

Descrever fotografias, descrever a fotografia — entre Husserl, Barthes e Benjamin

Nélio Conceição

1. INTRODUÇÃO

O tema *descrição em fotografia* será o mote para a leitura de textos de três autores que abordam a fotografia de pontos de vista distintos, embora em todos eles exista uma tensão entre o que é singular numa fotografia e o que é geral e aponta para as suas estruturas básicas. Devido à sua especificidade e ao facto de ser menos trabalhada neste âmbito, dar-se-á um maior destaque à fenomenologia husserliana da consciência de imagem, ensaiando-se uma aproximação entre a descrição da consciência de imagem, o papel da fotografia nessa descrição e a peculiar posição que a fotografia pode ocupar na compreensão do seu carácter representativo. De seguida, e numa dupla posição de continuidade e problematização em relação à perspectiva fenomenológica, será analisada uma das descrições da fotografia do Jardim de Inverno presentes em *A Câmara Clara* de Roland Barthes, fotografia que constitui o núcleo da falência do projecto ontológico-fenomenológico de Barthes, ou talvez do cumprimento de uma fenomenologia trespassada pelo afecto. Por último, no contexto do pensamento de Walter Benjamin e seguindo o que ele nos dá a pensar, será explorada a descrição de duas fotografias de Hill e Dauthendey presentes em “Pequena História da Fotografia”.

O volume XXIII de *Husserliana*, que tem por título *Fantasia, Consciência de Imagem, Memória*¹, reúne textos de Husserl escritos entre 1898 e 1925, os quais se referem fundamentalmente aos fenómenos da *presentificação* (*Vergegenwärtigung*), isto é, aos fenómenos da memória, expectativa, fantasia, imaginação e consciência de imagem. Em traços largos, podemos dizer que abordam aquilo que não é da ordem da *apresentação* (*Gegenwärtigung*), da percepção enquanto ter as coisas elas mesmas de modo directo. Contudo, as relações entre a percepção e os fenómenos da presentificação são complexas, conhecendo flutuações, nem sempre muito claras, no decurso das análises de Husserl. Não devemos esquecer que estamos no terreno de uma certa primazia da percepção enquanto acto fundador, logo, é com ela e sobre ela que se constroem os dados da consciência. Nesta leitura focar-se-á o fenómeno da consciência de imagem, o tipo de experiência que temos ao olharmos para uma imagem física, e sobretudo a especificidade das descrições relativas à fotografia.

Ao pretender estabelecer um paralelo entre a representação da fantasia e a imaginação física, paralelo — de aproximações e diferenças — que é um dos panos de fundo das análises das lições, Husserl começa por referir a complexidade do próprio conceito de *imagem*. Mesmo ao nível do senso comum, verificamos que a imagem pressupõe, por um lado, a *coisa física*, por outro lado, o *objecto de imagem*, aquilo que aparece nessa coisa física. Mas ainda assim esta divisão não é suficiente, e Husserl socorre-se do exemplo de uma fotografia para demonstrá-lo: “Por exemplo, diante de nós temos uma fotografia representando uma criança. Como é que ela faz isto? Bem, primeira-

¹ Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Tomarei como referência principal o texto nº 1 deste volume, “Fantasia e Consciência de Imagem” (“Phantasie und Bildbewusstsein”), correspondente à terceira parte das lições do semestre de Inverno de 1904/1905 sobre “Elementos capitais da fenomenologia e teoria do conhecimento” (“Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis”), embora tenha presentes, e refira também, outros textos do supracitado volume. As traduções são da minha responsabilidade, com o apoio da tradução inglesa de John B. Brough, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1924)*, e a revisão da Professora Maria Filomena Molder, a quem agradeço.

mente traça uma imagem que, no conjunto, se assemelha à criança, mas que dela diverge marcadamente no que respeita ao aparecer da grandeza, da coloração, etc.. Esta criança-miniatura que aqui aparece num desgostoso cinzento-violeta não é naturalmente a criança referida, a criança representada. Não é a própria criança, mas a sua imagem fotográfica.”² Ora, se dissermos que a fotografia falha, que se assemelha parcialmente ao original ou que com ele coincide perfeitamente, não nos referimos, como é óbvio, à coisa física que está na parede ou à tela, ao suporte que aparece como uma coisa real e ao qual a nossa percepção tem acesso. “A fotografia enquanto coisa é um objecto real e é considerado como tal na percepção. Aquela imagem [analisada anteriormente] é um aparecer [*ein Erscheinendes*] que nunca existiu e nunca existirá, que, também naturalmente, em nenhum momento nós tomamos como realidade.”³ Após esta descrição do acto imaginativo por intermédio de uma imagem fotográfica, Husserl estabelece que, na imaginação física, não existem apenas dois constituintes ou objectos, mas sim três:

1) A *imagem física* (*physische Bild* ou *perceptum*): a tela, o papel ou a pedra que funciona como suporte físico (e perceptivo).

2) O *objecto de imagem* (*Bildobjekt* ou *fiktum*): a imagem que aparece na imagem física e que, em si mesma, não tem existência.

3) O *tema de imagem* (*Bildsujet* ou *imaginatum*): aquilo que é representado pelo objecto de imagem. Aquilo que, embora não apareça, é imaginado — ou para o qual o objecto de imagem reenvia⁴.

Além de conceber três objectos fenomenológicos, Husserl estabelece entre eles uma relação de tensão constante, de conflito. No fundo, a consciência de imagem surge pela existência desses conflitos internos entre as três instâncias.

Assim, é pelo facto de o objecto de imagem entrar em conflito com a percepção, ou seja, é pelo facto de a imagem que aparece não pertencer ao domínio da percepção e ao seu horizonte (a parede, a sala, etc.) que ela se transforma numa ficção, num *fiktum*. A relação do *fiktum* com a imagem física é ambígua e conflitual, pois se por um lado

² Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, p. 19.

³ *Ibidem*. Husserl dirá algo de semelhante em muitos passos dos seus textos. Um outro exemplo: “A Madona de Rafael que eu contemplo numa fotografia não é obviamente a pequena imagem que aparece fotograficamente.” *Idem*, p. 26.

⁴ Cf. *Idem*, pp. 19-20.

aquele necessita desta última e da sua relação ao domínio perceptivo para existir, por outro lado tem de libertar-se dela para sair da mera objectualidade, do mero ter a coisa presente de um modo intuitivo. Relativamente à imagem física e ao objecto de imagem, há, segundo noções husserlianas, uma apreensão (*Auffassung*) de um mesmo complexo de conteúdos, embora haja duas interpretações (*Deutung*)⁵.

O objecto de imagem, ainda que seja apreendido pela consciência, é um nada, é a negação do real, é sem existência. E é um nada porque, de acordo com Husserl, o que justifica a imagem é o facto de ela representar qualquer coisa, de estar em vez de qualquer coisa, de pressupor uma presença ausente⁶. Tomado em si mesmo, o objecto de imagem é um complexo de conteúdos sensitivos que a consciência apreende e sobre o qual se constrói uma outra apreensão. Entramos assim numa segunda ordem de relação e de conflito, desta vez respeitante ao objecto de imagem e ao tema de imagem. Entre estes tem de existir uma relação de *semelhança*, mas esta semelhança não nos é dada de modo externo. Do ponto de vista da descrição fenomenológica, aquela só faz sentido se o tema de imagem for imanente ao objecto de imagem, se, por assim dizer, ele for interno e estiver intuitivamente presente no objecto de imagem, correspondendo-lhe uma segunda ordem de apreensão que se apoia na primeira e que com ela se articula por semelhança. De tal modo que, ao olharmos para uma imagem, estejamos desde logo na presença do representado. Não o procuramos no exterior, como se se tratasse de uma mera comparação perceptiva entre dois objectos, comparação da qual resultaria uma série de traços semelhantes. Não, os traços semelhantes vêm já com a imagem⁷.

Dissemos acima que o conflito fazia parte do surgir da consciência de imagem na relação entre imagem física e objecto de imagem. Dizemos agora que, sem um conflito ao nível da semelhança, não existiria imagem propriamente dita. Isto é: se não existisse descoincidência, dissemelhança, entre objecto de imagem e tema de imagem, entre representante e representado, aquele nunca se referiria a este. No caso da fotografia da criança, sem a existência de um conflito a criança da

⁵ Cf. *Idem*, §§ 10-11.

⁶ *Idem*, p. 22. É este fio teórico que Sartre irá seguir e desenvolver a seu modo, sobretudo em *L'Imaginaire*.

⁷ Cf. *idem*, §§ 11-14, pp. 23-34.

imagem seria confundida com a criança real, o que não teria qualquer sentido⁸.

Como é fácil de verificar, estamos no terreno de uma teoria da representação que tem traços aporéticos, mas estamos também na presença de aspectos que não devem ser apressadamente descartados por intermédio de críticas generalistas à representação e à semelhança. Embora possa parecer redutora no que diz respeito à compreensão das imagens artísticas, a concepção de Husserl é sem dúvida pertinente para uma investigação sobre aquilo que uma imagem é e faz, o que, no fundo, é também um modo de compreender e descrever arte.

Em primeiro lugar, porque acentua a presença de um elemento intuitivo na consciência de imagem, um elemento não redutível a mediações conceptuais ou a juízos, não redutível a um convencionalismo da referência como aquele que, no contexto de *Linguagens da Arte*, viria a ser desenvolvido por Nelson Goodman. Isto pressupõe, por sua vez, um primado da percepção (num filão que irá ser desenvolvido, se bem que em termos mais distantes de uma fenomenologia da consciência, por Merleau-Ponty). E se, por um lado, a consideração estética do aparecer dos objectos de imagem levanta muitas questões, algumas das quais respondidas por Husserl mediante a noção de neutralização, com a respectiva importância dada ao modo de aparecer do objecto de imagem, por outro lado os problemas da representação e da semelhança não estão de modo algum ausentes do fenómeno artístico, antes constituem um núcleo de questões irresolúveis — e, por isso mesmo, férteis.

Em segundo lugar, embora a consciência de imagem pressuponha uma necessária presentificação do tema de imagem como condição do próprio fenómeno de imagem, e tenha por isso um forte carácter reprodutor, constrói-se sobre um jogo de conflitos que não conhece uma

⁸ *Idem*, p. 20. Enquanto exercício teórico, Husserl coloca a hipótese de uma coincidência perfeita entre representante e representado ao nível da semelhança, para desde logo analisar novos elementos que explicitam a impossibilidade dessa coincidência (cf. *idem*, p. 32). Neste contexto é fundamental compreender a distinção entre consciência de imagem e ilusão, sendo este último caso várias vezes descrito por Husserl a partir das figuras de cera que são confundidas com seres humanos. A ilusão em acto não pressupõe consciência de imagem, só entramos no domínio da imagem quando percebemos que o boneco de cera não é uma pessoa real. Cf. *idem*, §19, pp. 39-41. Embora esta não seja a melhor circunstância para desenvolver a questão, é de referir o seu interesse: no coração da consciência de imagem existe uma descoincidência que complexifica e enriquece o conceito de semelhança que aqui está em causa.

estabilização definitiva, antes faz parte do aparecer e das suas diversas modalidades. Estamos porventura longe do livre jogo da imaginação da *Crítica da Faculdade de Julgar*, mas nem por isso Husserl deixa de ser sensível à dinâmica de instabilidade (de cariz kantiano) que faz parte da imaginação, sobretudo quando esta se concentra no aparecer estético. Embora os textos de Husserl não sejam categóricos a este respeito, parece haver neles uma acentuação da consciência de objecto na experiência estética⁹.

Em terceiro lugar, esta persistência da representação por semelhança toca numa espécie de fundo mimético que, embora não faça parte da teorização husserliana, está em vários sentidos na base da nossa relação ao mundo e aos outros. As questões da representação e seus pressupostos miméticos encontram uma tematização desenvolvida em *Mimésis e Negação*, de Fernando Gil.

Inicialmente, o fenómeno da consciência de imagem é pensado por Husserl como modelo ao serviço da compreensão da fantasia e da memória, mas será depois progressivamente abandonado, visto a fisicalidade da imagem implicar uma estrutura intencional que não se encontra, por exemplo, na fantasia, onde a presentificação pode dar-se sem o intermédio de uma imagem material. Nos seus termos genéricos, a consciência de imagem reveste todos os actos que se reportam à experiência que temos com uma pintura, uma fotografia, uma escultura, ou seja, todas as experiências de presentificação por intermédio de um suporte físico. Neste sentido, as imagens fotográficas parecem dar conta de um “fenómeno qualquer”, não tendo por isso um estatuto especial, mas nas entrelinhas, e sobretudo quando se trata do fenómeno de *estar perante o tema de imagem*, a imagem fotográfica parece ser aquela que melhor serve as descrições de Husserl. Torna-se então mais fácil admitir que, numa imagem, possamos estar face a face com o re-

⁹ Um exemplo desta acentuação e sua problematização encontra-se numa passagem que tanto tem de enigmático como de pertinente, pelas relações que estabelece entre as noções de aparecer e expressão, pela referência explícita à teoria de Kant, pelo exemplo da fotografia instantânea (*Momentphotographie*) de seres humanos (de um pugilista) como imagem onde o aparecer se reúne à expressão e à acção, tecendo uma espécie de intensidade do aparecer. Entre outras, Husserl utiliza as seguintes formulações para caracterizar essa expressividade do aparecer: “Cada nervo, cada músculo sintonizado com a acção. Nada de indiferente, de acaso”; “com a máxima unidade possível”. Cf. *idem*, “Beilage VI”, pp. 144-146.

presentado, ou que este nos olhe através dos traços do representante: “Aquilo que no conteúdo do objecto de imagem funciona representativamente é notável de um modo peculiar: representa, presentifica, figura, torna intuitivo. O tema olha-nos, por assim dizer, através destes traços.”¹⁰

Saindo um pouco da fenomenologia husserliana, poderemos dizer que o modelo da consciência de imagem, levantando muitos problemas do ponto de vista da pintura, sobretudo da não figurativa, poderá fazer mais sentido do ponto de vista da imagem fotográfica¹¹. Embora nestes textos Husserl fale também de pintura, escultura ou desenho, a verdade é que a fotografia parece ser a imagem que, empiricamente, melhor resiste às consequências das suas análises. De facto, há na fotografia um carácter mimético inegável; há nela um aparecer que perturba as tematizações mais rígidas do convencionalismo e da semiologia; e, de uma perspectiva que convém explicitar, o tema de imagem é uma presença inevitável na fotografia.

Vejamos: se estendermos a análise da consciência de imagem, com os seus três objectos, ao modo de produção de uma imagem fotográfica, o que já sai fora de uma descrição fenomenológica pura, vemos que o tema de imagem não só está presente à consciência, como está presente na própria constituição material da imagem. Reinterpretemos o exemplo de Husserl: foi a luz reflectida pela criança que, por contacto, marcou a superfície fotossensível; neste sentido, o *tema de imagem* age directamente sobre a *imagem física*, sobre o suporte, e desse modo faz aparecer o *objecto de imagem*. Portanto, sem que os conflitos sejam anulados, numa fotografia a relação entre os elementos da imagem tem algo de directo, uma linha ou uma forma têm um

¹⁰ *Idem*, p. 30.

¹¹ Esta questão não é de fácil resolução. O argumento de Husserl relativo ao carácter representativo da consciência de imagem não é invalidado pela mera existência de pintura não figurativa, por pintura que não aponte, por semelhança, para um representante ausente. Numa primeira ordem de ideias, porque pode haver uma neutralização do reenvio ao tema de imagem e consequente concentração no aparecer estético. Numa segunda ordem de ideias, já fora do quadro estrito da fenomenologia husserliana, porque a não existência de uma figura não significa que esta não seja procurada. Quer isto dizer que é concebível uma tendência para a identificação das formas e dos objectos, uma tendência que resulta da nossa própria relação ao mundo. A consciência de imagem não seria assim anulada pela abstracção, seria talvez posta entre parêntesis, como acontece com uma potência que não conhece actualização.

carácter de necessidade que não existe numa pintura. Na primeira, foi preciso que algo ou alguém estivesse presente.

Poderá então dizer-se que a presença da fotografia nas descrições de Husserl tem um carácter peculiar, e não apenas por esta proximidade especulativa entre a consciência de imagem e o seu modelo fotográfico. Ela aparece também com especial relevo em mais dois temas dos textos de Husserl.

O primeiro, relativo às *reproduções fotográficas* de obras de arte, o que do ponto de vista fenomenológico constitui uma representação da representação, com tudo o que isso implica de desdobramento do esquema de referências.

O segundo, relativo à peculiar relação que a fotografia tem com o *tempo* e a *memória*. Lembremo-nos de que a memória está entre os actos fundamentais da presentificação. Diz-nos Husserl que a fotografia, além de nos colocar na presença de uma pessoa, pode também trazê-la à memória. Mas embora se toquem, estes dois actos não devem ser confundidos, o estarmos em presença de alguém, ainda que de modo mediato, através de uma imagem, não equivale a termos uma memória. Quanto muito, a fotografia pode desencadear uma lembrança, mas ela própria não é essa lembrança, a qual está sempre sujeita, segundo os termos de Husserl, a um acto de reprodução. Esta questão é tanto mais importante quanto alguns dos textos incluídos no volume XXIII de Husserliana são da época das conhecidas *Lições Para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo* e de outros escritos sobre o tempo, o que indicia uma espécie de confluência de interesses em torno destes temas.

Comparando aquilo que nos aparece ora na percepção, ora numa fantasia ou numa memória, com aquilo que nos aparece numa imagem fotográfica, Husserl diz o seguinte: "A sensação aparece como agora; o objecto perceptivo também. Avancemos para a representação por imagem: por exemplo, numa imagem fotográfica, na qual é apresentado um não-agora, uma situação anterior. Aqui os conteúdos de apreensão são de novo sensações, eles constituem um objecto de imagem que aparece como presente, e este apresenta o não-presente, neste caso, o que passou. Ele 'recorda-se disso' [*Es 'erinnert daran'*]"¹².

¹² Husserl, *idem*, pp. 166-167.

Portanto, embora a imagem fotográfica não seja a memória, mantém com esta uma relação privilegiada, pois implica, simultaneamente, presentificação imediata e reenvio mediato. Interfere com o tempo da consciência, não de forma directa e reprodutiva, como acontece com a recordação ou a fantasia, mas de forma indirecta e trazendo elementos perceptivos assinaláveis. É esse, aliás, um dos aspectos que torna as imagens físicas interessantes: estão algures entre percepção e imaginação, entre presente e não-presente / passado. E a fotografia coloca-se nesse espaço intermédio de um modo muito agudo.

3. BARTHES E A FOTOGRAFIA DO JARDIM DE INVERNO

Em *A Câmara Clara* (1980), obra onde Roland Barthes visa a descoberta de uma essência eidética da fotografia, o autor reconhece que vai à fenomenologia buscar um pouco do seu projecto e da sua linguagem, mas assume fazê-lo de uma forma vaga, desenvolta, cínica. Posiciona-se desse modo pois identifica, desde logo, um paradoxo entre a procura da essência da fotografia e o reconhecimento de que, nela, tudo é contingência, algo que decorre do seu carácter deíctico, ou seja, do seu apontar sempre para algo de singular. É também neste contexto que se deve compreender a afirmação de que "a Fotografia traz sempre consigo o seu referente"¹³. Além do mais, a fenomenologia de Barthes aceita comprometer-se com a força do afecto. "Como *Spectator*, eu só me interessava pela fotografia por 'sentimento'; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso."¹⁴

¹³ Barthes, *La Chambre Claire*, p. 17 [18-19.] Em parêntesis rectos remeto para a tradução portuguesa de Manuela Torres, *A Câmara Clara*, que será utilizada nas citações.

¹⁴ *Idem*, p. 42 [40]. Um apontamento em relação ao exemplo husserliano da fotografia da criança. Num manuscrito de 1898, em quase tudo igual ao do exemplo supracitado (de 1904-1905), Husserl diz o seguinte: "Esta fotografia, por exemplo, representa o meu filho". E toda a descrição que se segue pressupõe essa relação paternal à fotografia, embora sem quaisquer traços explícitos de afectividade. Mas já nas *Lições*, como vimos, trata-se de uma criança anónima, um criança "qualquer"... Isto, esta pequena modificação, pode ser um acaso, pode ainda justificar-se por uma espécie de pudor profissional, mas pode também ser a tentativa de evitar que o afecto, a familiaridade ou o conhecimento prévio do tema de imagem viessem provocar uma qualquer perturbação da neutralidade, que a estrutura representativa da consciência de imagem viesse a ser contaminada pela força do afecto. Cf. Husserl, *op. cit.* "Beilage I", p. 109.

Não explorarei as descrições que Barthes faz de fotografias segundo as noções de *studium* e *punctum*. Centrar-me-ei na descrição da fotografia do Jardim de Inverno.

Depois de procurar e ver muitas fotografias da mãe recentemente falecida, Barthes encontra a fotografia do Jardim de Inverno, de quando aquela tinha apenas cinco anos: “Observei a menina e encontrei finalmente a minha mãe. A claridade do seu rosto, a pose ingênua das mãos, o lugar que ela docilmente ocupara sem se mostrar nem se esconder, finalmente a sua expressão que a distinguia, como o Bem do Mal, da rapariguinha histérica, da boneca afectada que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma *inocência* soberana (se tomarmos esta palavra na sua etimologia, que é ‘não sei fazer mal’), tudo isso transformara a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que ela sustentou durante toda a sua vida: a afirmação de uma doçura. Nesta imagem de menina eu via a bondade que formara o seu ser imediatamente e para sempre, sem que ela a herdasse de ninguém. [...] A minha dor exigia uma imagem justa, uma imagem que fosse simultaneamente justa e justeza: justamente uma imagem, mas uma imagem justa. Assim era, para mim, a Fotografia do Jardim de Inverno.”¹⁵

Ainda antes de explicar por que razões nunca chega a mostrar essa fotografia, Barthes assume ter compreendido que, daí em diante, seria necessário interrogar a evidência da fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação com aquilo a que romanticamente chamaria o amor e a morte. Depois, então, a explicação: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’.”¹⁶ É, portanto, através desse ar de doçura da sua mãe, indecomponível e indizível, que Barthes, mais do que identificá-la, volta a encontrá-la num “despertar brusco, fora da ‘semelhança’”¹⁷. Se a força de evidência da fotografia se pode justificar por inúmeros traços relacionados com a necessária presença da realidade, com a relação ao tempo, com o *punctum*, é com o afecto, todavia, que a evidência ganha a sua face mais violenta e mais certa. E isto acontece porque, de acordo com Barthes, a evidência do “isto foi”, quando referida a uma pessoa e já não a uma coisa, ganha todo um outro sen-

¹⁵ Barthes, *op. cit.*, pp. 107-109 [98-99].

¹⁶ *Idem*, p. 115 [105].

¹⁷ *Idem*, p. 168 [150].

tido. Não discutiremos agora a possibilidade de existirem objectos que acolhem um investimento afectivo tão grande ou até maior do que aquele que se reporta a pessoas que nos são indiferentes. Não discutiremos também o facto de Barthes fazer residir esse reconhecimento que está para lá da “semelhança” numa espécie de “ar” que une o corpo do sujeito fotografado à sua alma. Acrescentaremos apenas que é neste eixo entre evidência e afecto que se joga uma das questões filosóficas decisivas de *A Câmara Clara*, questão que nunca chega a ser profundamente escavada por Barthes. Ele refere que “a imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objecto. Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objecto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo”¹⁸. O que há que perguntar é se, do ponto de vista da fenomenologia husserliana da consciência de imagem, tal como a lemos previamente, essa ausência não implicará já sempre, no âmbito de um acto de consciência, um objecto fenomenológico (o tema de imagem) que por semelhança se manifesta internamente no objecto de imagem¹⁹. Noutros termos, a partir da fotografia poder-se-ia falar do necessário preenchimento transcendente, por intermédio de um objecto empírico, de uma pressuposição imanente da consciência de imagem. A pressuposição do tema de imagem ao nível da consciência teria assim o seu correlato no “isto foi” ao nível da realidade.

Barthes diz de várias formas que a imagem fotográfica altera o próprio estatuto da representação por imagem. Portanto, se por um lado *A Câmara Clara* cumpre um desígnio fenomenológico, no sentido em que concretiza de um modo particular a questão da evidência no domínio da imagem, por outro lado, o afecto, com tudo o que lhe acresce da ordem do inconsciente, das forças mágicas, do fetichismo, de uma outra “semelhança”, vem colocar-se como uma espécie de energética da evidência. Não só a fotografia é a prova de que “isto foi”, como ela é também o palco de muitos jogos de forças, de dissimulações,

¹⁸ *Idem*, p. 177 [158].

¹⁹ Barthes refere-se explicitamente a Blanchot sobre o fascínio da presença-ausência (pp. 164-165 [147]) e, em epígrafe, dedica o seu livro a *L'Imaginaire*, de Sartre. Contudo, nem Sartre nem Barthes se referem aos textos de *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (1980), os quais vieram acrescentar muitos dados à fenomenologia da consciência de imagem, dados que vão para lá da “imaginação como consciência irrealizante” de Sartre.

de apropriações artísticas que giram em torno desse eixo. Mas é ao nível do despertar brusco, da justiça e justeza de que fala Barthes, concretizados na fotografia do Jardim de Inverno, que se impõe, pela sua contaminação afectiva, uma das fundamentais problematizações de uma fenomenologia da consciência de imagem (e da fotografia).

4. BENJAMIN E AS FOTOGRAFIAS DE DAVID OCTAVIUS HILL. E KARL DAUTHENDEY

Com o texto “Pequena História da Fotografia” (1931), de Walter Benjamin, estamos longe de um projecto fenomenológico husserliano. Não há nele uma primazia da percepção nem a necessidade de suspender os nossos juízos para aceder aos fenómenos da consciência. Não há também, como mais tarde Barthes viria a fazer, um projecto ontológico (embora as teses de Benjamin pareçam ser uma presença secreta em *A Câmara Clara*). Contudo, Benjamin constrói um discurso onde se interpenetram questões perceptivas, históricas ou técnicas, descreve fotografias e encaminha essas descrições para uma compreensão geral da fotografia. O início do texto, pelas articulações que tece entre os processos históricos, industriais e capitalistas, parece indicar uma leitura referente à ascensão e decadência da fotografia, bem como uma atenção particular aos fotógrafos que fazem excepção e trazem algo de novo. No entanto, parece haver também um subterrâneo fio condutor, uma espécie de persistência fotográfica que rompe e invalida a linearidade desses processos. É neste sentido que, como veremos, além de ser uma história, o texto de Benjamin é também um apanhado dos traços que constituem a própria especificidade da fotografia²⁰.

²⁰ Em “Les Morts de Roland Barthes”, referindo-se à articulação que Benjamin faz entre a era da psicanálise e a da reprodutibilidade técnica, Derrida diz que os textos de Walter Benjamin (“A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”) e Barthes (*A Câmara Clara*), atravessando, transbordando e explorando os recursos da análise fenomenológica, bem como da estrutural, poderiam ser considerados os dois textos maiores sobre a questão do referente na modernidade técnica. Embora se centre muito na questão do referente, e no pressuposto de uma crítica à noção ingénua de referente, o comentário de Derrida toca num dos pontos que une Benjamin (também em “Pequena História da Fotografia”) e Barthes, o qual, de alguma forma, justifica a continuada pertinência e persistência das suas abordagens: a tensão constante entre a análise descritiva, na sua atenção aos fenómenos fotográficos mais imediatos e constitutivos, e as variações estruturais, históricas, culturais. Cf. Jacques Derrida, “Les Morts de Roland Barthes”, in *Poétique*, n.º 47, 1981, p. 272.

Referindo-se a David Octavius Hill, que foi simultaneamente um pintor e um fotógrafo, mas que ficou mais conhecido pelas fotografias, Benjamin descreve a fotografia de uma peixeira de New Haven e tenta mostrar o que, nela, por contraposição à pintura, é próprio da fotografia, sobretudo daquilo que esta traz à representação de pessoas: “Na fotografia deparamos com algo de novo e especial: naquela peixeira de New Haven, de olhos postos no chão com um pudor indiferente e sedutor, permanece algo que não se esgota como testemunho da arte do fotógrafo Hill, qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a ‘arte’.” E Benjamin continua, citando um poema de Stefan George: “E eu pergunto: Como envolveram estes cabelos / Com a sua graça, e este olhar, os seres de outrora? / Como terá esta boca beijado, que anelos, / Que desejo, como fumo sem chama a ela aflora?”²¹

Retiremos alguns apontamentos desta descrição.

Em primeiro lugar, e como é comum nos seus textos sobre fotografia, Benjamin reconsidera os termos com os quais se faz a discussão, muito intensa ao longo do século XIX e princípios do século XX, relativa ao estatuto artístico da fotografia. A questão fundamental não é saber se a fotografia é arte, mas sim perceber o que é que a fotografia faz à arte. O próprio da fotografia é exactamente o não ser esta redutível a uma “definição de arte”, mas sim o de ter uma relação particular ao real, relação que extravasa a mera consideração “artística”. E esse real é, pode ser, fonte de desejo, de inquietação. É sintomático que, no final de “Pequena História da Fotografia”, e após ter passado por uma série de questões relativas a mutações históricas, Benjamin recupere as perspectivas de Wiertz e Baudelaire, a primeira exacerbando as potencialidades artísticas da fotografia e a segunda rejeitando essas mesmas potencialidades, e conclua: “mas uma coisa não foi na altura compreendida, nem por Wiertz, nem por Baudelaire: as implicações contidas na autenticidade da fotografia. Nem sempre será possível passar-lhes ao lado com uma reportagem, cujos clichés apenas têm o efeito de se associarem, no espectador, a indicações de ordem

²¹ Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, GS II-1, pp. 370-371 [245-246]. Em parêntesis rectos remeto para a tradução portuguesa de João Barrento, “Pequena História da Fotografia”, in *A Modernidade*, que será utilizada nas citações.

linguística.”²² Numa passagem relativa a uma fotografia de Dauthendey, Benjamin mostrará como a mais exacta das técnicas pode ser capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que se torna inacessível a um quadro pintado, e enunciará esse impulso irresistível para procurar numa fotografia “a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu [queimou] a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo como um olhar para trás”²³. Portanto, no centro de uma atenção a fotografias particulares no interior de uma relação específica entre história, técnica e arte, onde o fenómeno da aura constitui uma variável, aquilo para que aponta Benjamin é também o encontro de uma espécie de ponto incontornável que perpassa e “queima” as experiências que temos com a fotografia.

Em segundo lugar, há a salientar o facto de Benjamin se referir à imagem com um poema. Isto levanta algumas questões: qual a melhor linguagem para descrever uma imagem? Qual a melhor descrição de uma experiência de inquietação? O que é que une uma descrição ao seu objecto, que ligações, que afinidades estão pressupostas neste gesto aparentemente insuspeito?

Exploremos melhor as primeiras indicações que retirámos do extracto de Benjamin, confrontando-as com outros textos seus e com aspectos que, embora pouco explorados pelo próprio, deixam em aberto um prolongamento de interpretações.

Ao contrário das várias sentenças a que a fotografia é associada no que diz respeito à decadência da aura, Benjamin parece encetar uma recuperação da aura fotográfica, sobretudo pelas potencialidades da

²² *Idem*, p. 385 [261]. Lembremo-nos de que as fotografias de Hill fazem parte de uma época histórica em que não se tinha dado ainda o encontro entre actualidade e fotografia e, portanto, “o rosto humano tinha uma auréola de silêncio na qual repousava o olhar. Em suma, todas as potencialidades desta arte do retrato se baseiam no facto de não ocorrer ainda o encontro entre a actualidade e a fotografia.” *Idem*, pp. 372-373 [248]. Portanto, embora a “actualidade” tenha afectado as potencialidades da fotografia, não as anulou, não se podendo verdadeiramente falar de um condicionamento histórico absoluto da percepção fotográfica. Ou melhor: a própria história sofre o condicionamento das potencialidades da fotografia.

²³ *Idem*, p. 371 [246].

conjugação entre a dimensão temporal que lhe subjaz (presente, passado e futuro envolvido no “aqui e agora”; dialéctica presença e perda) e o carácter mágico da presença do real. Além do mais, é também pertinente retomar o que há de peculiar nas relações que a fotografia mantém com a memória e a retribuição do olhar nas imagens. É sobretudo em “Sobre alguns temas em Baudelaire” que estes dois últimos aspectos são desenvolvidos. Comentando a perspectiva negativa que Baudelaire tinha em relação ao carácter reprodutor da fotografia e sua intromissão na esfera da imaginação, Benjamin diz que o poeta francês não atentou suficientemente no poder que a fotografia e outras técnicas de reprodução exercem sobre o domínio da memória involuntária. Esta intromissão da fotografia na memória involuntária tem um estatuto ambíguo, pois se, por um lado, ela alarga o alcance da memória involuntária, por outro lado, teve um papel decisivo no fenómeno do “declínio da aura” que se acumula em torno dos objectos de intuição²⁴. Benjamin dará ainda uma outra definição de aura, associada desta feita à retribuição do olhar: “ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar.”²⁵ De facto, o processo fotográfico aniquila esta experiência sempre que a não retribuição do olhar for compreendida a partir do aparelho, do daguerreótipo que efectivamente não devolve o olhar do fotografado. Todavia, a própria imagem, essa sim, pode ter esse poder, mas Benjamin nunca chega a dizê-lo explicitamente. Em “Pequena História da Fotografia” refere, citando Dauthendey, que no início da daguerreotipia as pessoas “ficavam intimidadas pela nitidez das figuras e achavam que aqueles pequenos rostos na fotografia nos podiam ver a nós, de tal modo ficavam perplexas com a estranha perfeição e a incrível fidelidade à natureza dos primeiros daguerreótipos”²⁶. Reconheçamos que, se há aqui uma retribuição do olhar, ela dá-se pela fidelidade da reprodução, pelo excesso de proximidade, pelo desconhecimento

²⁴ Cf. Benjamin, “Über einige Motive bei Baudelaire”, GS, I-2, pp. 644-646 [140-142]. Trad. João Barrento, “Sobre alguns Temas em Baudelaire” in *A Modernidade*. Como vimos, também Husserl, embora de um ponto de vista completamente diferente, refere esse estatuto ambíguo da fotografia face à memória, pois embora a fotografia tenha facilidade em suscitar memórias, a reprodução memorativa não funciona segundo o modelo da consciência de imagem. As referências de Benjamin para pensar esta questão são fundamentalmente Bergson, Proust, Freud e Valéry.

²⁵ *Idem*, pp. 646-647 [142].

²⁶ Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, p. 372 [247].

face aos mecanismos da fotografia²⁷. Mas ainda assim, perguntemos, não haverá na imagem fotográfica uma potencialidade especular de retribuição de um visível que surge pelo nosso olhar mas que vem de outro lugar? Se esta experiência é de fácil compreensão nos retratos, sobretudo nos que remontam às experiências daqueles que os observavam nos primórdios da fotografia e em que o olhar do fotografado é frontal, ou então nos que envolvem a rememoração afectiva, já a sua transposição para os domínios da natureza ou das coisas inanimadas levanta outras questões, que não estão isentas de complexidade.²⁸ No fundo, trata-se de ver também no mundo microscópico que nos é dado por Bloßfeldt, ou nas ruas vazias e nas árvores de Atget — experiências que podem ser articuladas com a noção de inconsciente óptico — uma interpelação ao olhar humano que se joga numa reciprocidade. A questão, já não apenas benjaminiana, torna-se agora a seguinte: de onde vêm as forças dessa reciprocidade e que relação entre sujeito e imagem / objecto / matéria / natureza estão nelas implicadas?

As considerações de Benjamin sobre fotografia nunca visam reduzi-la em absoluto ao seu carácter de reprodução, antes tentam percebê-la na relação e variação histórica dos elementos que a constroem, sejam eles perceptivos, técnicos, mágicos, auráticos. E é na relação entre proximidade e distância que podemos especular que a conjugação entre realidade e tempo cria na fotografia uma distância, por mais próxima que esteja, fenómeno que pode ser intensificado e conhece certamente variações. Mas não devemos esquecer que, em fotografia,

²⁷ Em "A Obra de Arte na Era da sua Reproducibilidade Técnica", Benjamin acrescenta que é no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto da imagem encontra o seu último refúgio, "é na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela última vez". "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" GS, I-2, p. 485 [218] Trad. João Barrento, in *A Modernidade*. Já Roland Barthes reservará o cap. 46 de *A Câmara Clara* para esta questão do olhar na fotografia ("Porque a fotografia tem este poder — que tem vindo a perder, ao considerar-se normalmente arcaica a pose frontal — de me olhar directamente nos olhos."), referindo-se a ele como qualquer coisa que atravessa o tempo e está próximo da loucura.

²⁸ Georges Didi-Huberman, em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, ensaia exactamente uma tentativa de pensar essa reciprocidade em determinados objectos artísticos, o que contribui, no seu entender, para uma melhor compreensão da arte minimalista. E é interessante que um dos pontos fulcrais da obra seja exactamente uma releitura da aura benjaminiana que propõe a sua secularização.

tudo parece, à primeira vista, deslizar ou ser facilmente conduzido para a superfície, para a mudez da proximidade, do choque e da memória consciente. E essa é também a sua condição de fragilidade.

Mais do que fazer uma leitura generalista dos textos de Benjamin, tratou-se aqui de partir da sua descrição de fotografias para repensar — ou lançar bases para repensar — a relação entre aquilo que é próprio da fotografia (nas suas ligações particulares ao real, ao tempo e à memória) e a complexidade do nosso olhar.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora os três autores abordem a fotografia de pontos de vista muito diferentes e com uma linguagem também ela diferente, a verdade é que, em todos eles, assistimos a uma tensão permanente em relação àquilo que, na fotografia, existe de particular e de geral. O mesmo é dizer que a descrição de uma fotografia contém em si mesma a possibilidade, não só de atender à singularidade, mas também de clarificar o que é a imagem fotográfica, quais os seus traços mais marcantes, quais as forças que lhe subjazem ou que se lhe agregam. De entre os vários aspectos passados em revista — outros terão ficado subentendidos e nas entrelinhas da exposição —, salientaria dois que, de diferentes modos, se encontram nas considerações dos três autores.

O primeiro diz respeito ao tempo fotográfico, à ligação que a imagem fotográfica estabelece com o tempo, seja ao nível do *passado* de Husserl, do *isto foi* de Barthes ou do *aqui e agora que se descobre como um olhar para trás* de Benjamin. Estas distinções, se bem que feitas sob a alçada da noção de *tempo*, impossibilitam uma apreensão homogênea do que seja o tempo fotográfico. Este corresponde a um fenómeno que, uma vez enunciado, se torna óbvio, mas não deixa por isso de se dar de formas muito complexas e que requerem uma atenção muito especial ao ponto de partida da análise e àquilo que dela resulta — como se torna claro pela heterogeneidade das três perspectivas abordadas.

O segundo diz respeito a uma certa reciprocidade do olhar que envolve a contemplação da imagem fotográfica. E pensar isto é também repensar a semelhança, o afecto, o inconsciente, as forças que estão em jogo no nosso olhar. Que qualquer coisa nos olhe, nos retribua o olhar, é uma experiência irreduzível à lógica, ao conhecimento científico ou à dimensão cognitiva das imagens, mas será certamente uma conse-

quência das singulares evidências que povoam as imagens, inquietando-nos. E assumir e respeitar a singularidade não é a falência do pensamento, é, pelo contrário, um dos seus maiores desafios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland, *La Chambre Claire (Note sur la Photographie)*, Cahiers du Cinéma, Paris, Gallimard / Seuil, 1980. (Trad. port. *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 2001.).
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften (GS)*, ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” GS, I-2.
- “Kleine Geschichte der Photographie”, GS II-1.
- “Über einige Motive bei Baudelaire”, GS, I-2.
- (Trad. port. in *A Modernidade*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.)
- Derrida, Jacques, “Les Morts de Roland Barthes”, in *Poétique*, n° 47, Paris, Seuil, 1981.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- Husserl, Edmund, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1980. (Trad. ing. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1924)*, trad. John B. Brough, Dordrecht, Springer, 2005.).