

## O OUTRO LADO DO TEXTO FOTOGRÁFICO

Eduardo Peñuela Cañizal \*

É possível que minhas intuições, se colocadas no palco da racionalidade, não encontrem fundamentos consistentes sobre os quais apoiar, com segurança, algumas das idéias que elas me segredam. São muitos os vislumbres em que me enredo, mas, nesta ocasião, me referirei, com exclusividade, apenas a um deles, sem explicar, porém, o porquê da minha escolha ou, quem sabe, o porquê de ter sido escolhido por esse tema. Falarei acerca do pressentimento que se alojou em minhas convicções para me dizer que a maneira mais instigante de se chegar ao outro lado das coisas nasce do acaso. E tal afirmação, no atinente à fotografia, requer o entendimento de que ela é um texto e, conseqüentemente, um constructo cultural que, além de se oferecer à vista, pode, também, ser lido. Dito isso, o propósito destas linhas não ultrapassará a tentativa de beirar o outro lado de um texto fotográfico e, uma vez aí, aventar possibilidades de enxergar ou ler algo do que esse reverso do constructo em questão guarda.

Muitos são os estudiosos que, na esteira de Roland Barthes, aderiram ao princípio de que toda configuração visual constitui um texto, ou seja, um enunciado em que vários signos se congregam para informar, expressar e significar. Pouco importa, apesar das diversas encenações teóricas que se montam em nossos dias, trazer à cena do debate os conflitos ideológicos ou epistêmicos entre os que, de um lado, caracterizam a fotografia mecânica como um processo atrelado à representação e os que, de outro, liberam a fotografia desse compromisso em função de conquistas tecnológicas capazes de produzir imagens sem se prenderem à condição de pré-existência física de um referente natural ou fabricado pelo homem. Creio que, para quem se entrega à tarefa de apresar algumas das múltiplas significações de uma imagem, entrar nessa discussão agora não é relevante. Daí o interesse em dirigir minhas observações

---

\* USP/UTP

num rumo que me permita alcançar aspectos do outro lado do texto fotográfico propriamente dito, já que, tomando como paradigma o que, segundo Phillippe Dubois (1998: 213), teria sido a aposta de Marey, a fotografia tem como principal finalidade fazer *ver o invisível*.

Dessa perspectiva, não me parece imprescindível, nesta oportunidade, embrenhar-me em questões relativas ao analógico e tampouco centrar a atenção nos valores provenientes do caráter indicial das mensagens fotográficas. Julgo mais produtivo partir da premissa de que os acontecimentos da vida, como assinala Luis Gallardo (2001: 7-11) em suas considerações sobre as *Fisognomías* de Carla Herrera Prats, não ocorrem de forma independente nem de modo tangencial. O devir existencial é uma urdidura que nunca tem uma forma definitiva, pois, sendo *informe*, na acepção conferida a este termo por Georges Bataille e Salvador Dalí, sua razão ontológica se deixa entrever numa espécie de esponja disposta de modo a permitir que os fios da trama encontrem, a cada instante em que a vida vai tecendo suas constantes metamorfoses, uma infinidade de passagens. Tal particularidade me leva à persuasão de que a vida, sob os moldes dessa textura conotativa, possui características semelhantes às desse texto estrelado de que nos fala Roland Barthes em sua análise do romance *Sarrasine* (1970: 20-21). Tornar visível, pois, algum dos incontáveis entrelaçamentos dessa imensa rede é façanha sujeita aos desígnios do acaso, e sua realização, no que diz respeito à produção de imagens fotográficas, fica presa a dois atos fundamentais: ao de atinar, mediante o auxílio de instrumentos ópticos, com determinados pontos da fiação ou, então, ao de mapear, com imaginação e discernimento, simulacros cartográficos capazes de conduzir a mirada até um lugar que a pupila do observador legitima como existente. Mesmo que os sujeitos de cada um desses atos utilizem suportes diferentes, o resultado somente se fará perceber através da concretude dum texto cujos valores, em termos poéticos, brotam do inusitado dos componentes que atuam nesse estrado gráfico e da pluralidade de significados que tal encenação desencadeia.

Não surpreende, portanto, que, para muitos dos estudiosos da fotografia, as imagens desse texto relevem, pelo fato de terem provocado rupturas nas camadas de superfície das formas habituais que a vida assume em nosso entorno, detalhes que nos instigam e, o mais das vezes, nos fascinam. Visto

desse ângulo, o texto fotográfico sempre mantém diversos tipos de vínculos com os referentes representados ou simulados e, nesse jogo, as modulações variam segundo a manipulação que se faça de uma ampla gama de recursos, sempre passíveis de múltiplas proliferações se considerarmos, em nível das escalas químicas, ópticas e eletrônicas, a sua admirável batelada de probabilidades. Contudo, o texto fotográfico parece estar destinado, tanto em termos da sua sintaxe quanto nos da sua semântica, a desempenhar, nos vastos territórios da cultura, um papel em que, por opaca que seja a máscara das imagens que o encarnam, transparece, inevitavelmente, a fantasmática presença da representação. Por isso, qualquer intento de interpretar um texto fotográfico pressupõe lidar com uma representação referencial, isto é, com a configuração que nesse texto adquirem os objetos do mundo ou, então, com a representação designativa, processo que diz respeito ao trabalho que a fotografia faz a partir de outros signos. Nesta última modalidade se situam, por exemplo, os vínculos da arte fotográfica com a pictórica, ao passo que, na primeira, se localizam, de maneira evidente, os chamados efeitos de realidade, algo que para alguns teóricos constitui o indicial de uma foto.

Mas, convém advertir, minha incursão ao outro lado do texto fotográfico não tem de se subordinar, no transcurso das minhas andanças, a nenhum desses dois processos, não obstante me seja necessário reconhecer que ambos me fazem constante companhia. Desejo esclarecer, ainda, que farei uma leve tentativa de travessia carregando o compromisso de me aproximar, com o intuito de ilustrar essas idéias, de um único texto fotográfico e, mesmo assim, avisando, de antemão, que o farei de maneira lacônica e não muito sistemática, levando, no entanto, como guia de orientação a dicotomia que Roland Barthes estabeleceu, quando distingue o *studium do punctum*, em seu extraordinário livro **A Câmara Clara** (1984).

Diante desta foto de Manuel Álvarez Bravo, *Xipe, la segunda*, realizada em 1982, meu olhar identifica, de imediato, a imagem que a câmera reproduz de um corpo feminino rústico, talvez o de uma camponesa. Mas, de repente, as figuras que a luz e a sombra desenham nesse texto fotográfico



fixam na avidez das minhas pupilas perscrutadoras uma outra imagem: o rosto feito através de um aglomerado de processos metafóricos em que os bicos dos seios da mulher fazem o papel dos olhos de uma personagem estranha, de uma personagem cujo nariz se torna visível nesse triângulo de luz aprisionado pelas sombras e os pelos pubianos e uma parte do abdômen feminino para forjar, de maneira condensada, uma configuração em que a boca e a barba do rosto esboçado se confundem. Mas esse rosto estranho também pode ser visto como as formas que conquista a luz ao colocar em destaque certos pontos. Assim, se prestamos atenção somente na região iluminada dos seios e do abdômen do corpo representado na foto, não será difícil identificar esse rosto como se fosse um ponto luminoso estrelado e cheio de arestas. Por outro lado, se compararmos este texto visual com algumas das imagens surrealistas produzidas, por exemplo, por Man Ray, tampouco será difícil atinar com traços estilísticos que denunciam o parentesco expressivo da obra de Álvarez Bravo com a expressividade posta em prática pelos representantes do movimento de vanguarda pretensamente, segundo alguns, capitaneado por André Breton.

Deixando, entretanto, de lado essa discussão, gostaria de alinhar, com base nas propriedades plásticas e iconográficas do texto do fotógrafo mexicano, um punhado de idéias que me convençam que desse lugar em que se engendra o rosto estranho surge o traço do que Roland Barthes denomina *punctum*. Creio que nesse ponto estrelado, independente dos domínios culturais que o *studium* define no espaço abrangente do texto fotográfico em questão, há indícios dessa zebrura inesperada a que se refere Barthes (1984:141) numa das passagens dedicadas à caracterização desse recurso. Independente da temporalidade, o *punctum*, parafraseando o pensador francês, constitui uma espécie de extracampo sutil, maneira que tem a imagem de lançar o desejo para além daquilo que ela dá a ver. E, acrescento eu, quando chegamos, com a mirada, além daquilo que a imagem dá a ver, percebemos que já estamos do outro lado do texto fotográfico, pois o *punctum*, segundo o autor de **A Câmara Clara**, faz a personagem retratada sair da fotografia (1984:88). E não é isso, precisamente, o que ocorre com o rosto estranho que os jogos de luz plasmaram sobre o corpo feminino representado na foto?

Na quarta parte de seu livro **O Fotográfico** (2002: 171) - título coincidente com o da obra organizada por Etienne Samain -, Rosalind Krauss se reporta a uma passagem escrita por Salvador Dalí em que o pintor catalão nos conta a singular história de um homem que fixa, distraidamente, um ponto luminoso e, ao sair do seu devaneio, percebe que se tratava simplesmente da ponta incandescente de um cigarro. Mas, segundo a interpretação de Dalí, a ponta incandescente do cigarro é, no fundo, o único ponto visível de um imenso objeto "psico-atmosférico-anamórfico". Pode ser que, no atinente aos procedimentos técnicos, a foto de Álvarez Bravo não seja fruto dessa complexa operação de reconstruções, produzidas na escuridão, de que se serve Dalí para a obtenção das imagens de objetos "psico-atmosférico-anamórficos".

Não tenho dúvida, entretanto, de que, nesse rosto fantasmagórico e arcimbolesco, a imagem de Álvarez Bravo lança o desejo que nela ficou registrado para além daquilo que ela dá a ver e, nesse lance fulgurante, o *punctum* surge pontiagudo, com a firme vocação de um estilete que penetra nas pupilas até atingir os umbrais de nossa memória. O título da foto insinua, metaforicamente, algo desse trajeto, pois Xipe era, nas culturas mesoamericanas, o deus que personificava a fecundação, o renascimento e, por isso, cobria o seu corpo com a pele esfolada de pessoas sacrificadas. Num ritual pungente, essa personagem mítica encarnava, baseando-se nas analogias, a metáfora que arraiga na esfoladura de uma espiga de milho, fruto de que se utilizaram os deuses, como nos contam várias lendas ameríndias, para formar os primeiros seres humanos. Dessa perspectiva, o *punctum* do texto fotográfico de Álvarez Bravo representa, em termos poéticos, o instante em que a luz, ao esfolar a nudez de um corpo feminino, nos dá a ver um rosto - esse rosto estranho a que já me referi - cujo significado arrasta a imaginação do observador ao lugar onde as tramas da cultura, na imensa rede de suas relações ocultas, conferem, de algum modo, sentido à vida.

Talvez uma das funções do texto fotográfico seja a de nos fazer ver esse outro lado invisível das coisas e, mesmo, dos signos. Creio que o enfeitiçamento a que nos submete uma imagem decorre, precisamente, da faculdade que ela tem de conduzir a nossa mirada na direção do reverso dos entes do mundo ou das significações que outras representações icônicas ocultam. A fotografia

química, por exemplo, não só nos coloca diante das pupilas, embora com muitas limitações quanto ao seu alcance analógico, a figura de uma pessoa ou a extensão de uma paisagem. Ela também atualiza através do processo da captura a configuração de um referente visível e, da revelação do negativo, o velho mito de Orfeu, assunto que já analisei em outra oportunidade (Peñuela Cañizal, 1999:447-472). Por outro lado, a chamada imagem eletrônica facilita de maneira extraordinária a construção de uma configuração onírica. Mas o que me interessa é pôr em destaque que o texto fotográfico desvenda, em geral, sentidos ocultos de outros textos imagéticos - nesse aspecto, as possíveis diferenças entre a fotografia química e a eletrônica não são relevantes - e que o *punctum*, concebido por Roland Barthes em seu ensaio **Le Troisième Sens** (1970: 14-17) como um *sentido obtuso* não codificado, termina sendo, no trabalho de leitura de uma imagem, uma forma significativa à manifestação da intertextualidade, o que significa, a meu ver, que o *punctum* instaura um ato de fala, entendido este último termo não à maneira de Ferdinand de Saussure, mas sim ao modo de Bakhtin, isto é, como lugar em que a manifestação dos significados transcende o sistema da língua e permite que aí se congreguem vozes vindas das múltiplas significações de uma palavra ou de uma imagem no âmbito das vidas que essa palavra ou imagem vai acumulando, com o tempo, no transcorrer da dinâmica social. Sendo assim, o sentido obtuso não está codificado se o interpretamos a partir de um código exclusivo. Visto, porém, a partir da pluralidade de códigos que se imbricam no texto fotográfico, o sentido obtuso é, ao que me parece, um traço *sobrecodificado*.

Na foto de Álvarez Bravo, o texto fotográfico remete, de modo subreptício, a iconografias do contexto cultural que envolve o corpo da mulher representada. Não fosse o título da foto, dificilmente o observador teria condições de adentrar essa invisível atmosfera mítica que a câmera soube, por casualidade ou tino no cálculo, captar. Esse rosto fantasmal espetado na nudez do corpo feminino faz com que a figura do deus Xipe surja das sombras e, assumindo a configuração de metáfora visível, traga até quem o contempla a ressonância de enunciados de um tempo remoto - aparentemente alheio ao presente quase instantâneo da foto - que falam de uma visão de mundo plasmada nesse outro lado do texto fotográfico. Trata-se, pois, da representação de uma figura metafórica inspirada

em sugestões que decorrem do ato de desfolhar uma espiga de milho, ato esse transformado pela imaginação indígena em símbolo da fecundação. Talvez por isso a foto em questão, impregnada de valores metalingüísticos, seja também uma espécie de definição da fotografia entendida como recurso midiático capaz de tirar a pele cotidiana que reveste o lado mais comum das coisas, o recurso, portanto, de esfolar os perceptos apreendidos pela lente para que as imagens resultantes desse processo possam exhibir seu reverso.

## Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984

BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris : Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. Le troisième sens. **Cahier du Cinéma**, n. 222, 1970.

DUBOIS, Philippe. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz a sua encenação. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo : Hucitec/CNPq, 1998.

GALLARDO, Luis. Fisiognomías. **Reflex**, n.30, 2001.

KAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona : Hurope, 2002.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. El significante imperfecto de la fotografía. In : MACCHIAVELLO, Óscar Quezada. **Fronteras de la semiótica**: homenaje a Desiderio Blanco. Lima : Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica, 1999.