

O universo da imagem ou a palavra como fotografia

The universe of the image or the word as photography

Mauro Sérgio Apolinário¹

Este artigo busca trazer à tona algumas questões muito caras à palavra e à imagem fotográfica no seu acontecer como arte. Se ainda convivemos com discursos retóricos que, antes de tudo, buscam classificar a fotografia como obra inerte, que não se deixa envolver pela fluidez da palavra, evidenciamos aqui a necessidade de tais questões serem repensadas para além das categorias usuais. Ler o que se vê ou ver o que se lê não é atestar estruturas imóveis encerradas em si mesmas, mas sim ações que se acionam e se deixam repercutir abertamente, apresentando sutilmente o modo como vemos o real se manifestar na obra de arte. Deste modo, na Linguagem vemos essas questões permitirem ao pensamento humano buscar aquém e além dos instantes outrora embrutecidos o reconhecimento de um acontecer poético na própria obra fotográfica.

Palavras-chave: palavra; fotografia; linguagem; real.

This article seeks to bring up some questions too expensive at word and photographic image as art in its place. If you still live with rhetorical speeches, above all, seek to classify photography as an inert piece that leaves not involve the fluidity of the word, here we highlight the need for such issues to be rethought beyond the usual categories. Read what you see, or see what you read is not attest structures estate closed in themselves, but rather actions that trigger and let it pass openly, subtly showing how we see the real manifest in the artwork. Thus, the language we allow these issues to human thinking and look beyond the short moments once brutalized recognizing a poetic happening in the photographic work itself.

Keywords: word; photography; language; real.

¹ Doutorando em Ciência da Literatura (Poética) pela UFRJ.

Desde um primeiro instante, no qual ocorra a visualização de uma imagem, é comum a ânsia por uma significação que, se não exata, talvez se encontre bem próxima da compreensão do observador. Mas a imagem suscita sua palavra e nela procura-se dizer silenciosamente àqueles que se permitem a evocações. Infelizmente, ela pode se transfigurar em falatório quando buscada nas redundâncias do habitual. Na verdade, o que reconhecemos na imagem é apenas o prelúdio de um abismo anunciado.

As estruturas que nos acostumamos a vivenciar não se enlaçam simplesmente às vias de sobrevivência da espécie humana dentro do que conhecemos como sociedade, mas também procuram abraçar a relevância da arte em sua origem e manifestação. De certo modo, é comum esperar que o pensamento estabeleça relações entre os elementos que compõem um todo visual ²ou mesmo narrativo nas apresentações da realidade. Assim, uma significação mediada por essas relações é estabelecida diante do que é apresentado no âmbito da forma, e uma estrutura passa a existir a partir do momento em que é exercida a compreensão desse todo. Mas às partes constituintes desse todo cabe também a sua relevância individual e aberta dentro da estrutura que as abriga, não reduzíveis deste modo à convicção de uma significação alcançada somente pela relação que se estabelece entre elas. Há algo mais que isso. O significado está diretamente relacionado ao senso comum, apresentando-se como acordo provisório da língua. Por sua vez, a língua sempre se apresentará como uma tentativa de escritura exteriorizante da Linguagem, finita diante da diversidade de questões deflagradas pela realidade. Por outro lado, o sentido, que guarda consigo a continuidade própria do acontecimento, a possibilidade de criação, não esgota o signo, mas permanece sempre aberto ao que é, pois se dá no acontecer incessante do real.

O grande erro da corrida estruturalista talvez tenha sido a sua obsessão por uma estrutura sincrônica e imutável que definia as relações entre as partes por códigos restritos a seu próprio meio, outorgando à diferença a supremacia do sistema. É possível que se tenha pensado a diferença por seu significado habitual e comum, como uma “categoria genérica para várias distinções” (HEIDEGGER, 2003, p. 19). Nisto, a própria estrutura invalidava as possibilidades de transformação que poderiam ocorrer fora do modelo estabelecido. O leitor ou observador ideal deveria então ter à sua disposição todos os códigos que esgotassem a inteligibilidade da obra, e dela ele seria apenas um reflexo que, na íntegra, a pudesse compreender. O sincronismo de regras internas assim foi estabelecido para afirmar um processo que segue independente e indiferente ao seu meio exterior, ou seja, excluindo outras possibilidades que não as internas. O objeto então se esgota em si e por si. Neste caso, o percurso anunciado pelo pensamento estruturalista está mais para as relações entre as produções do que para a produção de relações que podem ser projetadas para além do mero objeto. Isso denota que “[...] os estruturalistas tendem a ver o sistema mais que o movimento, a estrutura mais que a mudança” (XIRAU, 1975, p. 134) nas relações com o real. Desse modo, torna-se necessário pensar a diferença como uma mediação ao outro, como elemento unificador que mostre a unidade e a diversidade unificadas, porém sem perder a identidade. Ela, a diferença, continua sendo uma, pois se apresenta no seio da questão da relação como produtora e produção da relação.

Se num certo tempo a linguística resolveu transferir a outros entes as teorias que desde Saussure insistiam na evidenciação da estrutura da língua como fim da Linguagem, e tomou a arte apenas como cópia de um esquema que buscava revelar o implícito por fins semiológicos, a própria dinâmica poética, que conduz o homem sempre para uma nova compreensão do real, fez com que tais direcionamentos fossem superados. As idas

e vindas do pensamento que insiste em teimar pelo originário costumam apontar para o excêntrico, e excêntrica e contínua é também a estrutura que nasce de seu vigor.

De modo comum, a representação do espaço e do tempo numa imagem é considerada pelo fato de que o assunto nela contido represente um fato situado num espaço e tempo determinados e estruturados. Jacques Aumont (1993, p. 245) prefere chamar de narrativa o conjunto organizado de significantes cujos significados constituem uma história, sendo também estendido esse conceito à imagem fixa. E, ainda que a uma imagem não se juntem outras em sequência, ela somente é capaz de desenvolver sua própria narrativa. A presença conjunta de outras imagens não é fator decisivo para a sequência narrativa numa imagem solitária, mas sim aquilo que dela surge. Vestígios e incompletudes dão conta de si mesmos quando buscados pelo o que podem evocar. Então, contrariamente ao que se costuma pensar, a imagem única não é menos apropriada para o desenvolvimento de uma narrativa do que a imagem em série³.

Não há imagem que seja puramente icônica: ao visualizá-la, de algum modo a textualizamos. A relação geométrica dos elementos, as cores, o tamanho, a maneira como estão dispostos, o instante captado, sua composição, etc., todos são princípios de formulações de narrativas dentro da própria imagem, muito provavelmente pelas relações que produzimos entre seus elementos, quer seja esta imagem fixa ou móvel. Esta ocorrência se dá de igual maneira na leitura de um texto quando nos propomos a visualizá-lo pelo imaginário. Para Jean-Luc Nancy (2003, p. 130), essas associações são

³ Quanto a este ponto, são interessantes as observações de Jan Baetens sobre as questões que envolvem a narrativa fotográfica. *La lecture narrative de l'image photographique*. In: MONTIER, Jean-Pierre et al. *Littérature et Photographie*. Collection Interférences. Rennes Cedex: Presses Universitaires de Rennes, 2008. p. 339-348.

inumeráveis, pois nenhum texto tem sua própria imagem, tampouco uma imagem o seu próprio texto⁴.

Nessa dinâmica o tempo se humaniza através da narrativa ao criar espaços pelos quais o imaginário age sobre as apreensões fugidias que temos do real. Assim podemos ter na fotografia as conexões necessárias para adentrar um mundo fictício e caminhar por ele desenvolvendo e experimentando narrativas imaginárias. E como a literatura experimenta essa relação com a fotografia? A capacidade de diálogo entre literatura e fotografia é algo que percorre o mundo desde o século XIX. A literatura precisava adequar sua visão ao novo olhar que a fotografia inaugurava, primeiramente com o olhar documentário que se deu com o desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem fotográfica, e que, por outro lado, não deixava de ensejar uma formulação imaginária junto ao texto. Depois, com o passar dos anos, a fotografia toma integralmente parte no imaginário da literatura ao se deixar enveredar pelas possibilidades de uso junto ao texto literário. Deste modo, a fotografia passou a abrir novos espaços no texto, e a literatura, por sua vez, fez com que o olhar fosse além da imagem. Em narrativas onde coabitam fotografia e texto literário, geralmente um é interpretado em função do outro. No entanto, uma leitura pautada apenas na compreensão da fotografia como correspondência imediata ou alternativa visual ao texto, ou do texto como explicação sígnica da imagem, reduz ambos a mero objeto de uso do outro. Esta abordagem lógica e precipitada da presença do objeto de modo algum realiza o sentido do acontecer da obra: da lógica requeremos conclusões, mas do sentido esperamos continuidade.

André Breton materializou em *Nadja* o intento de burlar a realidade ao introduzir num romance a escrita de seu psicologismo surrealista. Nesta narrativa que, antes de

⁴ En regardant l'image, je la textualize toujours de quelque façon, et en lisant le texte, je l'image. Ces actualisations sont innombrables: aucun texte n'a son image propre, aucune image son texte propre", tradução nossa.

tudo, é uma das expressões máximas do Surrealismo, às memórias de um narrador anônimo são acrescentadas fotografias de locais e de pessoas que compõem a trama. Uma leitura desatenta talvez possa induzir o leitor a relacionar diretamente a vida do narrador à do autor quando se depara com a sutil e bem articulada afirmação nas considerações iniciais do romance: “Poderia ser de outra forma, já que queria escrever *Nadja*?” (BRETON, 1999, p. 22). Tal afirmação, acrescida de várias fotografias e notas de rodapé ao longo do romance, pode levar à crença de um relato real, como se o romance fosse, de fato, um texto não ficcional. Mas esta é justamente uma das intenções do autor ao dispor relatos que se assemelham às informações de sua vida com fotografias de lugares e pessoas que faziam parte de seu cotidiano: a quebra da realidade racional estabelecida pela suposta veracidade da imagem fotográfica em diálogo com o texto literário.

Outras narrativas utilizam somente as próprias fotografias na total ausência do texto literário, com ou sem a presença de legendas, em que um possível enredo se especula pela sequência das imagens. Mas também há romances que absorvem a fotografia em seus processos técnicos, históricos e ideológicos surgidos ao longo do tempo, não apresentando sequer uma imagem durante toda a narrativa. Nesse modo de narrativa não somente a própria imagem fotográfica em si é suscitada, mas também o hábito quase que frenético de um fotógrafo que percebe e captura ínfimos detalhes escondidos pelo que no mundo está em demasia. Nesta questão, o artifício retórico da ecfrase se apresenta como meio de indução à visualização de imagens. Foi esta a via que levou romancistas como Émile Zola e Marcel Proust a expressarem sua paixão pela fotografia e ao mundo que ela os revelara.

A definição clássica de ecfrase é a de termo retórico que primeiramente foi usado como “[...] descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício ou declamação por filósofos e oradores da chamada ‘segunda escola sofística’ do século II d.C.” (HANSEN, nº71, 2006, p. 93). Faz relação com as

passagens dos *Tópicos I* da *Retórica* e da *Poética* de Aristóteles, em que ele escreve sobre as atividades do historiador e do poeta. Ela narra aquilo que não existe, como se o narrador, por meio da escrita, transferisse ao leitor os meios pictóricos e descritivos necessários para que este forme a imagem. Deste modo, a ecfraze parece excluir a presença da imagem junto ao texto descritivo, pois procura apresentar um efeito de presença do objeto ausente. Ao observarmos o modo como foi elaborado *O livro das emoções*, romance de João Almino, deparamo-nos com o detalhe da falta de imagens no corpo do texto memorialístico, já que ele propõe a disposição de um diário fotográfico. Para que tal impressão cumprisse o seu objetivo – induzir o leitor a formar imagens ao ler o texto literário –, o autor se valeu do recurso retórico da ecfraze ao utilizar somente a palavra escrita como processo de formação de imagens, pois não há sequer uma imagem ao longo do romance. Praticamente, ao final de cada uma das 69 fotografias, o narrador descreve, além da fotografia, o momento no qual elas foram obtidas, assinalando os meios de composição de cada uma e também se referindo à numeração das mesmas, como se elas verdadeiramente estivessem entre o título proposto e o texto:

[1º de julho, tarde]

3. Noturno à beira-mar

(...)

Meu problema era que os outros, me considerando um fotógrafo medíocre, não reconheciam o grande artista que vivia dentro de mim. Era que Joana, me tomando por homem vulgar, era incapaz de enxergar em mim o grande amante. Era que eu não conseguia esquecer Eduardo Kaufman. Problema maior, que me afligia naquela madrugada, era que pensava em ligar para ele para cobrar o emprego oferecido.

“Você é mesmo um artista”, às vezes me diziam em tom de ironia. Eu me sentia artista quando às quatro da madrugada separava minhas poucas roupas, o equipamento fotográfico e o laptop; quando arrumava a mala, olhava a carteira de dinheiro vazia e previa fome, doença e decadência. Sentia-me artista quando me despedia do Rio com uma foto noturna, **a de número 3**, que coleí acima.

Naquela fotografia entre preto e cinza-escuro, a água desenha curvas de espuma sobre a praia vazia. Percebem-se, em vista panorâmica, as ondulações do mar e uma claridade difusa no horizonte. Sobre o granulado da areia se veem marcas

de passos quase apagadas. Como as outras que tirei desde que começara a me preparar para partir, aquela era uma foto de meu medo. (ALMINO, 2008, p. 24)

A aplicação da efrase no ambiente fotográfico pode ter várias formas distintas, também vários resultados. Para Véronique Montéamont (2008, p. 460), a tarefa de descobrir a imagem pela mediação textual, um caso histórico de efrase, pode ser qualificada como força diegética quando intervém em um romance. Quando um autor descreve uma fotografia inventada num texto, fabrica as provas imaginárias com efeito do real que procura suscitar. A imagem ausente dá ao leitor a liberdade de se descentrar da proposta do autor, indo aquém e além dela.

Mas a relação entre imagem e texto, mais especificamente entre fotografia e literatura, pede mais que discussões semióticas e a observância de estruturas fechadas em si mesmas. Ler o que se vê ou ver o que se lê não pode se resumir a preleções retóricas ou mesmo a ansiosas visualizações imaginárias. Na verdade, isto é um exercício de compreensão da tensão existente entre duas manifestações da arte. É necessário ir aquém e além delas para nelas chegarmos, produzindo assim relações que não se esgotem como estruturas normalmente julgadas intransponíveis, mas sim que se apresentem dinâmicas, abertas a outros modos de ser. A literatura evoca um mundo expansivo que se abre ao encontro de tudo que ao humano se apresenta, e de igual modo a fotografia se diz por uma multidão de instantes e narrativas conexas e desconexas. Delas partimos para outras imagens e lugares sem das mesmas nos ausentarmos. Nisto vigora uma presença que não esgota as possibilidades de percursos surgidos em caminhos que não levam a lugar algum. Esse é o percurso da arte. Imagem e palavra formam uma unidade complexa que passeia tanto pelo fotográfico quanto pelo literário na emergência de suas afirmações quando da constituição da unidade da obra de arte. Esta é uma afirmação que recorreremos para entender que ambas, fotografia e literatura, não encerram as possibilidades de compreensão daquilo que apresentam, mas,

antes, direcionam o olhar para o que está contido no acontecer, no crepúsculo da imagem e da palavra.

Em *Austerlitz*, W. G. Sebald apresenta ao leitor uma interessantíssima história sobre o professor Jacques Austerlitz em suas viagens pela Europa, evocando a tensão aqui tratada. As fotografias lançadas em meio ao texto não somente se referem a uma ou outra informação dada pelo narrador do romance, mas também sinalizam fugas do cotidiano narrado, outras visões de mundo no mundo. Ambos, texto e imagem fotográfica, contam sua própria narrativa e também a do outro. Se por acaso fosse excluído todo o texto do romance, ainda assim teríamos as memórias de Jacques Austerlitz sendo contadas e recontadas por olhos que insistem em teimar junto ao pensamento:

Na segunda metade dos anos 60, viajei com frequência da Inglaterra à Bélgica, em parte por motivo de estudos, em parte por outras razões que a mim mesmo não me ficaram inteiramente claras, às vezes por um dia ou dois, às vezes por várias semanas. (SEBALD, 2008. p. 7)

Esse simples relato é o início de uma experiência que se abre na concomitante leitura das imagens e do texto. O narrador não visa à imagem fotográfica como afirmação do que diz: o que ele menos quer é descrever fotografias. Deste modo, apesar da presença da memória como caminho indicado ao leitor, é a imaginação que se envereda pelas fotografias. Esse caminho somente se abre quando o imaginário se dispõe a percorrê-lo, percebendo e transformando aquilo que pela memória é ofertado. A vida alheia de Austerlitz e seu acúmulo de memórias se doam à abertura existente na tensão entre texto literário e fotografia em preto e branco. Os espaços abertos pela fotografia no romance de Sebald contam no silêncio visualizado pelo olhar a vida de um homem que

sobreviveu à Segunda Guerra, mas que não se desprende dos fragmentos de uma Europa sempre outra em cada investida do imaginário nos caminhos da memória.

A fuga de leituras oclusas, que se tornaram habituais nas relações entre fotografia e literatura, é uma condução itinerante. Nesse percurso percebemos que a palavra mesma não é definitiva, tampouco uma imagem, que atrai várias palavras. Essa relação vai se tornando cada vez mais significativa à medida que tomamos consciência da tensão que lhes é própria. Uma compreensão obtida por convicções lineares poderia suscitar conclusões estéreis e definitivamente embrutecidas a respeito dessa produção de relações. Deste modo, o que poderíamos esperar das imagens? Que as palavras as salvem? Ou que elas salvem as palavras? Talvez nem mesmo superficialmente as palavras poderiam solucionar algum problema da imagem, e do mesmo modo a imagem no seu lidar com a palavra.

Relevante então é não se prender a buscas narrativas que esgotam a imagem, tampouco a imagens que esgotam o texto. É necessário redescobrir a imagem fotográfica para compreendê-la junto à literatura. A intensa troca de relâmpagos e trevas existente entre elas nos dá prova disso. Ambas buscam em sua própria expressão a força que as une como tempestade. Esse claro/escuro não se configura como impossibilidade de um reconhecimento estrito da realidade, ou mesmo de uma aparente ausência de significado do que se apresenta. Antes, ele é a afirmação do incomum como possibilidade criadora da arte. Nisto a sintaxe do olhar se apresenta livre e não frouxa ou desorganizada. A compreensão dessa estrutura excêntrica requer um exercício do pensar que seja capaz de romper com significações estritamente subjetivas e que toque tanto a palavra como a imagem em seu estado original, imaculado. Pensar a arte é também pensar a existência de uma manifestação que possibilite a sua existência.

É notório que a fotografia trouxe consigo uma maneira diferenciada de compreender o real. Por meio de suas peculiaridades, certos arranjos da paisagem natural até então desconhecidos pelo homem tornaram-se percebidos. O olhar procurava na imagem um formato reconhecível para atestar a existência daquilo que se procurava mostrar, e o reconhecimento seria a prova final de um fato ou mesmo de estrita referência. As periferias eram então preteridas em favor dos pontos centrais. Mas o olhar se libertou da ansiedade pelo reconhecimento imediato das formas e provocou a falência da estável linearidade da cópia. O que era central ou periférico tornou-se somente fotografia. Disso partimos para a visualização de formas dadas ao prazer de um repouso nunca experimentado pelo olhar e também não desgastado pelo uso comum. Isso também possibilitou à fotografia um contínuo instante no ambiente que dela mesma se faz brotar.

A forma é algo que não escapa à fotografia, tampouco à literatura na exploração de seu vasto campo. Ela se estabelece na própria realização da imagem fotográfica e do texto e se direciona para todos os lados no rumo da compreensão. A forma se faz na imagem, e esta pela forma. A beleza também se ascende no adorno da matéria como vigor verbal que seduz o leitor no seu lidar com o desconhecido. Pensando nisto, talvez a fotografia se junte à palavra e queira já há bastante tempo ultrapassar as formas dos corpos ao se evadir da representação e tocar em algo mais profundo que apenas o reconhecimento dos elementos que a constituem. Seria aqui o caso de pensar pela via do inominável e do invisível, ou seja, ultrapassar os respectivos campos que se adequariam ao que se nomeia ou ao que se vê. Pode-se entender isto como um desafio artístico diante das concepções mais primárias que temos de como experimentar a realidade. Se numa fotografia vamos além da forma, como então compreendê-la pelo que nela não se vê e, do mesmo modo, pelo que não é dito? De olhos cerrados e com mutismo audível imagem e palavra se dão ao abismo de onde evocam o que podem vir a ser. Não é sobre a

indeterminação e a dúvida do que é construído no exercício do imaginário que é possível encontrar esse estado latente da arte, mas sim na certeza de algo novo e inquieto, aparentemente confuso e ainda não ditado pela língua, que entendemos a capacidade de a imagem ser, ao mesmo tempo, “o-que-se-imagina” e o “como-se-imagina”, evocando a si o que está imaculado, sem nome ou aparição anterior na sua dinâmica do vir-a-ser⁵. Deste modo, é como se pudéssemos buscar algo antes da forma que o anuncia e nela avançar para outras inquietudes originadas na própria imagem, como nos diz Rosalind Krauss a respeito das fotografias *Earthly Body I, II e III*, de Irving Penn:

A técnica pesquisada por Irving Penn com estas fotografias contribuiu para a formação das ressonâncias e evocações visuais, pois ela filtra a maioria dos detalhes e suprime a sutil modelagem do corpo para deixar apenas um espaço branco, quase aplanado, propício à transformação, à mutação, à abstração. Tecnicamente, o processo consiste em branquear a imagem e revelá-la. O papel fotográfico é sobreposto no ampliador com fator entre 2 e 100; o resultado, depois de passar pelo revelador, é uma imagem completamente preta. A seguir, mergulha-se a prova em uma solução que a branqueia e o campo preto da imagem se transforma em um branco semeado de manchas. Então se revela a prova novamente. (KRAUSS, 2002. p. 162)

⁵ “Une image est le faire-un, le se-faire-un de quelque chose. Ce ‘un’ n’est pas l’unité opposée à la multiplicité: il est la possibilité que quoi que ce soit, y compris de multiple ou de fluente, vienne en présence. C’est-à-dire se sorte en tant que quelque chose ou quelque événement de la dispersion confuse et incessamment dissoute du donné sensible pour venir se donner à voir. Pour faire voir quelque chose”. (NANCY, 2003, p. 154). Aqui Jean-Luc Nancy se refere à imagem como uma possibilidade de unidade que não se opõe à multiplicidade que evoca, mas que agrega várias possibilidades na construção de uma estrutura dispersa que se dá a ver.



Figura 1. Irving Penn, Earthly Body I, 1949-1950



Figura 2. Irving Penn, Earthly Body II, 1949-1950

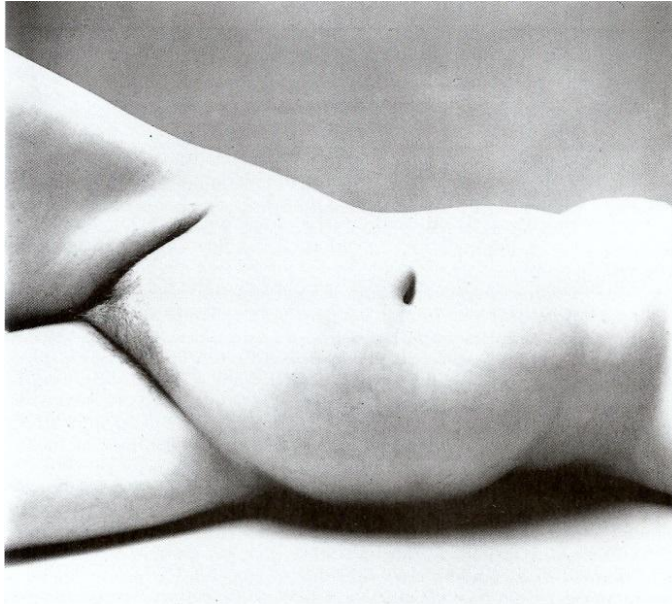


Figura 3. Irving Penn, Earthly Body III, 1949-1950

Além dos nus de Irving Penn, que apresentam um “[...] afastamento progressivo do formalismo fotográfico e, particularmente, de qualquer visão formal que fique a dever às convenções estéticas de outras formas de arte” (KRAUSS, 2002, p. 165), podemos também ver nas fotografias de William Beem⁶ esse jogo desconcertante de elementos que levam ao inominável e ao invisível.

⁶ Fotografias disponíveis em <<http://williambeem.com/>>.



Figura 4. Willian Beem, Tusker House



Figura 5. Willian Beem, What-Color-is-Your-Animal

Estas imagens, que apresentam elementos intensamente coloridos manipulados digitalmente, obtidas naturalmente de modo a burlar diálogos formalmente uniformes, são responsáveis por um tipo momentâneo de incômodo perceptivo que, num primeiro instante, afastam não somente as formas habituais de visualização e reconhecimento do ambiente, mas também criam a dificuldade de nomeação do que é visto. É a imagem sendo pensada intimamente naquilo que é dado a ver e a nomear, singular e expressivamente ambivalente para não conter apenas resumos da verdade. Com efeito, ela própria retira do espectador o conforto da representação, pois, segundo Krauss, a fotografia é mais uma parte do real que dele se apropria do que algo sobre o real. A imagem então se apresenta tão rica em detalhes quanto o mundo, pois agrega em si as possibilidades de se dar ou não a ver e a ler alguma coisa:

Os fotógrafos que desejavam ordenar e estruturar a realidade formaram um bloco, em particular nos anos 30 e 40, atrás da noção de “um certo olhar fotográfico”. Segundo eles, a fotografia poderia revelar a dignidade e a harmonia inerentes a todo objeto comum, a todo fragmento da natureza; ela era uma dissertação sobre o real. Para os fotógrafos que surgiram durante as duas últimas décadas [70 e 80], porém, a fotografia é mais que uma parte do real que se apropria do real do que um propósito sobre o real. Resultados de uma transferência fotoquímica do próprio mundo sobre o filme, a fotografia é uma espécie de impressão, de matriz, de traço. Para esse tipo de fotógrafo, é importante que a imagem se apresente tão cheia de matéria e detalhes quanto o próprio mundo – ou até mais ainda, dado o seu poder de concentração. E o fotógrafo, neste caso, deixa de ser o escultor que deseja a beleza formal inerente à matéria obstinada e muda, e passa a ser o investigador, que tem o cuidado de deixar o palco dos acontecimentos no estado em que o encontrou, com sua abundância de detalhes desordenados. No entanto, ele deve decifrar ao mesmo tempo os índices

deixados na cena, de modo que, pela sua ação, a desordem se organize de repente e adquira sentido. (KRAUSS, 2002, p. 164)

Na verdade, o sentido que pode ser construído na aparente desordem da imagem independe do que nela de imediato se apresente e de como se dê. Mesmo o inominável e o invisível se dão a perceber pela própria indeterminação que proporcionam. É como algo ainda em formação que desde já se apresenta requerendo a sua presença pela força da Linguagem. Essa manifestação guarda o seu próprio modo de vir ao mundo como verdade. A ausência do que se vê ou do que se nomeia faz sentido pelo mesmo motivo de que a fotografia se dá a ver ou dizer. Não é que haja a necessidade de harmonia, tampouco de desarmonia numa fotografia para ela que possa ser buscada e compreendida artisticamente. O que existe é, na verdade, um sentido próprio realizado no acontecer do real, que permite uma leitura aberta da imagem fotográfica como criação poética.

Referências:

ALMINO, João. **O livro das emoções**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas vol. 1). 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 91-107

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas vol. 1). 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e a experiência original. In: _____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 227-271.

EAGLETON, Terry. Estruturalismo e semiótica. In: _____. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 97-135.

FATORELLI, Antonio. Imagem e pensamento. In: OLINTO, Heidrum Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs). **Literatura e imagem**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005, p. 29-39.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, nº71, p. 93, set./nov. 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.

MONTÉMONT, Veronique. Dites voir (sur l'ekphrasis). In: MONTIER, Jean-Pierre et al. **Littérature et Photographie**. Collection Interférences. Rennes Cedex: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 455-472.

NANCY, Jean-Luc. **Au fond des images**. Paris: Galilée, 2003.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. In: _____.; OLINTO, Heidrum Krieger (Orgs). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008, p. 87-103

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Trad. de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XIRAU, Ramón. Estruturalismo: um novo discurso filosófico?. In: _____. **Ensaíes críticos e filosóficos**. Trad. de José Rubens Siqueira de Madureira. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1975, p. 131-145.