

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 20, jan-jun/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Foto-grafia e desconstrução
Alice Mara Serra

Universidade Federal de Minas Geraes (UFMG)
Belo Horizonte, Brasil

RESUMO

Foto-grafia e desconstrução

Este texto parte da desconstrução do visível, inscrita em textos de Jacques Derrida. Na fotografia, a visibilidade do que aparece vincula-se às noções de perspectiva e enquadramento, que evocam a centralidade do olhar de quem fotografa em relação à cena captada. Mostrar-se-á como essas noções deixam-se desconstruir pelos sentidos atribuídos por Derrida à *foto-grafia*, ao ressaltar o termo -grafia e suas implicações quanto à mostraçãõ da imagem. Será proposta uma aproximação entre o quase-conceito de *foto-grafia* (Derrida) e o que Borges denomina de objetos *ur*, indicando como ambos os autores questionam determinações ontológicas da imagem fotográfica. Por sua vez, a suposta primazia do instante, como se a fotografia atasse as temporalidades de quem fotografa e daquilo que é fotografado, também se deixa desconstruir, como se ressaltará na dialética entre instante, espera e expectativa. Tais abordagens possibilitarão pensar, por fim, espaçamentos da fotografia contemporânea, a partir do trabalho de Miguel Rio Branco.

Palavras-chave: fotografia – tempo – Derrida – Borges – Miguel Rio Branco

ABSTRACT

Photo-graphy and deconstruction

This text starts from the deconstruction of the visible, inscribed in texts of Jacques Derrida. In the photograph, the visibility of what appears is linked to the notions of perspective and framing, which evoke the centrality of the photographer's gaze in relation to the captured scene. It will be shown how these notions are deconstructed by Derrida's senses of photo-graphy, by emphasizing the term -graphy and its implications for the image's presentation. An approximation between the quasi-concept of photo-graphy (Derrida) and what Borges denominates *ur* objects is proposed, indicating how both authors calls into question ontological determinations of the photographic image. The supposed primacy of the moment, as if the photography joins the temporalities of who photographs and of what is photographed, can also be deconstructed, as will be emphasized in the dialectic between instant, wait (*espera*) and expectation. Such approaches will enable to think, finally, of the spacings of contemporary photography, based on the photographical work of Miguel Rio Branco.

Keywords: photography – time – Derrida – Borges – Miguel Rio Branco

SERRA, A. M. “Foto-grafia e desconstrução”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), pp. 31-49.

DOI: 10.22409/1981-4062/v20i/217

Aprovado: 12.03.2017. Publicado: 29.06.2017.

© 2017 Alice Mara Serra. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 12.03.2017. Published: 29.06.2017.

© 2017 Alice Mara Serra. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

O que vocês estão vendo aqui? Não se esqueça; nunca se esqueçam de ver aquilo através de que vocês veem, o elemento diáfano da visibilidade. Aqui, esse elemento está quebrado. A fotografia é tirada [...] através do vidro quebrado de uma janela.
 (J. Derrida, [Revelações...])

A fotografia pode ser pensada desde as noções de enquadramento e perspectiva. A partir de um centro referente subordina-se a cena fotografada à posição privilegiada de quem visa, enquadra e retém a imagem, embora não sem a mediação de um processamento tecnológico que escapa à visão. Apenas indiretamente poder-se-ia dizer que aquele que fotografa retém a imagem, possibilidade que supõe ainda a retenção na imagem de um tempo que cabia à cena fotografada e de um tempo supostamente coincidente com este, o tempo daquele que fotografa. Nessa coincidência suposta entre tais temporalidades, a fotografia falaria do ocorrido ou o registraria, permitindo ao visível da percepção guardar-se e desvelar-se como imagem. Com o desenvolvimento da imagem digital, esse desvelamento, além disso, parece ocorrer simultaneamente à captura e ao armazenamento. Mas tais noções – perspectiva, remissão entre imagem e ocorrido, simultaneidade ou coincidência entre os instantes, primazia do visível – são, cada uma a seu modo, passíveis de desconstruções.¹

Se, para Jacques Derrida, toda imagem escapa à idealização e à simples percepção daquilo que se mostra, ao demandar um pensamento de seus “debaixos” (*les dessous*), de seus rastros, inscrições e disseminações², tal demanda faz-se ainda mais explícita em seu quase-conceito de foto-grafia. Enquanto “escrita da luz” ou “escrita da luz como escrita da sombra”³, foto-grafia sublinha a desconstrução do primado do visível e da idealidade, segundo os quais ou a imagem deve ser restituída à visibilidade de seu referente, ou compreendida a partir dos significados que evoca. Foto-grafias não dão simplesmente a ver (algo outro) ou a ler (um significado) em sua transparência: nelas, antes, são inscritas redes de rastros que podem ter várias direções de remissão ou que podem também interromper cadeias de associações. Ao destacar o termo “-grafia”, Derrida indica discontinuidades naquilo que, desde o olhar que fotografa, a disponibilidade suposta daquilo que se fotografa e a instituição do momento em que se fotografa, supõe-se como registro de realidade. No conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*⁴, Jorge Luiz Borges fala de objetos *hrönir eur* justamente nesse sentido: objetos e fotografias de objetos que teriam sido encontrados ou produzidos “como se” a partir de outros objetos, mas sem que, para tanto, objetos anteriores tenham efetivamente existido. Como será mostrado, essa possibilidade contradiz o suposto noema da fotografia, como o caracteriza Roland Barthes, no sentido de que a fotografia necessariamente expressa um “isso foi”.⁵

A aproximação que, neste texto, se fará entre os objetos *hrönir* e *ur* de Borges e o quase-conceito de foto-grafia justifica-se do seguinte modo: como Derrida indica, a desconstrução não se faz somente por um filósofo ou corrente filosófica, mas já se encontra disseminada em outros textos, instâncias, registros, cabendo ao pensar

filosófico, ou mais propriamente à textualidade que se produz a partir destes outros lugares, trazer tais desconstruções à cena.⁶ A um pensar desconstrutivo da fotografia incumbe assim reinscrever textualmente outros contextos em que se observam desconstruções “em curso”.⁷ Nesse sentido, além do conto de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, serão indicados, na parte final deste texto, traços desconstrutivos do trabalho fotográfico de Miguel Rio Branco.⁸

I. Foto-grafia

Em seu texto “A janela e o muxarabi”⁹, o historiador da arte Hans Belting recupera a noção de perspectiva ocidental, pensada a partir do verbo latim *per-spiciere*, em alemão *durchsehen*, na acepção de perceber como *ver através* ou ainda *visão que atravessa*. Essa noção teria sido afirmada, dentre outros, por Leonardo Da Vinci, ao incitar a pensar o desenho a partir de uma superfície de vidro na qual se veria expresso o que se encontra atrás do vidro. Desde o Renascimento, a janela veio a assumir tais funções de enquadramento e perspectiva, permitindo, num primeiro momento, aproximar o olhar que olha a partir do interior ou das ‘janelas de perspectiva’ em relação àquilo que é visto no exterior e que se figura na pintura. Mesmo a ideia de um vidro transparente que poderia atuar como um limite entre ambos os lados – o que olha e o que é visto – veio a se diluir. É como se o mundo fosse diretamente visto, embora enquadrado numa perspectiva, em geral retangular como a janela, e se abrisse a esse mesmo olhar “por detrás de uma janela simbólica”.¹⁰

Ao contrastar a noção de perspectiva ocidental com a inscrição da imagem oriental, Belting chama a atenção para o modo como, em algumas culturas orientais, em especial no mundo árabe, a luz que entra por uma janela, filtrada pelos motivos de uma treliça, desenha-se no interior do ambiente. Neste caso, as imagens ou esboços que se projetam não advêm desde o olhar que se volta para fora e enquadra o exterior. Mas é através da treliça que a luz advinda do exterior delinea-se no ambiente interno, aí se modifica no decorrer do dia, nos ritmos em que se propaga e se filtra. Não diáfana, a superfície através da qual a luz perpassa – a treliça –interfere nos modos como a luz se inscreve.¹¹ Belting não utiliza essa expressão derridiana, mas neste caso se teria uma “grafia da luz”.

Embora Derrida, que nasceu e cresceu na Argélia, não destaque esta sua herança cultural apontada no texto de Belting, todavia, em seus escritos sobre fotografia, “Aletheia”¹² e “Revelações”¹³, o pensador parece remontar a essa tradição ao recuperar a composição peculiar à palavra foto-grafia, no sentido de “escrita da luz como escrita da sombra”. Referindo-se a uma fotografia de Kishin Shinoyama, Derrida enuncia:

Ela [a metáfora da luz] significa o que a claridade do dia terá sido, ontem, no dia passado: o arquivo escrito, a memória gráfica desse nascimento da luz à luz *fotográfica*, aquela que ao mesmo tempo capta, inscreve e guarda a visibilidade impressa. Fotografia como *esquiagrafia*, escrita da luz como escrita da sombra.¹⁴

Derrida problematiza aqui o elemento diáfano da visibilidade, sugerindo que a superfície em que a fotografia se inscreve não deixa intacta a transparência de algo. Ver e enquadrar não equivalem a ‘ter acesso imediato a’ ou ‘apropriar-se de’ – daquilo que se dá como imagem ou através da imagem. Há uma grafia da sombra, atuando como condição da luz e em resistência à mesma.¹⁵ Por sua vez, que o olhar do outro tenha lugar na fotografia e possa deslocar de seu centro o olhar que fotografa, tal inversão não é pensada pela desconstrução desde o primado da visibilidade ou do oclocentrismo. Já nos desenhos de cegos abordados por Derrida em *Memórias de cego*¹⁶ esse primado é rompido: é como se cada desenhista ou pintor fosse cego, já que, enquanto o traço se fixa, não se vê e não se retém ao mesmo tempo aquilo a que se dirige o olhar perceptivo. Tal ruptura também ocorre e, de certo modo, intensifica-se na fotografia.

Herdeira da noção de enquadramento e do sentido de perceber como ver através daquilo que se projeta através de uma superfície supostamente neutra, a fotografia já trouxe intrínseca uma descontinuidade de tempo; descontinuidade que, para a desconstrução, reforça o hiato entre o que olha, o que se olha e o que se inscreve como imagem. Referindo-se a uma das fotografias de Frédéric Brenner, que fora tirada desde o vidro quebrado de uma janela, Derrida alude a um hiato entre o que resta como imagem e aquilo que a imagem dá a ver, como se “o elemento diáfano da visibilidade” estivesse “quebrado”.¹⁷ Essa metáfora seria um contraponto à noção de imagem icônica, em que a imagem reporta-se àquilo que ela mostra e, além disso, implica que o representado na imagem possa ser separado do referente. Recuperando a terminologia platônica, imagens que não remetem a seu referente atuam como *éidola* e não como *éikones*: enquanto estes expressam ou representam outra coisa, os *éidola* teriam a pretensão de ficar no lugar da outra coisa que supostamente representam.¹⁸

Mas há ainda outra possibilidade a se considerar: imagens ou foto-grafias que nem enviem iconicamente para o representado nem também o substituam como os *éidola*, mas que proliferem de modo inusitado diferentes versões sem circunscrição de tema, todavia, com possíveis remissões casuais entre si e de caráter efêmero. Derrida alude a essa possibilidade em alguns de seus textos, por exemplo, ao referir-se ao quadro de Teniers em que se figura uma galeria de quadros, por sua vez exposta numa galeria de quadros, não tornando mais possível distinguir entre imagem e referente, entre dentro e fora da galeria.¹⁹ Também o conto de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* dá a pensar acerca dessa condição de imagens, como se tematizará em seguida acerca da fotografia de um não existente.

II. Objetos *ur*

*Mais estranho e mais puro que todo hrön é, às vezes, o ur: a coisa produzida
 por sugestão, o objeto eduzido pela esperança.*
 (J. L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*)

No conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges alude à possibilidade de apresentar uma fotografia de um objeto ainda não existente. Essa possibilidade Borges a consigna em *Tlön*, o imaginário mundo descrito no conto, caracterizado por um idealismo peculiar. Nas regiões mais arcaicas de *Tlön* seria hábito a duplicação de objetos perdidos: o problema é que muitas vezes os objetos duplicados – chamados de *hrönir* – ficam no lugar daqueles de que seriam a duplicação, bem como daqueles que seriam primeiramente encontrados, os objetos *hrön*. Borges ressalta, além disso, que os objetos *hrönir* podem se multiplicar de modo incontrolável. A ligeira modificação ortográfica entre *hrön* e *hrönir* assinala essa diferença entre, respectivamente, os objetos primeiramente encontrados e os objetos encontrados depois ou produzidos. No exemplo de Borges, um lápis que se perde pode ser encontrado duas ou mais vezes, e os que se encontram depois, mais ideais, podem ser mais próximos à expectativa do que o seria o inicialmente encontrado (*hrön*) e o suposto lápis perdido. Aquilo que se perdeu, sem substancialidade, pode não consistir senão num apontamento vago. Por sua vez, aquilo que se encontra pode ser um qualquer *hrönir* que venha a ser produzido, ao invés de ser descoberto ou exumado.

Além dos objetos *hrön* e *hrönir*, Borges apresenta o objeto *ur*: “Mais estranho e mais puro que todo *hrön* é, às vezes, o *ur*: a coisa produzida por sugestão, o objeto eduzido pela esperança”.²⁰ *Ur* é assim o mais ideal dos objetos, no sentido de um distanciamento crescente daquilo a que aludiria, apontando para uma coisa ou significado a não ser por sugestão vaga – ou esperança. Este é o caso de uma fotografia peculiar e brevemente aludida na narrativa de Borges.

Borges relata que, certa vez, num dos cárceres de *Tlön*, prometeu-se a libertação aos presos que apresentassem um objeto admirável, a ser extraído de escavações no leito antigo de um rio. Antes mesmo de ser encontrado algum objeto imponente – expectativa que viria a malograr-se, já que somente seria encontrada, mais tarde, uma “roda enferrujada” –, anteriormente a esse achado e mesmo ao início das escavações, os prisioneiros “apresentaram-lhes fotografias do que iam encontrar”.²¹ Eles apresentaram objetos *ur*: monossílabo que remete ao prefixo *ur-* em alemão, que denota o caráter originário ou primordial de algo. É significativo que esse tipo de objetos não seja aqui identificado a objetos mais originais no sentido de corresponderem a objetos ditos reais da experiência efetiva, nem a espécies de objetos ideais transcendentem à finitude dos objetos da experiência. Se nem os objetos *hrön* nem os objetos *hrönir* são previamente dados como efetivos, o caráter meramente sugestivo de *ur* intensifica essa imprecisão ontológica ou existencial. Mas esses gêneros de ser ou de devir não excluem efetuações mais plenas, embora não substanciais, como se observa na continuidade do conto.

Borges alude a repetições posteriores desse experimento em *Tlön*: após o fracasso de algumas tentativas, teriam sido “exumados ou produzidos” – tal dubiedade destaca-se no texto de Borges²² – objetos como ânforas de barro e outros. Esse processo de produção ou exumação de tais objetos contribuiria para a arqueologia, ao permitir “examinar e até modificar o passado, que agora não é menos plástico e menos dócil que o futuro”.²³ Nesse sentido, a produção de *hrönir* e *ur* retira do passado o caráter factual que lhe pode ser atribuído, tornando o passado, ao contrário, maleável como o futuro. Essa maleabilidade seria ainda processual e periódica, com base na continuidade do conto. Segundo Borges, nas contínuas reelaborações de objetos *hrönir* e *ur*, haveria fases de reprodução dos *hrön* anteriormente encontrados, fases de intensificação de determinados aspectos dos *hrön*, seguindo-se outras fases, até um período de decadência, após se atingir “uma pureza de linhas que os originais não têm”.²⁴

Nessa diferenciação apresentada por Borges nada é dito sobre o objeto supostamente real, uma vez havido; mesmo a noção de “uma vez” só seria cabível se se compreender a produção de *hrönir* e de *ur* como se ocorresse uma vez no tempo. Mas acerca dessa possibilidade deve ser considerada ainda uma outra característica de *Tlön*. Borges ressalta que aí não há uma justaposição de tempo e espaço, nem se considera que o espacial perdure no tempo. Mas se sucedem ideias e associações casualmente, sem princípio de causalidade que as norteie, antes de se esvaírem: “a percepção de uma fumaceira no horizonte e depois do campo incendiado e depois do charuto meio apagado que produziu a queimada é considerada um exemplo de associação de ideias”.²⁵ Cada um dos momentos dessa associação – fumaça, campo incendiado, charuto – é passível de incontáveis outras variações, no modo do *como se*. Aliás, assinala Borges, as filosofias em *Tlön* são todas no modo do “como se” – “*Philosophie des Als Ob*”, destaca Borges, não sem razão, em alemão²⁶ – reforçando a idealidade dos objetos *hrönir* e *ur*, quer dizer, quando se consideram tais objetos em distanciamento crescente em relação àquilo a que se reportariam ou à verdade correspondente que nos incitariam a apreender.

Ora, remontando ao texto de Barthes, *A câmera clara*, essa possibilidade de apresentar, pela fotografia, um objeto *ur* que não é fotografia de um existente, contradiria o que Barthes denomina de “noema da fotografia”, ou seja, o “isso foi”, no sentido de que “a coisa *necessariamente* real” esteve lá, a coisa existente “sem a qual não haveria fotografia”.²⁷ Deste modo, para Barthes, a fotografia implica uma “dupla posição”: a posição ou a tese de realidade e de passado. No primeiro caso, a fotografia é possibilidade demonstrativa a partir do presente, uma vez que seria sempre possível, ao se olhar uma fotografia, constatar algum “é isso”, mesmo quando não se consegue definir o que seja isso.²⁸ No segundo caso, a fotografia adquire consistência ontológica ao atestar a realidade da coisa fotografada naquele momento do tempo. Nessa dupla acepção, assinala Barthes, “toda fotografia é um certificado de presença”.²⁹

Já para Derrida, num sentido próximo a Borges, a fotografia labora no *como se* da *Einmaligkeit*, o que se traduz por ‘naquilo que é como se fosse uma vez’. Na expressão do autor, a fotografia dá a pensar o inapreensível: o “uma só vez”.³⁰ Este ‘uma vez’ não equivale ao “isso foi” (Barthes) que atesta a realidade do evento particular captado na imagem, mas se reduz à própria foto-grafia: no sentido de que, no retrair-se da luz de um modo singular em cada imagem, “a assinatura da sombra ocorreu uma só vez”.³¹ Enquanto reproduzível tecnicamente, a foto-grafia conservaria tal singularidade no modo do *como se*. Lidados dessa maneira, foto-grafia e objetos *ur* aproximam-se na medida em que, distanciados daquilo de que supostamente seriam imagem, trariam uma dialética peculiar, intrínseca a seus efeitos de instantâneo.

III. Instante, espera, expectativa

*[...] essa espera sem horizonte, essa espera que não sabe o que vem
 surpreendê-la é a iminência do ato fotográfico.
 (J. Derrida, *Aletheia*)*

Desde um negativo em suspenso, no momento em que a espera se interrompe, a fotografia produz um efeito de instantâneo.³² A fotografia não mimetiza o instante, que se instaura em abstração de um contínuo de fases temporais. Ela não retrata o futuro, embora possa captar o devir de um objeto ou uma fase de movimento suposta, antes que estes se tornem perceptivamente apreensíveis. Ela não retrata o passado, embora se permita figurar como imagem de algo sido daquele modo, de alguém havido naquele estado, de uma situação transcorrida daquele jeito, de um estado de coisas que teve um lugar, teor ou atmosfera específicos. Mas o efeito de instantâneo, resguardado na imagem, suspende em si e por si essas supostas implicações existenciais. A fotografia não garante o ‘uma vez’ do ocorrido, mas a ela subjaz a possibilidade deste ‘uma vez’: o do clique – ou atualmente do *touch* – naquele ponto do tempo que é como se fosse, simultaneamente, o ponto do tempo do evento em questão. Desde essa possibilidade de coincidência suposta – entre o ponto do tempo em que se fez a imagem e o instante que a imagem fotográfica retrata – a mostraçãõ de algo não se dá senão via um processo de arquivaçãõ, não diretamente visível, em que a luz vem a se inscrever *a posteriori*. Derrida alude, nesse sentido, à “réplica *fotográfica*” em que:

[...] um dispositivo moderno, digamos uma técnica, torna-se testemunha sem testemunha, o olho protético, o olho de mais porém invisível, ao mesmo tempo o produtor e o conservador, a origem e o arquivo dessa implicaçãõ da sombra no coração da luz [...].³³

Esse processo é artificioso, insinua Derrida, mas atua como se fosse a *physis* ou como se fosse uma lei – ‘o dever ser desse modo’ – inerente à fotografia.³⁴ A grafia da luz é prenunciada pela interrupçãõ do tempo da espera – espera daquilo que está na situaçãõ que veio a ser fotografada, espera que não pode ser em si mesma apreendida no

instante em que se produz a imagem, mas para a qual algo na imagem pode apontar. A *posteriori*, a imagem feita ou impressa reevoca nostalgicamente a inseparabilidade entre o olhar que fotografa e a coisa fotografada. Mas a espera não essencialmente coincide com a expectativa do olhar que conduz a câmera.³⁵ De algum modo, a espera subjaz ao que advém ao instante desde o olhar do outro, no momento do clique – ou do *touch* quando se faz uma foto. Sob o impacto desse corte, a espera se enuncia como o que poderia advir àquele instante, como um gesto a se perfazer, um movimento a se completar, uma palavra que se poderia dizer. Mas a espera é inapreensível, de modo direto, na fotografia, pois ela é o tempo não retratado, é aquilo em relação a que se produziu o corte ou o efeito de instantâneo. Não captada, ela não se deixa senão surpreender pelo olhar do outro: “essa espera sem horizonte, essa espera que não sabe o que vem surpreendê-la [...] é a iminência do ato fotográfico”.³⁶ A espera é “sem horizonte” – frisa Derrida, remetendo ao conceito fenomenológico de “horizonte” [*Horizont*] que denota o que pode vir a ser captado desde um ponto referencial ou vir a ser referido desde um ponto de escoamento. Mas, na fotografia, o horizonte é, em princípio, o do olhar que a configura, e não o horizonte daquele, daquela ou daquilo que está na situação fotografada. A nostalgia do compartilhamento do agora se quebra nesse hiato entre uma espera sem horizonte, por um lado, e uma expectativa desde um horizonte, por outro.

Em que sentido se poderia pensar numa inversão dessa condição, ou seja, na possibilidade em que a espera coabitasse o olhar que fotografa? De algum modo, o olhar que fotografa pode surpreender-se pelo que se lhe apresenta, pode mudar, a partir disso, a intenção fotografante inicial, pode, enfim, pretender captar a imprevisibilidade do acontecimento. Todavia, ainda assim, esse olhar estará na condição de expectante, como aquele que ‘se dirige a’, mesmo que *a posteriori*. Até mesmo quando se deixa direcionar pela cena ou evento, é ainda esse olhar a instância desde a qual se define o vir a ser da fotografia em questão. Isso ocorreria mesmo nas fotos de Keith Cottingham que, compostas virtualmente a partir de outras imagens, parecem escapar à noção icônica de imagem.³⁷ Tais fotos se refratariam também à dialética entre espera e expectativa, pois, superpondo e hibridizando outras possíveis imagens, foram feitas sem que o fotógrafo tivesse diante de si algo a ser retratado. Portanto, além de escaparem ao “noema da fotografia” proposto por Barthes, o “isso foi”, tais imagens não interromperiam nenhum tempo de espera. No momento ou propriamente nos momentos em que foram construídas, essas imagens não teriam implicado a relação dialética entre um tempo de espera daquele, daquela ou daquilo a ser fotografado e um tempo de expectativa de quem fotografa. O tempo da espera já estaria, antes, reduzido, na medida em que a técnica da fotografia passa a prescindir de algo “fático” a ser visto pelo olhar do outro. Os retratos fictícios intensificam assim a *poiesis* do processo de produção, sem afirmar um alargamento do tempo da espera.

Mas em que medida poderia haver um deslocamento possível da condição de espera – daquele, daquela ou daquilo que estaria num tempo de espera, mesmo que hipotético –

para aquele que vê imagens ou fotografa? Ora, esse deslocamento se dá quando e na medida em que a espera reduza o horizonte de expectativas e a surpresa conflague, condensando-a ou intensificando-a, a experiência da duração. Essa possibilidade de espera em relação àquele, àquela ou àquilo de que parte o olhar foi pensada, no caso da pintura, especialmente a partir das anamorfozes. Por exemplo, na pintura *Os embaixadores* [*Die Gesandten*] (1533) de Hans Holbein (o jovem), a inversão do olhar se dá através de um crânio que nos olha: a imagem revela ao espectador o poder de mudar de aparência. O olhar do espectador, supostamente aquele que norteia e significa o visível, é deslocado desse oculocentrismo para a condição de ser olhado. Neste caso, o espectador é como que golpeado em sua expectativa de significação, podendo, tão somente após o interstício de surpresa, reelaborar o sentido do visível.³⁸ Também Derrida apontou para tal possibilidade de deslocamento, ao desconstruir – desde o olhar do animal diante do qual se defrontara nu – o olhar do sujeito que visa e supostamente possui a linguagem, em relação a esse outro a quem usualmente se atribui a condição de objeto visado, a ser apreendido e conceituado.³⁹ Ora, essa possibilidade de deslocamento também se deixa pensar na fotografia a partir de desdobramentos desconstrutivos, como se apontará na sequência acerca do segundo andar da Galeria Miguel Rio Branco, em Inhotim.

IV. Espera e arquivo

A foto não foi tirada, como sugeríamos no começo, desde o ponto de vista dessa janela, através da própria quebra do vidro? Desde o lugar da violação?

(J. Derrida, [Revelações])

De que fala a fotografia, se ela não afirma a verdade do evento passado, se ela não revela a espera daquele, daquela ou daquilo que se pretendia conservar na imagem? Essa pergunta se reporta ao problema da verdade da fotografia, de sua *aletheia*. Problema cuja resposta Derrida deixa em suspenso, mas não sem, desde o título de um de seus textos aqui referidos – “Aletheia” – deixar apontamentos acerca desse ponto. Ao iniciar esse texto com este dizer emblemático – “O fotógrafo foi embora, ele disse a verdade”⁴⁰ –, Derrida, ao mesmo tempo, aponta para o caráter inapreensível ou, ao menos, movediço dessa verdade: “Ele disse a verdade. É ela. Ela fica sem testemunha. Exceto por uma testemunha invisível para atestar que não há mais testemunha”.⁴¹

Como o autor inscreve em outros textos, não se escolhe ser testemunho de algo, como no caso de uma guerra, de uma catástrofe, do afeto que desponta, da primeira palavra que ouvimos.⁴² Se alguma verdade se indicia, ela não é da ordem de uma concordância com o objeto, nem no sentido de uma posição desse objeto como verídico. Como vimos, para Derrida, a fotografia não efetua simplesmente a posição de algo como existente, e aqui também se entende: como existente e verdadeiro. Mas ela efetua sua “suposição”, afirma Derrida, leitor de Barthes:

O que é irredutivelmente próprio ao efeito fotográfico, Barthes insistiu muito a esse respeito, é que a existência única do referente [...] é inegavelmente posta como a condição da obra (mas prefiro dizer *suposta*, e isso muda quase tudo) [...].⁴³

Ora, nessa “suposição” a fotografia assimila uma característica do signo: sua capacidade de supor por outra coisa [*pro alio positio*]. Porém, neste caso, ao atuar como um signo na modalidade de índice, o tipo de indicação realizado pela fotografia não é de “conexão física” com um objeto real, ou seja, não é no sentido explicitado por Philippe Dubois acerca da fotografia como imagem-índice: “[...] a imagem indicial remete sempre a um *único* referente determinado, o mesmo que a causou, do qual ela resulta física e quimicamente”.⁴⁴ Ao trabalhar o conceito fenomenológico de índice [*Anzeichen, indice*], Derrida acentua o caráter indicativo no sentido de jogos de remissão sem valor de necessidade relativamente a supostos referentes. Tão logo apontam para referentes supostamente “únicos”, expressões linguísticas, imagens e outros índices sucumbem a deslocamentos, tão logo estejam – e sempre estão – sob a interferência de outras instâncias constituidoras de sentido.⁴⁵

Assim, se alguma verdade se faz, isso ocorre tanto sem o amparo do referente, quanto, neste caso, sem o amparo do fotógrafo que teria inscrito a verdade, mas sem poder resguardá-la. Borges já assinalava esse aspecto ao apontar para o sentido – dir-se-á ontológico, sem fundamento substancialista – dos objetos que não se conseguem guardar e que se podem encontrar depois, mas enquanto objetos outros, não somente modificados intencionalmente, mas outros.

Ora, no caso de algumas fotografias de Miguel Rio Branco, mais especificamente a obra *Diálogos com Amaú* (1983), no segundo andar da Galeria Miguel Rio Branco em Inhotim, há uma reduplicação *ad infinitum* do efeito de instantâneo: como se os objetos *hrönir* e *ur* do conto de Borges se multiplicassem sem cessar. Pelo menos três momentos se distinguem nesse processo. Primeiro, o corte do tempo em que se deu o efeito de instantâneo de cada uma das imagens, conforme a relação aqui descrita entre o horizonte do olhar que fotografa, a nostalgia de coincidência com a coisa fotografada, o hiato entre espera e expectativa. Em segundo lugar, têm-se os cortes que foram feitos na montagem e exposição das imagens, de modo a impedir que cada projeção dure de forma contínua. A exposição de cada imagem dura alguns segundos, antes de dar lugar a outra, esta, a outra, constituindo assim uma série de efeitos de instantâneo. Ou seja, tem-se não uma conexão efetiva, já que as imagens se sucedem casualmente. Além disso, elementos como as sombras que se delineiam, a textura e o movimento dos tecidos através dos quais as imagens se projetam, o modo como cada imagem avança em direção às paredes contíguas e sobre o chão, tudo isso impede que se possa repetir na íntegra a mesma imagem com o mesmo jogo de sombras, textura e luz etc. Finalmente, deve introduzir-se aí uma terceira instância produtora de efeitos de instantâneo: a qual concerne, por exemplo, ao passante ou expectador munido de uma câmera fotográfica ou de outro qualquer aparelho com a capacidade de reter imagens. A

cada vez que esse tenta captar uma imagem, o que neste caso pode ser também um interstício entre uma imagem e outra, um intervalo, a cada vez esse ou essa passante estará retomando a si o movimento expectante que, em princípio, se situava no olhar que fotografa, neste caso, o de Miguel Rio Branco. Essa usurpação do olhar, enquanto reapropriação do olhar possuidor de expectativas e de horizonte, não de modo direto desloca a condição suposta do olhar que capta e apreende. Neste ato de tomar a si o olhar instaurador dos efeitos de instantâneo, o expectador ou passante lembraria aquela possibilidade de aproximar-se da experiência através da câmera, experiência descrita por Benjamin como “possibilidade de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade”.⁴⁶

Mas o que se modifica no caso em questão é o que pode advir da multiplicação de objetos *hrönir* e *ur*, como assinalava Borges: o efeito de conferir maior maleabilidade ao já sido, e não somente uma aproximação da experiência, aliás atualmente a todo instante pretensamente retida nos aparelhos usados como câmeras. Mas, na obra *Diálogos com Amaú*, a proliferação de imagens via a “usurpação” do olhar pelo passante, a diluição da individualidade de cada imagem na captação dos interstícios, as modificações e apagamentos das imagens nos diferentes aparelhos ou dispositivos que se lhes voltam etc, esses efeitos propriamente intensificam a maleabilidade já expressa no segundo andar da Galeria Rio Branco.⁴⁷ Além disso, esses efeitos indicam que a experiência não se retém, como parece acontecer a todo instante. Ou seja, o jogo mutável a cada vez de sombras, texturas e luz, as interferências dos suportes em relação às imagens, o desejo de conter uma imagem afectante no momento de sua breve projeção, mas o modo como se é atirado para outra imagem, de certo modo perdendo a anterior: tudo isso vem contribuir para uma redução do horizonte de expectativas, para o apontamento de um tempo de espera.

O que acontece com a espera, pensando nessas possibilidades contemporâneas da técnica fotográfica, nessa intensificação de interstícios entre um suposto retrato de algo e seus deslocamentos diferenciados? Ora, nas notas de Derrida acerca da imagem da pessoa retratada por Kishin Shinoyama, a espera que a fotografia arquiva, consumindo-a e indicando-a, é a de alguém que fora fotografada, uma espera que, segundo o autor, não pôde falar de si, parecia tender a enunciar algo, num gesto, todavia, contido.⁴⁸ Sobretudo, contido no corte em que se produz o efeito de instantâneo, como se mostrou.

No caso de *Diálogos com Amaú*, primeiramente não se identifica simplesmente “uma situação de espera” antes de ser contida pelo corte – na ação do olhar e do dedo junto ao aparelho, e depois através dos sucessivos cortes para a montagem – em que se produz o efeito de instantâneo. Mas em tais fotografias de Rio Branco, já se está, antes, entre várias instâncias, corpos, rostos, objetos, fragmentos de contextos, jogos de texturas, dobras, vias, como se tudo isso já fosse, de certo modo, transportado e interrompido no modo brusco em que as imagens se sucedem deslocando-se, por vezes sobrepondo-se num limiar curto de tempo, sem plano de continuidade, sem horizonte de

mostração. Uma cena que se pretende captar pode 'revelar-se' outra devido a esses interstícios. As imagens que escapam, outras que se bifurcam, as expectativas que se interrompem, esses fatores vêm a restituir tais contextos e cenas, de algum modo, ao que eles teriam em uma origem não diretamente inscrita na grafia da luz, mas a esta subjacente: retenção da expectativa, uma exposição ao outro que não é, senão, espera.

Entre os usos que fazemos de imagens – especialmente na forma atual como o mundo é impregnado de imagens ou nos chega a partir delas – um dos modos menos violentos de apropriação seria permitir que foto-grafias instituíssem ou renovassem, de algum modo e singularmente a cada vez, a possibilidade da espera e os espaçamentos de objetos *ur*, no sentido em que Borges os apresenta, como os mais originários, enquanto os mais distantes dos supostos originais. Mesmo quando são cópias ou se apresentem como se fossem sem a interrupção do contato entre o que olha e o que é olhado, mesmo aqui as esperas não coincidentes com as expectativas estão arquivadas de algum modo e em diferentes intensidades nas impressões ou, no caso da obra *Diálogos com Amaú*, nas projeções abruptas.

O mal de arquivo, como observa Derrida, consiste especialmente em que aquilo que se arquiva ou se ordena também se desloca por outras vias, além ou aquém do desejo do arquivante – o ordenador de arquivos, o arconte, o que deseja resguardar a origem.⁴⁹Neste caso, o arquivante pode ser identificado ao fotógrafo, mas também ao curador, ao intérprete etc. Mas aquilo que se arquiva – o arquivado – pode se corroer, pode se deslocar como se por si mesmo ou emergir em outro lugar, de modo não ordenado e descontínuo, com interferências outras, inserindo um corte no horizonte de expectativas daquele que arquiva. É essa possibilidade de irrupção que este texto insinua. E é a essa potência das foto-grafias que se pretendeu aludir.



Segundo andar da Galeria Miguel Rio Branco (*Diálogos com Amaú*), Inhotim, MG. Foto de Alice Serra, 2017.



Segundo andar da Galeria Miguel Rio Branco (*Diálogos com Amaú*), Inhotim, MG. Foto de Alice Serra, 2017.



Segundo andar da Galeria Miguel Rio Branco (*Diálogos com Amaú*), Inhotim, MG. Foto de Alice Serra, 2017.

* Alice Mara Serra é professora do Departamento de Filosofia da UFMG.

¹ Derrida ressalta que um primeiro momento da tarefa desconstrutiva consiste em inverter hierarquias afirmadas. Todavia, não é o caso de apenas invertê-las: num segundo momento (que não se deve entender num sentido puramente cronológico) trata-se de sublinhar os deslocamentos que se produzem (DERRIDA, J. *Posições*. Tradução de T. T. Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 47 s.). Por exemplo, se a escrita e a imagem foram pensadas por grande parte dos filósofos como subordinadas à primazia da linguagem falada e do pensamento, não cabe simplesmente inaugurar um pensamento da “escritura” (*écriture*) reduzido a textos e submeter a tal abordagem os demais atos discursivos. Propõe-se, antes, apontar em que sentidos também o pensamento e a fala apresentam traços atribuíveis à escrita, tais como espaçamentos, implicação com algum suporte, descontinuidade entre intenção, receptor e referente. Ver: DERRIDA, J. *De la Grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

² Ver: DERRIDA, J. “Les dessous de la peinture, de l’écriture et du dessin: support, substance, sujet, suppôt et supplie”. In: _____. *Penser à ne pas voir: Écrits sur les arts du visible* (1979-2004). Edição organizada por G. Michaud, J. Masó e J. Bassas. Paris: Éditions de la différence, 2013, pp. 242-255 ; SERRA, A. “Imagem e suporte: Fenomenologia e desconstrução”. In : *Revista Ek-stasis* (UERJ), v. 3 (2014), pp. 25-42.

³ DERRIDA, J. “Aletheia”. In: _____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Edição organizada por G. Michaud, J. Masó e J. Bassas. Tradução de M. J. Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012, pp. 299-314, aqui p. 303.

⁴ BORGES, J. L. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: _____. *Ficções*. Tradução de C. Nejar. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1982.

⁵ BARTHES, R. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁶ Ver: DERRIDA, J. “Les arts de l’espace. Entretien avec Peter Brunette et David Wills”. In: _____ .*Penser à ne pas voir*. Op. cit., pp. 15-55.

⁷ Apresentei tal proposta no texto: SERRA, A. “Meras coisas e artes do espaço: desconstrução em obras”. In: *Trans/form/ação*, v. 39 (2016), pp. 111-132.

⁸ A abordagem deste texto se restringirá a fotografias projetadas na instalação audiovisual *Diálogos com Amaú*(1983), no segundo andar da Galeria Miguel Rio Branco, no Instituto Inhotim, Brumadinho (MG).

⁹ BELTING, H. “A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente”. Tradução de A. Serra. In: ALLOA, E. *Pensar a imagem* (org.). Tradução de C. Rodrigues et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 115-137.

¹⁰ Ibidem, p. 117.

¹¹ Ibidem, p. 129ff.

¹² DERRIDA, J. “Aletheia”. In: _____ .*Pensar em não ver*. Op. cit., pp. 299-314.

¹³ Idem. “[Revelações, e outros textos. Leituras das fotografias de Frédéric Brenner]”. In: _____ .*Pensar em não ver*. Op. cit., pp. 315-347.

¹⁴ Idem. “Aletheia”. Op. cit., p. 303.

¹⁵ Notam-se aproximações entre os sentidos de foto-grafia e o quase-conceito de escritura [*écriture*]. Este se formulou no decurso do diálogo de Derrida com autores como Freud, Saussure, Husserl e outros, e se apresentou especialmente em contraponto à tradicional subordinação da escrita – e também da imagem e outras marcas gráficas – em relação à fala e ao pensamento; subordinação identificada por Derrida como logo-fono-centrismo. Cf. DERRIDA, J. *De la Grammatologie*. Op. cit.

¹⁶ Idem. *Mémoire d’aveugle: l’autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

¹⁷ Idem. “[Revelações...]”. Op. cit., p. 341.

¹⁸ Cf. BOEHM, G. “Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica”. In: ALLOA, E. *Pensar a imagem*. Op. cit., pp. 23-38.

¹⁹ “Um nome pronunciado diante de nós faz pensar na galeria de Dresden... Nós erramos pelas salas... Um quadro de Teniers... representa uma galeria de quadros... Os quadros desta galeria representam, por sua vez, quadros que fariam ver inscrições que se pode decifrar, etc. [...] / A galeria é o labirinto que compreende em si suas saídas: não se *cai* nisso jamais como em um caso particular da experiência [...]”. (DERRIDA, J. *La voix et le phénomène*. Paris: PUF, 2009, p. 116f; tradução minha).

²⁰ BORGES, J. L. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Op. cit., p. 14.

²¹ Ibidem, p. 13.

²² “[...] os discípulos exumaram – ou produziram – uma máscara de ouro, uma espada arcaica, duas ou três ânforas de barro [...]” (Ibidem, p. 14).

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, p. 9.

²⁶ Ibidem.

²⁷ BARTHES, R. *A câmera clara*. Op. cit., p. 115.

²⁸ Cf. essa afirmação de Dubois, a partir de Barthes: “O referente é colocado pela foto como uma realidade empírica, mas “branca” [...]”. DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de M. Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2001, p. 52.

²⁹ BARTHES, R. *A câmera clara*. Op. cit., p. 129.

³⁰ DERRIDA, J. “Aletheia”. Op. cit., p. 304.

³¹ Ibidem.

³² Cf. DERRIDA, J. “Aletheia”. Op. cit., p. 306.

³³ Ibidem, p. 305.

³⁴ “Essa lei do fenômeno luminoso (*phôs*) está inscrita, desde a origem, na natureza (*physis*). Como uma história do olho. As leis da fotografia estão na natureza, são leis físicas, e o dizer nada retira ao acontecimento dessa técnica moderna”. (Ibidem, p. 305f)

³⁵ Insinuo aqui a diferença entre o conceito fenomenológico de expectativa [*Erwartung*], apresentado por Edmund Husserl em suas *Lições sobre a consciência interna do tempo* e os sentidos de espera apresentados por Derrida. Cf. HUSSERL, E. *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893–1917). Edição de R. Boehm. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1969.

³⁶ DERRIDA, J. “Aletheia”. Op. cit., p. 309.

³⁷ Seguindo os apontamentos de Emmanuel Alloa, uma intensificação de imagens *ídola* ocorreria nas fotografias fictícias de Cottingham. Por exemplo, numa dessas fotos, em que se retratam três adolescentes, nenhum deles teria estado ali para que a imagem se tornasse possível: não há pessoas reais por trás da imagem, a qual se constrói de superposições de esboços virtuais. Tais imagens simulacros, conforme Alloa, “não enviam mais a nenhuma realidade indetectável e consistem em pura aparência” (ALLOA, E. “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”. In: *Pensar a imagem*. Op. cit., pp. 7-19; p. 11).

³⁸ É a partir disso que Rudolf Bernet, remetendo a essa pintura, pode falar em uma sublimação da pulsão escópica. Cf. BERNET, R. *Force – Pulsion – Désir: une autre philosophie de la psychanalyse*. Paris: Vrin, 2013, parte II: cap. III.

³⁹ Derrida se reporta a uma primeira categoria mais abundante de autores que inclui “*todos os filósofos e todos os teóricos enquanto tais*”, correspondendo a “uma época”, “de Descartes até hoje”, “*todos aqueles e não todas aquelas*” que viram, descreveram, analisaram o animal, como se “nunca tivessem sido vistos, sobretudo não nus, por um animal que se dirigisse a eles”. Por sua vez, em diferença desse grupo, Derrida aponta outros tipos de discursos, de “poetas ou profetas” – aí incluindo-se –, “daqueles e daquelas que confessam tomar para si a destinação que o animal lhes endereça, antes mesmo de terem tempo de se esquivar nus [...]” (DERRIDA, J. *O animal que logo sou*. Tradução de F. Landa. São Paulo: Unesp, 2002, p. 33f).

⁴⁰ DERRIDA, J. “Aletheia”. Op. cit., p. 301. Derrida parece apontar para a mesma fala de Paul Cézanne por ele examinada em *La vérité en peinture*: “*Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai*” (Cézanne, a Emile Bernard, 1905, apud. J. DERRIDA, *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion: 1978, p. 6). Acerca das implicações dessa promessa de dizer ali onde o artista não diz – na imagem, cf. SERRA, A. “Do fenômeno pleno ao testemunho que falta: gradações da verdade em Husserl, Marion e Derrida”. In: *Philosophica* (Lisboa), v. 45 (2015), pp. 83-104.

⁴¹ J. DERRIDA. “Aletheia”. Op. cit., p. 301.

⁴² Cf. Idem. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L’Herne, 2005; SERRA, A. “Do fenômeno pleno ao testemunho que falta”. Op. cit.

⁴³ J. DERRIDA. “Aletheia”. Op. cit., p. 308.

⁴⁴ DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Op. cit., p. 51 s. Dubois apresenta a definição de índice a partir da “conexão física” com seu referente, com base na diferenciação de Peirce acerca dos tipos de signos (ícones, símbolos, índices). Ver: *ibidem*, p. 50f.

⁴⁵ Cf. DERRIDA, J. *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: PUF, 1967.

⁴⁶ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 187.

⁴⁷ No segundo andar da galeria, percebem-se também as interferências da obra *Tubarões de seda* (2006), contígua a *Diálogos com Amaú*. A depender do ponto da sala em que se observa, insinua-se uma sutil passagem de uma instalação a outra.

⁴⁸ Cf. DERRIDA, J. “Aletheia”. Op. cit.

⁴⁹ Idem. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 2008.