

PERSPECTIVISMO E TRANSLUCIDEZ: DA NATUREZA INDICIAL E FENOMENOLÓGICA DA FOTOGRAFIA

Guilherme Mirage Umeda¹

Resumo: A fotografia possui uma dimensão invisível que nasce da sua conjunção com o homem que a indaga em contemplação. Como índice, ela sugere uma relação com o Objeto representado por contiguidade física, é transformada pela própria presença do real que a ela adere. Assim, diante da foto, sentimos um sobressalto ao notar que o Objeto representado *esteve aí*, e a impressão será tão mais verdadeira quanto mais evidente for a riqueza oculta e inesgotável que ela sugere, mas deixa de revelar. Nesse sentido, o pensamento fenomenológico encontra analogia no ato fotográfico: ao mesmo tempo é perspectivo e translúcido, ilude-nos pela aparência e nos permite acesso à realidade que busca captar. A canção “Anos Dourados” serve como ponto de apoio à reflexão da fotografia sob este marco teórico fenomenológico-indicial.

Palavras-chave: fotografia, ato fotográfico, índice, fenomenologia, Anos Dourados.

*A pessoa, o lugar, o objeto
estão expostos e escondidos
ao mesmo tempo só a luz,
e dois olhos não são bastantes
para captar o que se oculta
no rápido florir de um gesto.*

*É preciso que a lente mágica
enriqueça a visão humana
e do real de cada coisa
um mais seco real extraia
para que penetremos fundo
no puro enigma das figuras.*

– Carlos Drummond de Andrade

Introdução

A história da fotografia é feita de espantos. Para compreender o meu, penso no sentimento dos pioneiros e de seus contemporâneos, quando as primeiras chapas metálicas revelavam porções das coisas, sem a intervenção humana que não o estalo de um botão – é evidente que a exclusão do homem no processo fotográfico não passa de

¹ Professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo; Doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo. E-mail: gumeda@espm.br.



ilusão, porquanto a técnica só se fez possível mediante uma cultura que, ao mesmo tempo, ajuda a construir (LEVY, 1999). Quantas pessoas não se ocultam em um retrato, além daquela que lhe faz pose! Nesse exercício de estranhamento, compreendemos tantas críticas e receios metafísicos no nascimento da fotografia, descritos por Dubois (2008). Baudelaire denunciava os novos “adoradores do sol” como fascinados por uma técnica que ameaçava a pintura de maneira vulgar porque meramente “técnica”; Balzac defendia uma teoria das camadas do homem, uma a uma extraídas a cada foto – daí o temor de que as imagens gradativamente minavam a vida do sujeito focalizado, como que roubando partes de sua alma.

Mas o que representou a fotografia no imaginário e na iconografia de seu tempo nascedouro? Como conceber em indiferença a sensação de pessoas contemplando pela primeira vez uma imagem fixada? E não seria esse sentimento o mesmo espanto que temos ao redescobrir a fotografia no que ela tem de enigmática, ou ainda, no enigma do mundo que ela nos revela?

Assumo como objetivo deste ensaio refletir sobre essa dimensão invisível da imagem fotográfica, nascida de sua conjunção com o homem que a indaga em contemplação (mais do que com quem a produz). Para tanto, adoto a fenomenologia como esteio metodológico, fundamentalmente sob inspiração de Maurice Merleau-Ponty e Gaston Bachelard. Se desejo pensar a fotografia não em sua dimensão técnica, mas sim no imaterial que brota de sua materialidade; se essa materialidade só tem sentido a partir do contato humano com a película; se, ainda, abro mão do arsenal sociológico que o estudo da fotografia pode mobilizar em prol de uma visão muito pessoal daquilo o que me afeta diante dela, a fenomenologia se mostra como alternativa adequada, senão a possível. É evidente que a escolha impõe dificuldades significativas, visto que a fenomenologia está a caminho, como tantas vezes dela já foi dito. Porém, se não buscamos um “kit metodológico” que nos prenda a receitas prontas de procedimentos investigativos, encontraremos na fenomenologia um estilo, um movimento (MERLEAU-PONTY, 2006a) em direção às coisas mesmas. Sua marca é marca de meu corpo sobre o mundo, é a redefinição das categorias de sujeito e objeto que a ciência clássica tão decisivamente cindiu. Tentaremos, na “escola da ingenuidade” (BACHELARD, 2006), voltar ao *Lebenswelt* (mundo vivido) para extrair dele o relato de uma experiência tal como ela se dá.

Cabe destacar que o ensaio culmina em uma breve visita à canção “Anos Dourados”, de Tom Jobim e Chico Buarque. Permeada por imagens, tempos e

memórias, anco-me em sua leve poesia para pensar a dimensão receptiva da fotografia.

Chopin

O piano foi meu instrumento de contato com o universo musical. Quando atingi idade suficiente, passei a explorar por conta própria a discoteca de meu pai à caça de novos sons, capazes de me fascinar da mesma maneira como algumas outras obras a mim apresentadas pelos já iniciados. Era um exercício difícil, pois nem tudo agradava e o deleite muitas vezes se construía na repetição das audições, raras na medida em que a experimentação se fazia a tônica da busca. Ademais, acostumamo-nos a nos deixar ensinar o que é bonito e o que não é...

Mas um dia encontrei Frédéric Chopin.

Um disco de coletânea, “The Best of...”, pretensiosa como todas as outras. O maravilhamento me levou a buscar outros discos, e a surpresa era cada vez maior. Quem era aquela alma? Quem foi o autor dessas obras, o ser capaz de criar efeitos tão sensíveis com martelos (dizia Chopin que era preciso esquecer que o piano era instrumento de martelos)? A única imagem concreta que conhecia estava na própria capa de minha coletânea, um retrato ilustre pintado por Delacroix (figura 1). Pura cor, pura força. A cabeleira solta, o olhar decidido, o perfil que joga as aflições e as soluções para um futuro cheio de horizonte.



Figura 1 – Retrato de Chopin, por Eugène Delacroix (1838)
Fonte: ABC, 2010.

Anos mais tarde, folheando antigos livros de fotografia, cruzei incrédulo com um daguerreótipo² de Chopin (figura 2), em nada semelhante à imagem registrada em minha memória. Como se encontrasse de repente o locutor de rádio cuja voz moldara um rosto no pensamento, a foto pareceu menos real do que a imaginação. Negros cabelos cuidadosamente assentados, mãos cruzadas repousando sobre o colo. O movimento vívido que a pintura carrega se estanca nas longas exposições necessárias às técnicas primeiras de registro mecânico de imagens. Tudo é estático, exceto o olhar, que por instantes me fita com rigor, e no mais das vezes se entrega em insegurança. Barthes (1984) descreve seu espanto diante dos olhos do “irmão do imperador”, retratado em fotografia. Seria o meu o mesmo espanto? Seria a foto de Chopin evidência inequívoca e inquietante de sua presença em um mundo do qual compartilho?

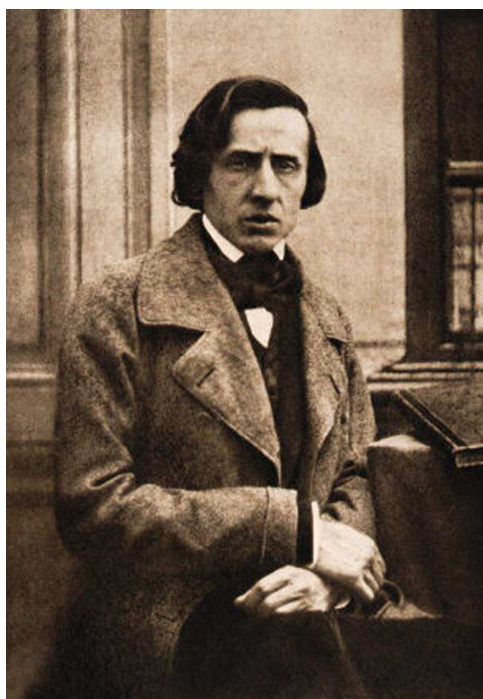


Figura 2 – Daguerreótipo de Chopin, por L. A. Bisson (circa 1849)
Fonte: WIKIMEDIA, 2010.

E então, como ouvir sua música da mesma forma? Os noturnos ganham novas nuances, às baladas camadas inéditas de significação vêm se colar, dadas pelas conjunções sinestésicas da imagem com os sons. Ouço a música silenciosa enquanto contemplo a foto; ainda é doce, mas as notas já transpiram humanidade.

Como seriam essas mãos em movimento? Que hesitações revelariam sobre o teclado, na empunhadura da pena sobre o papel pautado? O que seu olhar se esforça por

² Um dos primeiros processos fotográficos, criado por Louis Daguerre em 1839.

dizer, que língua silenciosa se coloca a falar? No átimo do vislumbre, sinto que entendi melhor a sua música porque aceitei o seu mistério, porque meus olhos pousaram sobre a espessa camada do passado que a foto cristaliza no papel e que é indissolúvel no pensamento. Porque revelando, a foto inquire mais do que esclarece: dá-nos a certeza de que o mundo tem algo a nos esconder.

A fotografia como índice

Philippe Dubois (2008), em um magnífico comentário sobre a história social da fotografia, enxerga sua passagem pelos três modos sógnicos propostos por C. S. Peirce. As primeiras reflexões sobre a fotografia caracterizavam-na como ícone, ou seja, signo que se aproxima de seu objeto de referência pela via identitária, por semelhança. Pela foto, acreditava-se diante do real, em contraposição a toda reprodução “maculada” pela subjetividade do artista: trabalhando por si mesma, a câmera dava conta de captar fidedignamente a realidade. Os receios de que a imagem seria capaz de roubar o espírito das coisas residiram justamente na sobreposição de um plano reprodutivo sobre sua matriz factual, ou seja, de uma crença tão forte na verossimilhança do *representâmen*³ que não mais o tomamos por signo, mas pela própria coisa. É Peirce (1977, p. 47) quem já define que comumente, “para que algo possa ser um Signo, esse algo deve ‘representar’, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu *Objeto*”, e não tomar-lhe o lugar.

Do ícone, a fotografia se converteu em símbolo, quando neutralidade e objetividade garantidas pela técnica reprodutiva foram desmontadas, repondo-se em seu lugar uma perspectiva do discurso ideológico ou da construção antropológica (DUBOIS, 2008). Se a fotografia tem limitações e falhas cujas origens estão tanto nas suas possibilidades técnicas quanto na necessária perspectiva de sua captura, nada há nela que permita afirmar-nos estar diante da própria realidade. Cai por terra, assim, a ilusão de sua posição como observador imparcial do mundo, visto que ela constrói pelas pequenas e diversas decisões do fotógrafo a imagem que se deve perpetuar. Desnaturalizada e desnudada, a fotografia ganhou *status* de linguagem convencional, cujas significações eram arbitrariamente estabelecidas pela cultura e pelos interesses de seus produtores.

³ termo usado por Peirce como intercambiável ao Signo.

A fotografia ainda passaria, entretanto, por uma terceira virada conceitual, quando, na esteira de Dubois (2008) e Barthes (1984), definiu-se sua natureza sógnica como indicial, em detrimento das versões anteriores apoiadas sobre ícones e símbolos. Evidentemente, como o próprio Peirce (1977) alerta, não há índice absolutamente puro, nem signo que não carregue algum sedimento indicial, o que dificulta toda tentativa de se definir a fotografia, no espectro da tricotomia dos signos, pela negação das duas classificações anteriores. Se dizemos que a foto é índice, fazemo-lo na positividade das características que esta categoria tem a lhe emprestar.

Peirce (1977, p. 52) define o índice como um “signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto”; conseqüentemente, “a ação dos índices depende de uma associação por contigüidade, e não de uma associação por semelhança ou de operações intelectuais” (PEIRCE, 1977, p. 76). De fato, notaremos que o espanto que nos toma quando diante da foto não advém da semelhança que o *representâmen* impresso guarda de seu Objeto (apesar da existência de tal semelhança), tampouco das reflexões ou conexões arbitrárias que mentalmente ligamos às coisas que representam. Sua função não é ilustrar conceitos, mas significar fenômenos, conforme definiria Flusser (2002). Sentiremos, portanto, o sobressalto quando nos dermos conta de que o Objeto representado *esteve aí*, num contato inexorável com a película, marcando por contigüidade física seu perfil na emulsão. O objeto plasmou-se em filme, alterando-lhe a matéria e aderindo-se de tal maneira à foto que se fará perpetuamente presente:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (...) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno (BARTHES, 1984, p. 15).

Outro ainda retomará tão belamente a metáfora do coito para a fotografia. Ferreira-Santos (2004, p. 129) descreve o segredo alquímico que dá vida à imagem: “O clique da máquina é um coito. *Hieros gamos* – casamento sagrado. Só interpretando a luz é que seu potencial seminal se materializa – hermenêutica da textura rugosa da luz com cheiro de tempo – *hierofania*”.

Compreendendo o instante epifânico do contato entre o filme e o seu objeto como o momento decisivo na constituição da força sógnica da fotografia, Dubois (2008) cunha o termo “ato fotográfico”, ou ainda “imagem-ato”. Torna-se indesejável a cisão entre o produto e seu processo gerador; é este caráter epistêmico do fotográfico,

conduzindo-nos a uma forma inédita de pensar e sentir as representações imagéticas, que exerce um magnetismo do olhar. Como o dedo indicador, aponta para seu objeto e só espera o movimento de olhos de seu interlocutor para ter seu propósito satisfeito.

“Tudo o que atrai a atenção é índice. Tudo que nos surpreende é índice”... (PEIRCE, 1977, p. 67).

Perspectivismo e translucidez

Quero aqui chamar a atenção para uma das consequências de se assumir a fotografia como índice, qual seja, a proximidade em que sua contemplação nos coloca do olhar fenomenológico. A foto descreve, mas não define. Sua constituição se esquia da conceituação apenas possível através da linearidade lógica e histórica do texto; opera em “pura linguagem dêitica”, conforme nos ensinou Barthes (1984, p. 14); assemelha-se aos pronomes demonstrativos – olhe *isto!*, veja *aquilo!* – os mesmos que Peirce (1977) aloca na classe dos índices. As observações convergem à máxima fenomenológica que Merleau-Ponty (2006a, p. 3) claramente explicita: “trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar”.

O fenomenólogo almeja o *eidós* (essência) das coisas que estuda. Não obstante, esperará encontrá-la imersa na existência, reposta no mundo vivido do qual participa em toda a sua subjetividade e imprecisão. Vejo o mundo em perfis, mas não haveria em cada visada que extraio dele o fulgor de uma essência, necessária e idêntica a si mesma, em detrimento da facticidade de suas manifestações contingentes? A fenomenologia se faz sempre de uma perspectiva, da perspectiva do sujeito em relação – *noesis* – voltado ao seu objeto em relação – *noema* (DARTIGUES, 2005).

Se pensamos a fotografia como via de inteligibilidade de um saber sensível, reconheceremos em sua parcialidade a marca de uma desejável imprecisão. Talvez, seja justamente esta característica que aproxime mais a fotografia de um conhecimento incrustado no corpo vivo, pois a construção evidentemente perspectiva que ela faz das coisas em sua “intencionalidade” apenas reforça aquilo o que Merleau-Ponty já identificara como princípio de nosso acesso ao mundo:

[...] esse caráter perspectivo de meu conhecimento não é entendido como um acidente com relação a ela [minha consciência], uma imperfeição relativa à existência de meu corpo e de seu ponto de vista próprio, e o conhecimento por ‘perfis’ não é tratado como degradação de um conhecimento verdadeiro que apreenderia de um único relance a totalidade dos aspectos possíveis do objeto. A perspectiva não me aparece como uma deformação subjetiva das coisas, mas ao contrário como uma de suas propriedades, talvez sua propriedade essencial. É essa

perspectiva que faz que *o percebido possua nele mesmo uma riqueza oculta e inesgotável, que ele seja uma ‘coisa’* (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 288, grifos nossos).

Assim, em vez de denunciar na fotografia sua construção discursiva, prefiro me surpreender com sua honestidade bi-dimensional, aceitar seus recortes perspectivos e instantâneos que no meio do jogo de luz e escuridão, deixa entrever algo ao que posso chamar de mundo. A névoa que constitui seu estofado não é opaca nem transparente, não é parede nem vidraça; translúcida, deixa-me intuir a silhueta. A luz revela o contorno. A sombra – estranhamento – pede minha participação. Coloco meu corpo em contato com a carne do mundo, esse espetáculo ambíguo que ora mostra, ora oculta:

Assim, a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes, eu permaneça na aparência, e outras, atinja as próprias coisas; ela produz o zumbir das aparências, é ainda ela quem o emudece e me lança em pleno mundo. Tudo se passa como se meu poder de ter acesso ao mundo e o de entrincheirar-me nos fantasmas não existissem um sem o outro (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 20).

A “revelação”, tão importante no universo da fotografia, desdobra-se em ambiguidade, quando a escavamos com um pouco de imaginação. O termo latim *vélum*, como em vela (de embarcação), véu e vestimenta, traduz tudo o que encobre, o que oculta. Ainda no latim, derivou-se o *revélo*, no mesmo sentido que o “revelar”. Mas, a partir de uma etimologia de quem sabe, lúdica imprecisão (Bachelard, 2006, p. 35, dirá que nosso “devaneio há de ser sempre mais excitado por uma hipótese singular – ou mesmo aventureira – do que por uma demonstração erudita”), instigamo-nos a questionar a adoção do prefixo “re”, cujo significado se atrela tanto à negação quanto aos retornos, recuos, repetições e reforços. Assim que “re-velar” pode nos dizer “voltar a velar”, jogar por sobre as coisas um translúcido véu que apenas deixa entrever seus detalhes. Como se revelar uma fotografia não fosse trazer a imagem à luz, mas mergulhar o seu objeto na sombra, torná-lo *flou* (termo utilizado na fotografia para designar imagens produzidas fora de foco) para melhor compreender o processo pelo qual o vemos e pensamos. É o reconhecimento deste mistério sempre presente na percepção e denunciado pela fotografia que dá à consciência “a garantia de se comunicar com um mundo mais rico do que aquilo que conhecemos dele, quer dizer, com um mundo real” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 289).

“Te amo? Não lembro...”: Fotografia de Anos Dourados

Encontraremos nas antologias de Tom Jobim e Chico Buarque um número extenso de canções que tematizam a fotografia (algumas que vêm imediatamente à tona são: a óbvia “Fotografia”; “Retrato em Branco e Preto”; “Desafinado”, “Retrato do Artista quando Moço”; “Futuros amantes”...). Teço aqui breves comentários sobre “Anos Dourados”, composto em 1986 para a trilha sonora de minissérie homônima, produzida pela Rede Globo. Um jogo metalíngüístico, pois, de três camadas: a canção (melódica, se perfaz em bolero, reminiscência sonora do período em questão); a fotografia (coisa contemplada pela atora, reminiscência imagética que serve de pretexto à narrativa); e o vídeo (cujo presente no momento de exibição remete ao passado, à memória coletiva do que não necessariamente vivemos, mas conhecemos ou imaginamos). Canção que trata a fotografia para participar na construção de sentido do vídeo, todos perpassados pelo fio do tempo e da memória.

Parece que dizes: “Te amo”, Maria.
Na fotografia estamos felizes.
Te ligo afobada e deixo confissões no gravador,
Vai ser engraçado se tens um novo amor.
Me vejo a teu lado. Te amo? Não lembro.
Parece dezembro de um ano dourado
Parece bolero: Te quero, te quero
Dizer que não quero teus beijos nunca mais,
Teus beijos nunca mais.

Não sei se eu ainda te esqueço de fato.
No nosso retrato pareço tão linda.
Te ligo ofegante e digo confusões no gravador.
É desconcertante rever o grande amor.
Meus olhos molhados, insanos, dezembros.
Mas quando me lembro são anos dourados
Ainda te quero, bolero, nossos versos são banais
Mas como eu espero teus beijos nunca mais,
Teus beijos nunca mais. (JOBIM; BUARQUE, 2001)

“Parece que dizes: ‘te amo, Maria’. Na fotografia estamos felizes”, diz os primeiros versos. Que foto é essa? De onde ela surge, qual o seu abrigo? Não é, imagino, o porta-retrato, óbvia moldura a expor a imagem no que ela ostenta de oficial, intencional. Ao emoldurarmos a fotografia, enquadrámos uma certa maneira de contemplá-la. Se exposta, é porque a elegemos, dentre tantas outras, como particularmente significativa de um momento, de uma circunstância conscientemente histórica; um “instante suspenso entre dois nadas”, no sentido bachelardiano (BACHELARD, 2007, p.17) – a fotografia emoldurada é a transfiguração do instante em papel. Aprovamo-la em sua denotação, estamos certos de seu significado e nosso

olhar não mais escapa dessa expectativa. Ela perdeu a capacidade de nos surpreender – será simbólica, e não indicial.

Ora, uma “ligação afobada” melhor se justificaria pelo encontro casual de Maria (ou qualquer um de nós) com o papel já amarelado, talvez dormente no corpo de um livro das velhas leituras. Nele, o fantasma colado à foto, espectro não de todo estranho, por isso mais estranho. A imagem é desconcertante porque nela se reconhece o eco de uma voz, incapaz de transpor o tempo entre registro e contemplação, presa nos limites físicos das margens e na imobilidade irreduzível do papel impresso. O que ela diz? Não é possível saber, já é outra a língua das imagens. Não temos ouvidos para o passado. “Uma ‘*vox mortua*’ que emana das imagens nos fala sobre a experiência do que foi: fala, mas não ouvimos” (KOSSOY, 2007, p. 135).

Do sorriso vincado no rosto descamam emoções hoje confusas... era amor? É possível sabê-lo no presente? O sentimento já lhe pertenceu, mas agora lhe escapa irrevogavelmente. Deve ser isso, a melancolia, não a saudade da vida que se teve, mas a incapacidade de senti-la como antes. Entanto, ela tenta, grava confissões, recorda dos versos banais dos boleros que embalaram seu “amor”. Ainda o quer... ou quer querer... ou, então, quer não querer? Passado e presente se acenam, mas seus planos correm paralelos.

A foto de Maria, assim, parece dar-lhe nova perspectiva de seus sentimentos, mas recusa-se a revelar seus segredos por inteiro. Como o olho para Merleau-Ponty, a fotografia envolve o visível com sua carne e “velando-o, o desvela” (2005, p. 128). O conhecimento efetivo passa ao largo, mas a sensação de realidade, os rastros de uma existência permanecem. Existi, senti, co-habitei o mundo povoado de outros corpos, de outras consciências. Vejo isso na foto.

Referências

- ABC Gallery. Eugène Delacroix – Frédéric Chopin (inacabado). Óleo sobre tela. Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix14.html>>. Acesso em 10 mar. 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Amar se aprende amando*. 24ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Verus Editora, 2007.
- DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?* 9ª ed. São Paulo: Centauro, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 11ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

- FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica e educação em Euskadi*. São Paulo: Zouk, 2004.
- JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico. Anos Dourados. In: Paulo et al. (coord). *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001, p. 100-105 (Obras completas, 1983-1994, volume 5).
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- _____. *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- WIKIMEDIA Commons (base de arquivos de mídia de uso comum). Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chopin_1849.png>. Acesso em 10 mar. 2010.