M. S.; RAMOS, F. B. (Orgs.). *Palavra-Prima - as faces de Chico Buarque*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006, v. 1, p. 114-127.

Diretrizes para Autores

A revista *outra travessia* aceita trabalhos inéditos voltados para a literatura, a teoria literária e outras artes, redigidos em português ou castelhano. A submissão dos textos deve seguir as chamadas de publicação lançadas duas vezes ao ano.

Os trabalhos serão submetidos ao conselho de pareceristas da revista após breve análise da pertinência ao tema proposto e às normas de publicação. Sugestões de modificação ou revisão por parte do conselho consultivo serão comunicadas aos autores.

Os pareceres de artigos submetidos são de uso exclusivo da equipe editorial da *outra travessia* e não serão, sob nenhuma circunstância, publicados, nem divulgados.

Os trabalhos devem ser enviados pelo email outratravessia@gmail.com

O original deve ser apresentado em página A4 na seguinte sequência, com fonte Garamond:

Título do trabalho: centralizado, tamanho 14, espaçamento 1,5.

Subtítulos (quando houver): recuo de 1 cm, em negrito, tamanho 12, espaçamento 1,5.

Nome do autor: tamanho 12, alinhado à direita, espaçamento 1,5.

Instituição: embaixo do nome, sem a utilização de parêntese. Para universidades brasileiras, utilizar as siglas (ex: UFSC; UNB), para universidades estrangeiras ou outras instituições, colocar o nome por extenso e o país (ex: Universidade de Buenos Aires – Argentina).

Resumo: em português, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. O resumo deve ter entre 100 a 200 palavras. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Palavras-chave: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

Abstract, Resumen, Resumé ou Riassunto: em inglês, castelhano, francês ou italiano, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. Deve ser a versão traduzida do resumo em português. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Keywords, Palabras clave, Mots-clés ou Parole chiavi: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

Epígrafes (quando houver): tamanho 12, itálico, alinhado à direita, com o autor da citação embaixo, sem itálico, espaçamento 1.

Texto: fonte Garamond, tamanho 12, espaçamento 1,5, justificado, com recuo de 1cm para início de parágrafo. O texto não deve exceder as 20 páginas, sem incluir as páginas de referências bibliográficas. As páginas não devem ser numeradas.

Referências no corpo do artigo: devem ser apresentadas em nota de rodapé. **Importante:** não aceitaremos o sistema de citação autor: data. Em caso de referências recorrentes deve-se repetir o título e o ano de uma obra já citada, evitando o uso de op.cit. Utilizar Ibidem, apenas em caso de repetição imediatamente posterior de citação da mesma obra. Utilizar Idem., no caso de citação imediatamente posterior de outra obra do mesmo autor. Exemplos:

TIPO	MODELO
Livro	BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237.
Capítulo de livro do mesmo autor	SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”, 2008, p. 64-73.
Capítulo de livro de autor diferente	SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”, 2012, p. 174-187.
Artigo publicado em revista	SCHWARZ, Roberto. “Lucrecia contra Martina”. <i>Novos Estudos</i> , 2006, p. 5-6.
	VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. <i>Mana</i> , 1996, p. 33.
Citação de livro recém citado	BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237. Ibidem, p. 157.

TIPO	MODELO
Citação de livro do mesmo autor da referência anterior	SANTIAGO, Silviano. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> , 2008, p. 45. Idem. <i>Cheiro forte</i> , 1995, p. 37.
Confrontar	Cf. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> , 2000.

Quando se tratar de uma citação presente num outro suporte utilizar apud., sem necessidade de utilizar caixa alta. Exemplo:

Ana Cristina Cesar, apud. SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*, 2007, p. 52.

Citações com 4 ou mais linhas: devem ser separadas do texto por duas linhas, com recuo de 4 centímetros, fonte 10, espaçamento simples. Citações em castelhano, francês, inglês ou italiano podem ser mantidas no idioma original. Para outros idiomas, o autor deve colocar uma nota de rodapé com uma versão do idioma do artigo.

Ilustrações (quando houver): devem ser designadas como figuras, numeradas no texto (fig. 01, fig. 02) com título ou legenda abaixo da mesma.

Referências: tamanho 11, alinhadas à esquerda, espaçamento simples, com uma linha de espaço entre uma referência e outra. A apresentação das referências deve respeitar o padrão ABNT. Exemplos:

TIPO	MODELO
Livro	BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> . Caracas: Monte Ávila, 1969. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> . New York: Twayne, 2000.
Capítulo de livro do mesmo autor	SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”. In: _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 64-73.
Mais de um texto (livro, artigo, etc.) do mesmo autor	SANTIAGO, Silviano. <i>Cheiro forte</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 1995. _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008.
Capítulo de livro de autor diferente	SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”. In: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel e MORICONI, Italo. (Org.). <i>Teoria, poesia, crítica</i> . Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 174-187.

TIPO	MODELO
Artigo publicado em revista	<p>SCHWARZ, Roberto. “Lucrecia contra Martinha”. <i>Novos Estudos</i>. n. 75, p. 61-79, jul. 2006.</p> <p>VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. <i>Maná</i>. v. 2, n. 2, p.115-144, jan./out. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=pt&cnr_m=iso&tlng=pt. Acesso em: 26 julho 2014.</p>

Os autores terão direito a 2 exemplares da revista.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar, obrigatoriamente, a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em “Comentários ao Editor”.
2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, Open Office ou RTF (desde que não ultrapasse os 2MB)
3. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) estão ativos e prontos para clicar.
4. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em Diretrizes para Autores.