

FOTOS & PALAVRAS, IMAGEM & LINGUAGEM: A RECRIAÇÃO NAS FRONTEIRAS

PHOTOS & WORDS, IMAGE & LANGUAGE: THE REMAKE ON THE BORDERS

Bruno Zorzal

Labo AIAC, Université Paris 8

Resumo: Neste texto, refletimos de que maneira a aliança entre fotografia e escrita significaria uma multiplicação das possibilidades para artistas se relacionarem aos fenômenos da realidade. Nos perguntamos também de que modo as peculiaridades dos processos artísticos e obras criadas da aliança entre foto e texto impõem uma reflexão, então, sobre a própria fotografia e suas imagens.

Palavras-Chave: Fotografia, imagem, linguagem, recriação, imaginário.

Abstract: *In this text, we reflect the alliance between photography and writing and on how this alliance would mean a multiplication of possibilities for artists in relationship to the phenomena of realities. We also ask ourselves how the peculiarities of artistic processes and works created from the association between photo and text imposes a reflection on photography and its images.*

Keywords: *Photography, image, language, remake, imaginary.*

De que maneira a aliança entre fotografia e escrita significaria uma multiplicação das possibilidades para artistas se relacionarem aos fenômenos da realidade? De que modo as peculiaridades dos processos artísticos e obras criadas da aliança entre foto e texto impõem uma reflexão, então, sobre a própria fotografia e suas imagens?

Em uma articulação de diferentes escritas, os artistas criam modos para trabalharem tão perto de fotos e da fotografia que das palavras e dos textos. Nesta associação entre fotografia e escrita exploram, de fato, imagem e linguagem, não mais de maneira isolada um do outro, mas colocando-os em tensão.

Neste contexto particular em que a linguagem se encontra com a imagem, podemos perguntar, inicialmente, de que modo procedimentos e obras fundadas sobre fotos e textos serviriam de provocação, ao mesmo tempo, às imagens (re)utilizadas, aos protocolos artísticos (re)estruturados e às histórias apresentadas.

Abordando as relações entre fotografia e escrita a partir do ponto de vista da criação em arte, encontramos modo de abordar, então, nossa questão central: quais relações existem entre a matéria fotográfica e o imaginário evocado pela escrita, entre a imagem visual e a imagem psíquica? E então, quais desdobramentos possíveis para a fotografia e para a escrita de uma poética fundada sobre tal intersecção?

A respeito das possibilidades inauguradas pela aliança entre fotografia e texto, François Soulages adverte que uma foto pode, em alguns casos, ser *unaire*, monossêmica, ou seja, possuir um só significado – como um signo – mas, uma vez unidas à palavra, à textos, nos permitem perceber o contrário. Nas palavras do filósofo, “não existe jamais unanimidade face a uma foto, face à uma imagem. O signo é fechado, a imagem é aberta; o signo é coisa, a imagem é pessoa. Esta

é a característica própria à fotografia, ser rica de um número potencialmente indefinido de sentidos: força explosiva de imagem rebelde [...]”.

Neste sentido apontado por Soulages, a aliança entre foto e texto, nos ensinando sobre as fotos e a fotografia, permite um questionamento sobre de uma dimensão imagética própria e específica a toda e cada foto. De modo que, mais do que designar ou denotar algo, uma foto sugere. Ou ainda, enquanto a palavra pode designar, a foto, longe da função de signo, perturba.

Aspectos em torno aos quais nosso problema central se torna mais específico: por que e de que modo o trabalho de textos em função de fotos, e vice-versa, significaria uma abertura daquilo que entendemos *ser* uma foto em detrimento daquilo que ela pode *se tornar*? Refletimos, em outras palavras, em como a articulação texto-foto revelaria nas fotos (re) utilizadas uma dimensão de imprecisão, sendo esta um aspecto da própria “natureza” de cada foto? Assim, podemos nos perguntar ainda se a articulação foto e texto revelaria aspectos para uma abertura, em cada foto, àquilo que é da ordem da imagem. A partir destas questões, uma foto, uma representação, uma obra não seriam um fim, mas uma sugestão, uma provocação ao olhar atento, uma abertura àquilo que pode existir em silêncio nesta coisa que é uma foto, e poderia ser, então, abordada como imagem.

Podemos portanto examinar no que a aliança foto-texto serviria hipoteticamente de abertura em direção ao imaginário, de abertura às possibilidades de imaginar oferecidas pelas fotos.

1 « [...] il n’y a jamais unanimité face à une photo, face à une image. Le signe est fermé, l’image est ouverte ; le signe est chose, l’image est personne. C’est même la caractéristique de la photographie d’être potentiellement riche d’un nombre [p. 236] indéfini de sens : force explosive d’image rebelle [...] ». SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie, la perte et le reste* (1998), Paris, Armand Colin, 2017, pp. 236, 237 (em tradução livre).



Figura 1. Eugenio Dittborn, Cáceres Hernández, 1982, técnicas múltiplas, 24 x 36 cm.

Refletiremos, para isto, de que modo o uso de texto abriria a foto, a desdobraria em direção àquilo que, nela, é (da ordem da) imagem. Poderíamos pensar, então, de que maneira o texto estimula uma abertura à dimensão imagética de toda foto.

Entre os vários procedimentos e obras criadas colocando em tensão as possibilidades das fotos e aquelas dos textos, poderíamos apontar algumas telas das *Pinturas Aeropostales* de Eugenio Dittborn (fig. 1). Série de obras em que o artista reelabora, por exemplo, matrizes fotográficas provenientes de arquivos policiais servindo a identificar “foras da lei” – sobretudo um punhado de fotos de indivíduos da etnia *selk'nam* ou *onas da Tierra del Fuego* feitas nos anos 1930. Ao interno do trabalho, somadas aos textos, o artista faz estas ima-

0095584 QUIERE DECIR

LA MUERTE

DE LA CARA DE ESTE

FUE LA INSTANTANEA

MODERNIZACION

DE LA CARA DE ESE.

FOTOGRAFICA.

LA CAPTURA. LA LLAGA. LA MANCHA.

LA COSTRA. LA CICATRIZ.



gens funcionarem de outro modo.

Poderíamos pensar também em artistas que (re)trabalham fotos que representam textos. E aqui as obras *Cicatriz* (1996), de Rosângela Rennó, e *Nada Levarei Qundo Morrer Aqueles que Mim Deve Cobrarei no Inferno* (1981), de Miguel Rio Branco, seriam exemplares. Rennó recria fotos que mostram palavras tatuadas sobre os corpos de prisioneiros (fig. 2). Fotos compondo originalmente, estas também, um arquivo policial em São Paulo, do início do século XX. Em Rennó como em Dittborn, se a descontextualização já fornece elementos o bastante para pensarmos as fotos reutilizadas para além dos valores e sentidos destas nos arquivos de origem, os textos vêm complexificar, potencializar as tensões.

Rio Branco, por sua vez, usa no cinema uma

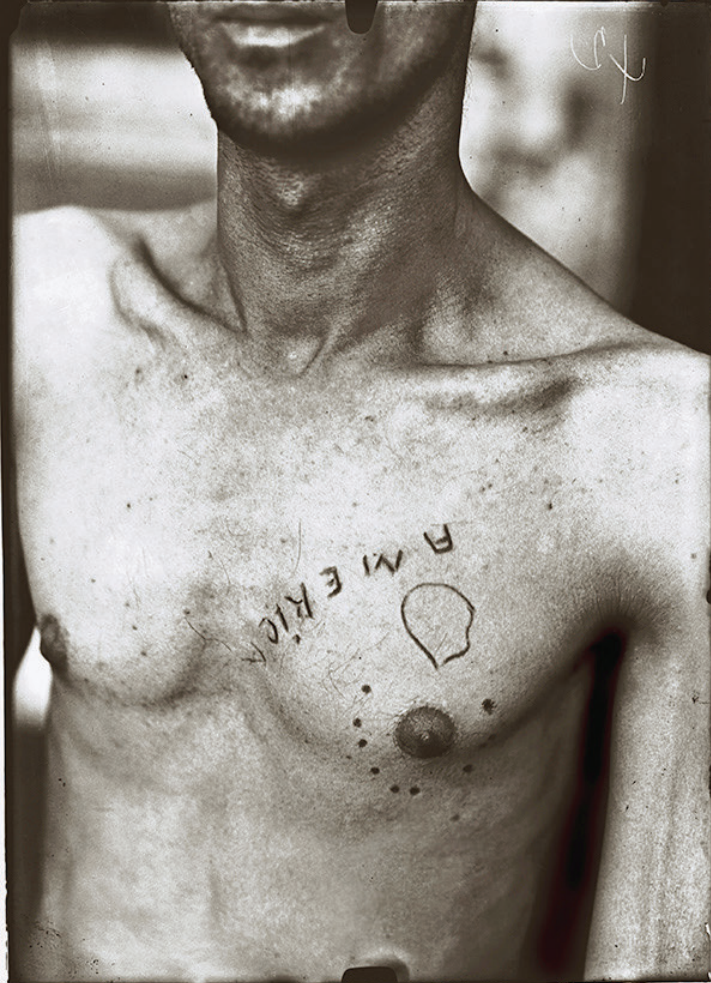


foto em que se vê um texto (fig. 3). O filme do artista se constrói em torno à imagens do Maciel, na zona do Pelourinho, em Salvador, e termina com a foto da frase que dá título à obra: “Nada levarei quanto morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno” [sic]. Ele usa uma foto que é um texto, ou mesmo um texto que tem sentido enquanto imagem.

Pode-se pensar que as obras se formulam em torno aos efeitos sensíveis e inteligíveis de textos sobre fotos. E percebe-se que foto sobre textos agem e reagem uns sobre outros de modo a permitir uma alteração e ampliação nos sentidos que estes podem assumir. Vê-se um contexto de *détournements* constante, ou seja, de desvio de sentidos, de desdobramentos exercido



por um elemento sobre outro. Uma obra, que se nutre e que existe nesta dialética entre texto & foto, imagem & linguagem, e por que não, entre fatores inteligíveis & sensíveis.

Para podermos avançar, aprofundemos estas pistas a partir da obra *Silent Film (em Busca da Casa Pomerana)*, de Raquel Garbelotti. O vídeo é parte do projeto *Juntamentz* (2006-2007), no qual Garbelotti, por meio de fotografias, vídeo, textos e narração, inicia uma pretendida documentação de aspectos da presença da comunidade de pomeranos, imigrantes europeus que vivem, desde o final do século XIX, no estado brasileiro do Espírito Santo².

² Silent film está disponível em <https://raquelgarbelotti.com/Juntamentz>

Figura 2. Rosângela Rennó, Sem título (América), série Cicatriz, 1996, fotografia, dimensões variadas.

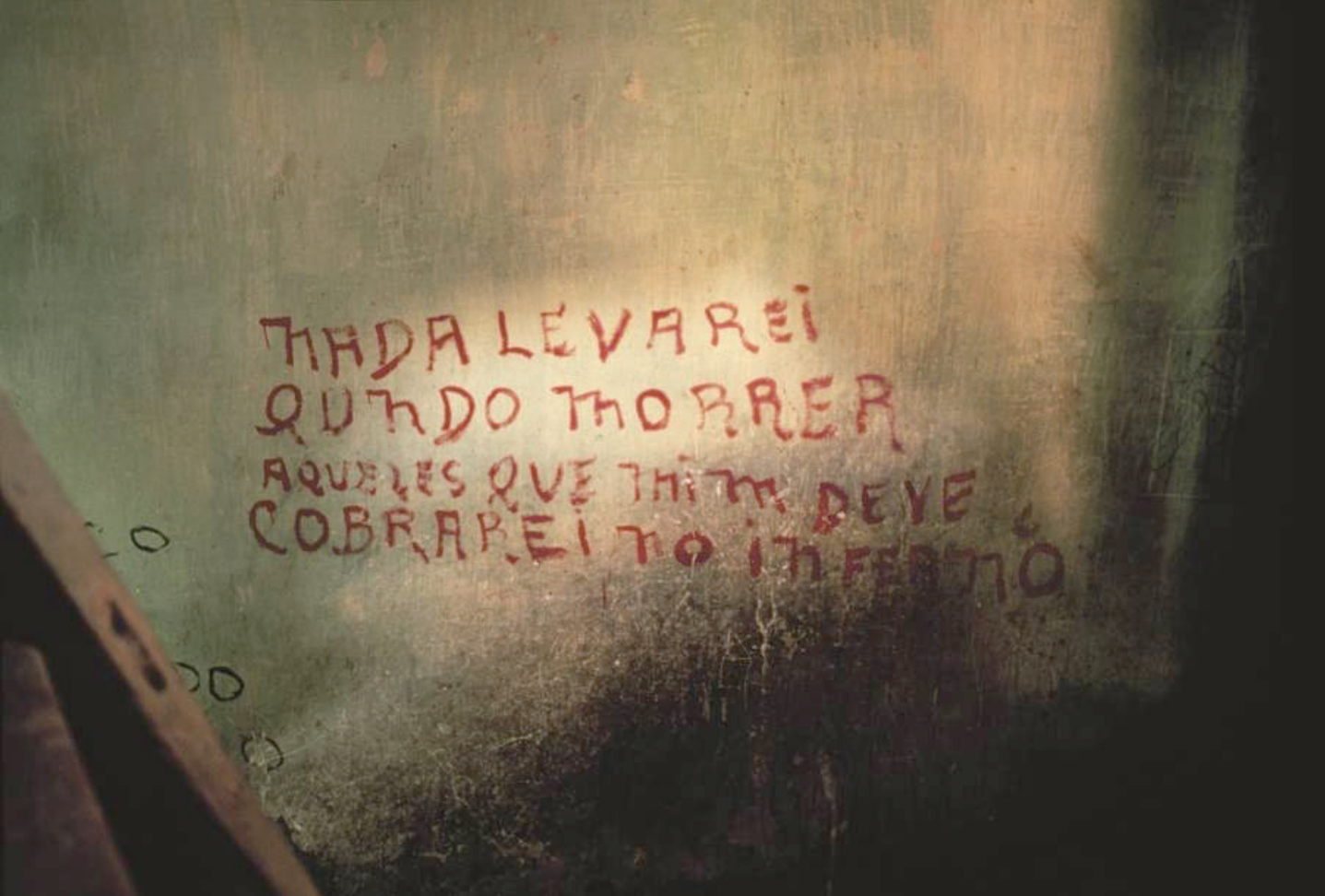


Figura 3. Miguel Rio Branco, Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno (fotograma), 1981, filme 16 mm, cor, 19 min.

Usando a etnografia como método, e contando com colaborados tanto da própria comunidade pomerana quanto especialistas da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), a artista explora as regras acadêmicas de pesquisas de campo. No final, mais do que revelar as peculiaridades desta comunidade, termina, em suas palavras, “por questionar a ideia de representação bem sucedida³”. Diante desta contradição ou paradoxo, poderíamos pensar que a busca pela casa pomerana se revela, então, uma busca por como esta realidade poderia ser representada.

3 Raquel Garbelotti, em entrevista a Cauê Alves, 8a Bienal do Mercosul, Fundação Bienal do Mercosul, 2011 (texto não publicado).

Como relata Raquel Garbelotti, as legendas de *Silent Film* são a transposição dos comentários feitos oralmente pelas jovens de origem pomerana, Irleci Klitzk e Carla Siebert, ao português escrito e, finalmente, traduzidos ao inglês (figs. 4, 5 e 6). Com suas próprias leituras sobre as casas e entorno, em que muitas das descrições são feitas a partir do que seria invisível aos expectadores, as jovens dizem por que as casas fotografadas seria ou não pomerana. Estas descrições são silenciadas no filme. E surgem situações de dúvida, colocando em xeque a possibilidade de as imagens, assim como os textos, revelarem o que é “ser pomerano”. Como analisa a própria artista, “o ‘cercamento’ nunca é realizado por completo.⁴”

4 GARBELOTTI, Raquel. A Imagem que Representa o Dispo-



this is a pomeran house because the colours are blue and white. the family that lives there is from pomeran origin.

Finalmente, o que se vê em *Silent Film* são imagens compostas por fotos e textos, e submetidas ao tempo da imagem em movimento. A ser considerado no trabalho, temos as fotos das casas, feitas pela artista no interior do Espírito Santo, os comentários das colaboradoras, a exclusão do som, a inclusão das legendas em inglês. E então, a tradução da língua pomerana ao português e, por fim, ao inglês. E ainda, a transposição de uma linguagem a uma outra, ou

seja, do pomerano oral (do comentário que não se ouve feito pelas colaboradoras da artista), ao português e, finalmente, ao inglês escrito das legendas. Seria então a considerar tudo aquilo que se perde e que se ganha por causa e graças às traduções e transposições. Parafraçando a curadora Daniela Castro, a respeito da tradução que compõe a obra, encontramos “a força criativa que emerge do espaço entre um sistema de significação e outro⁵”. E ainda, nas palavras de

sitivo que Representa a Imagem. Farol, PPGA/Ufes, n. 12, 2014, p. 118.

5 CASTRO, Daniela. Textos transitáveis, Espaços transitíveis. Exposição Translations|Traduções, WARC Gallery, Toronto, 2008.

Figuras 4, 5 e 6.
Raquel Garbelotti,
Silent Film (em Busca
da Casa Pomerana),
2006-2007, cor, mudo,
7 min. em loop.



it is not confirmed to be a pomeran house. it is likely that the roof is pomeran, but the colours aren't. there is a pine tree planted at the front. when the pine tree grows higher than the house, it has to be trimmed down, because it is a sign that someone will die.

Raquel Garbelotti, uma opacidade provocada pela tradução⁶.

Lentamente, a medida que o tempo passa, a dimensão científica deste estudo etnográfico, termina por se agregar enquanto um elemento a mais para a imaginação; como uma camada a mais para a ficção, para a ficcionalização desta procura pela casa pomerana. Por fim, a linguagem, o texto, as fotos se complementam na construção de um relato que se aproxima do

absurdo. De modo contraditório, é justamente neste espaço que a obra poderá ganhar sentido enquanto tal.

Assim, abandonando os modos, podemos dizer, convencionais de mostrar fotos, de fazer filme e vídeo, de criar uma narração, breve, de fazer obra, a artista expõe aspectos de uma realidade que não seria visível ou acessível de outro modo. Vemos e lemos o que está na imagem, mas a coisa a ver e a ler não se encontra exatamente nas fotos e legendas mas em algum lugar entre os dois. Em algum lugar entre aquilo que as imagens oferecem a ver e

6 GARBELOTTI. A Imagem que Representa o Dispositivo que Representa a Imagem, idem.



opas-haus is a bed&breakfast. the owner, edgar faller is from german origin but the house is pomeran.

aquilo que elas somente podem sugerir.

Partindo de uma espécie de sociologia ou etnologia visual, explorando a fotografia como instrumento de pesquisa e mesmo como experiência social, a obra *Juntamentz*, ao mesmo tempo que constrói uma espécie de relato poético da comunidade pomerana, termina por expor os múltiplos usos da fotografia. A busca seria então pelos limites da representação. Uma poética se construiria a partir destes limites das possibilidades de representar.

O filme se constrói por meio daquilo que não se vê nas imagens, daquilo que não se escuta

em diálogos e não se lê nas legendas. O efeito sensível se dá por meio de uma ficcionalização a partir de alguns aspectos oferecidos pelo filme acerca de uma realidade ela também envolta em uma bruma.

Estes elementos da poética da obra terminariam por fundar uma questão fundamental que o projeto nos permite apontar: como criar a partir de tensões não representáveis nem pela fotografia, nem pelo cinema, nem pelo vídeo, nem pela linguagem oral ou escrita, mas por um modo de expressão que se encontraria em uma convergência de todas estas às quais a artista

recorre. Em outros termos, diante de uma realidade complexa sobre a qual o projeto se funda, a artista opta pela complexidade. Talvez por representar a própria complexidade.

Ao ponto de nos perguntamos: como uma obra pode expor, por um lado, os limites da objetividade de uma análise e de um discurso, de modos de representação, de instrumentos científicos (a etnografia, a antropologia visual e mesmo a noção de História); enquanto, por outro lado, nos mostra as possibilidades e desdobramentos, para a arte, a partir do encontro (existente talvez desde sempre) entre escritos e imagens. Em outras palavras, se enquanto projeto científico, a obra como representação não nos mostraria mais do que aquilo que estaríamos dispostos a ver, ou aquilo que estamos prontos a crer, como obra de arte nos permite pensar as relações dialéticas entre fotografia e escrita, foto e texto, imagem e linguagem e como isto provocaria o estado das coisas, uma vez mobilizadas pela arte.

De fato, retomando nosso problema central, este questionamento de limites da representação nos permitiria perceber uma abertura às possibilidades de uma foto quando esta vem abordada como uma imagem. Poderíamos propor que, justamente nesta área de sombra entre a linguagem e a imagem, se revela a dimensão imagética inerente a toda foto.

Em outras palavras, se culturalmente estaríamos preparados para ver em uma foto vestígios do objeto fotografado – ou seja, do referente –, o uso das imagens revelam, ao contrário, não mais aquilo que resta do fenômeno visível fotografado, mas aquilo que, com uma foto – a imagem – pode ser explorado, aquilo que, com ela, passa a existir. Lá onde a imagem é, então, menos o vestígio daquilo que existiu em um dado momento diante da câmera do que a abertura em direção àquilo que não se conhe-

cia antes de vermos e temos a imagem da coisa. A imagem passa a ser a coisa ela mesma. E, enquanto tal, podendo servir à imaginação. Ou servir menos como prova do que foi, ou de um “isto foi” barthesiano, do que como estímulo àquilo que pode ser. Deslocamos, então, o foco daquilo que foi fotografado à foto ela mesma e, então, ao que pode ser feito a partir de um relação sensível com a própria imagem. E esta coisa que é a imagem de algo, é o objeto a ser trabalhado.

Para criarmos uma nuance, se temos o objeto fotografado na foto deste objeto, deste referente, é menos no sentido explorado por Barthes⁷ – que privilegia a coisa à foto desta coisa – do que no sentido de Merleau-Ponty quando ele escreve que “ver é ter à distância⁸”. O encontro da foto com o texto nos permite perceber que a ideia da foto como um vestígio, como algo que teria sentido por si só vem colocada em questão. Nas tensões criadas no encontro entre texto e foto, entre linguagem e imagem, percebemos que uma foto assume um valor e sentido a partir do uso específico que fazemos dela. O valor de essência do signo se opõe ao valor de uso de uma foto. Em uma foto, todo sentido seria circunstancial.

Pensando que uma foto é menos objetiva como uma mensagem do que aberta como uma imagem, vemos uma possibilidade de acessarmos uma dimensão imagética como característica comum a toda foto. A partir desta espécie de dissonância entre texto e foto, abre-se um espaço de expressão daquilo que a foto sugere sem poder dizer. E que o espectador pode então dizer, a partir da coisa visível que é uma foto. E a obra de Garbelotti nos permite desvelar possibi-

7 BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.

8 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Voir, c'est avoir à distance. L'œil et l'esprit* (1964). Paris : Gallimard, 2006, p. 19.

lidades escondidas no silêncio de uma imagem. Desvelar, com textos, o que na imagem é possibilidade, sugestão em silêncio. O que nos faz pensar no “surdo trabalho das imagens”⁹, visto por Foucault na confrontação entre imagem e texto proposto por Magritte em *La Trahison des images* ou *Ceci n'est pas une pipe*.

Os artistas nos instalam em algum lugar entre a fotografia e a escrita, onde um modo de expressão é atravessado pelo outro. Colocando em tensão fotos e palavras, imagens e textos, o trabalho de Garbelotti nos permite perceber uma abertura própria às imagens. Confrontada ao texto, uma foto reencontra sua dimensão imagética. Uma possibilidade a ela inerente: ela pode ser resignificada constantemente. Que uma foto terá um valor a partir do uso que se faz, a partir do contexto de recepção.

E, pensando a partir dos elementos propostos por Hubert Damisch para uma fenomenologia da fotografia¹⁰, se uma foto informa, ela nos informa que, em um dado momento, um indivíduo, uma câmera e um objeto, se encontraram em um espaço e tempo comum. De modo que se uma foto pode ser prova de algo, ela é a prova de que alguém munido de uma câmera coabitou, em um dado momento e espaço, com o fenômeno visível da realidade. Encontro do qual, a foto é resultado. O trabalho de imagens fotográficas com textos seria, como vimos, um modo de desvelar este aspecto. Esta dimensão ontológico nos permite esvaziar as fotos de verdades a elas atribuídas. Verdades aceitas culturalmente, mas sem fundamento para fora do mundo dos hábitos e costumes. Pois parte da foto é visível, o resto é imaginação.

Bruno Zorzal

É artista e pesquisador. Doutor em Esthétique, sciences et technologie des arts, é artista-pesquisador associado no Labo AIAC, Université Paris 8, e membro da cooperativa de pesquisa RETINA.International.

Agradecimentos: Bárbara Bragato, Raquel Garbelotti e Galeria Marília Razuk.

9 FOUCAULT, Michel. Ceci n'est pas une pipe. In : Dits et écrits I.

10 DAMISCH, Hubert. La Denivelee. À l'épreuve de la photographie. Paris : Seuil, 2001.