

PEEPING TONGUE:

UT PHOTOGRAPHIA POESIS OU O VERSO DA EVIDÊNCIA

Joana Matos Frias
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

No seu ensaio *Imageries: Littérature et Image au XIXe Siècle*, Philippe Hamon chamou a atenção para uma evidência nem sempre devidamente observada: ao longo do século XIX, a relação intersemiótica da literatura com as outras artes — em particular com as artes visuais — sofreu profundas alterações, que se traduziram na marginalização do preceito do *ut pictura poesis* que dominara as estéticas clássicas e pré-românticas, em favor de um princípio mais alargado, que se poderia condensar no lema *ut imago poesis*. Na argumentação de Hamon, a partir desse momento, passou a ser a imagem, e não a pintura — “dois termos que parecem sinónimos, mas que é necessário evitar considerar como tais” — a servir de modelo ou de repositório à literatura. Hamon acentua que o século trouxe consigo uma mudança de tradição, de modelos e de iconosfera, notória na substituição da “grande hipotipose pictural-teatral e do tropo pitoresco” pelo “índice pontual”, na passagem da “grande *ekphrasis* e da imagem nobre da pintura histórica, bíblica ou mitológica” à “imagem trivial”, na troca da “pintura a *sfumato*” pela “imagem crua”, na conversão da “imagem contorcida do quadro ilusionista, que mimava a perspectiva”, em simples “imagem plana” (Hamon, 2004: 32, 35). Se o século XVIII foi, em todos os sentidos, o século das Luzes, o século XIX foi sem dúvida nenhuma o século das Imagens, na cultura, na arte, na filosofia e na ciência. Acrescente-se a esta rede de transferências e de ampliações a reabilitação da arte de descrever holandesa, a

>>

que se assistiu na segunda metade do século, e teremos a composição integral desta nova iconosfera, formada ao longo de Oitocentos, de consequências decisivas em toda a vocação intersemiótica da arte do século XX.

A redescoberta da arte de descrever holandesa teve lugar pouco depois do primeiro impacto histórico-cultural provocado pela fotografia: no entender de Svetlana Alpers, autora do fundamental ensaio sobre a pintura holandesa do século XVII, “muitas características das fotografias — as próprias características que as fizeram tão reais — são comuns também ao modo descritivo nórdico”, nomeadamente a fragmentariedade e os enquadramentos arbitrários. Se desejamos encontrar um precedente histórico para a imagem fotográfica, remata Alpers, “ele está na mistura rica de ver, saber e pintar que se manifestou nas imagens do século XVII” (Alpers, 1984: 43). Este nexo entre a pintura holandesa e a fotografia adquire ainda relevância histórica se não nos esquecermos que alguns estudos da obra de Vermeer de Delft têm procurado provar que o pintor chegou mesmo a utilizar, na execução dos seus quadros, uma *camera obscura*.¹ Mas a ligação está ainda, acrescentemos com Todorov, nesse “elogio do quotidiano” que inflectiu os próprios fins da pintura enquanto arte representativa, pois a obra de Vermeer, de De Hooch ou de Van Eyck já não inventa a beleza: descobre-a nos gestos mais elementares e nas imagens mais triviais (Todorov, 1993). Não admira, neste contexto, que Paul Claudel, entre outros, tenha equiparado a obra de Vermeer à produção fotográfica, destacando no pintor “o olhar puro, despojado, esterilizado, lavado de qualquer matéria, de uma candura matemática ou angélica, ou digamos simplesmente fotográfica”, para precisar:

este pintor, recluso no interior da sua lente, capta o mundo exterior. Só podemos comparar o resultado às delicadas maravilhas da câmara escura e às primeiras aparições sobre a placa do daguerreótipo dessas figuras desenhadas por um carvão mais seguro e mais afiado do que o de Holbein, quero

dizer, o raio de sol. A tela opõe ao seu traço uma espécie de prata intelectual, uma retina-fada.

Claudel conclui que os quadros de Vermeer, o "contemplador da evidência", fazem "acto de presença" (Claudel, 1935: 43-44, 50). Ora é justamente neste ponto, em que a evidência se apresenta como "acto de presença", que se deve pensar o modo como o aparecimento e consolidação da Fotografia no campo das artes visuais ao longo do século XIX veio reposicionar a pulsão ecfrástica da Poesia ao nível dos seus próprios fundamentos, possibilitando uma revisão do milenar vínculo da Poesia e da Pintura, em vigor desde as mais antigas teorias poéticas da *mimesis*.

>>

Uma brevíssima releitura de alguns dos textos-chave da Antiguidade é suficiente para demonstrar, por um lado, que a história das relações intersemióticas tem início no próprio centro da mais primitiva doutrina da *mimesis* e, por outro lado e complementarmente, que os princípios nucleares desta doutrina experimentaram, desde o primeiro momento, uma ambiguidade fundamental que só o advento da fotografia no campo artístico viria a resolver. Senão, vejamos. Na teoria aristotélica da imitação poética, imitar é, por definição, "pôr diante dos olhos", conforme explicitou o Estagirita na sua *Retórica*, ao esclarecer: "chamo 'pôr diante dos olhos' aquilo que representa uma acção [Λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν, ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει οἷον τὸν ἀγαθόν]" (Aristóteles, 1998: 200). Quer dizer, no sistema aristotélico, *mimesis* é *enargeia*, como lembrará Jacopo Mazzoni sob o signo de Hermógenes, já no século XVI, na sua Defesa de Dante (Mazzoni, 1688: 985-986). Quintiliano retoma a expressão utilizada por Aristóteles, a fim de realçar o valor de "apresentar as coisas de que falamos com uma clareza tal que parecem estar sob os nossos olhos" (Quintiliano, 1980b: 77), e Cícero confere um papel primacial à visão na *enargeia* (já assumido por Aristóteles num dos seus *Problemas*), ao traduzir, pela primeira vez, o termo grego *enargeia* pelo termo latino *evidentia* (Cícero, 1962: 196). Um

percurso teórico que explica, com toda a naturalidade, que a definição mais repetida e mais sucinta da *enargeia*, já na nossa era, atribuída ao retoricista Anonymus Seguerianus, a descreva justamente como “um discurso que coloca perante os olhos o que se mostra [“Ἔστι δὲ ἐνάργεια λόγος ὑπ’ ὃψιν ἄγων τὸ δηλούμενον]”, equiparando-a assim à *mimesis* aristotélica (*apud* Cassin, 1997: 20). Neste contexto de realce da qualidade visual da representação, já patente na divisão platónica das artes de fazer imagens, parece ter-se tornado absolutamente obrigatória a associação da poesia à pintura, levada a cabo, a par das tresleituras da fórmula horaciana e da divulgação do lema de Simónides por Plutarco, pelo próprio Platão e por Aristóteles, que com frequência nivelam as duas artes irmãs: uma associação que passará, como se sabe, de forma exaustiva e obsessiva, por todos os importantes tratados renascentistas, até ser vítima do golpe infligido por Diderot e Lessing, já na segunda metade do século XVIII, muito em virtude dos excessos a que a poesia descritiva havia chegado.

Mas nas definições correlatas da *mimesis* e da *evidentia* há um outro ponto digno de nota: apesar de a expressão “pôr diante dos olhos” salientar a dimensão visual e analógica da representação, ela não abdica, ao mesmo tempo, de um requisito semiológico bem mais difícil de observar, o da co-presença entre o espectador e aquilo que lhe é dado ver, ou entre o leitor e as imagens que o texto produz. Em rigor, o que está em causa não é a defesa da *representação* visual mas da *presentificação* visual, desse “acto de presença” a que Claudel alude no texto sobre Vermeer. A questão pode ser equacionada ainda nos seguintes termos: quando Platão e Aristóteles utilizam formas do verbo ἀπεικάζειν (*apeikazein*, «decalcar»), para designar a actividade mimética,² ou quando Cícero conta que Zenão, o estóico, “mostrou a sua mão, os dedos estendidos”, para declarar “é isto a representação” (Cícero, 1962: 255), o que está em causa é sempre um entendimento da imitação como gesto que visa assegurar uma relação existencial, de conexão física, entre

o representante e o representado. O discurso da evidência, ao implicar a visão, implica-a no regime do *como se*: é a “visão como ficção” que está em causa, e o acto de colocar perante os olhos passa a ser o acto de construir o visível “dando a ilusão da presença”, conforme sublinhou Barbara Cassin (Cassin, 1997: 19-20). Em suma, embora não se trate do puro índice, trata-se certamente do *efeito indicial*. Assim, apesar de a evidência ser *cosa mentale*, uma vez que é considerada figura do pensamento (σχήματα διανοίας, *schemata dianoias*), todo o trabalho das figuras que a servem é realizado com o objectivo de criar uma *ilusão de presença física*, mediante a produção desse *efeito de indicialidade*, como aliás insiste Quintiliano em vários momentos da sua obra:

>>

quanto à evidência na narração, tanto quanto eu entendo este termo, é, a bem dizer, uma grande qualidade, quando é preciso, *não tanto dizer, como mostrar o dedo*;

a ἐνάργεια, a que Cícero chama *inlustratio e evidência*, que nos parece, *não tanto contar, como mostrar*, e perante a qual os nossos sentimentos não serão menores do que se assistíssemos aos próprios acontecimentos (Quintiliano, 1980^a: 56, 124).

Cícero já havia traduzido esta força existencial da evidência, ao sugerir que a alma lhe cede “como o prato de uma balança se inclina necessariamente quando o carregamos com um peso” (Cícero, 1962: 197), tal como o autor da *Retórica a Herénio* sugerira que “se poderia, por assim dizer, tocá-las com as mãos” (Anónimo, 1997: 303), mas é Quintiliano o primeiro a enfatizar, intencional e explicitamente, a vocação indicial da *evidentia* — ao encontro da própria teoria da representação dos estóicos, simbolizada na imagem do dedo apontado de Zenão, ou na metáfora da impressão na alma³ —, lançando assim os fundamentos de um percurso teórico que culminará na tese recente de Murray Krieger, segundo a qual a *ekphrasis*, figura por excelência da *enargeia*, tem a sua origem no desejo semiótico pelo

signo natural, isto é, na ambição de ter *the world captured in the word* (Krieger, 1992: 11).

Não admira que Narciso tenha sido considerado por alguns o inventor da pintura, já que o seu drama é o drama da própria arte, na tentativa incansável de possuir o mundo, mediante a construção de analoga que sejam não apenas cópias mais-que-perfeitas de um modelo, mas sobretudo o seu vestígio. É neste ponto preciso que reside toda a tragédia de Narciso, o *amante amato*, que Marino condensou num único verso da sua *Galeria*: “Idolo ed Idolatra è di se stesso” (Marino, 1635: 17-18). Narciso não pode possuir a imagem que deseja, porque o valor diferencial da imagem de Narciso não reside na sua reprodução icónica, mas sim, em virtude da própria essência do reflexo especular, na sua natureza indicial. Por isso Genette salientou que no mito de Narciso se casam dois motivos, o do Reflexo e o da Fuga (Genette, 1966: 21). A imagem de Narciso só existe em função da presença de Narciso: ela não é, como todo o signo de dominante icónica, *presença de uma ausência*, mas *presença de uma presença*. Sem Narciso não existe reflexo de Narciso, o que explica que, como assinalou Louis Marin, Narciso não tenha deixado um único retrato em memória do seu amor por si próprio, mas apenas uma flor de metamorfose, que não guarda da sua presença senão a figura do Nome, expressão suprema dos signos indiciais (Marin, 1988: 25). Quando em 1435, Alberti retoma o mitema para questionar “O que é de facto a pintura, senão a arte de abraçar assim a superfície de uma fonte?” (Alberti, 1992: 135), o que está claramente em causa é a aporia essencial de que a pintura não consegue sair, já que a sua natureza semiológica só lhe permite ser icónica, nunca indicial. Este é também o drama de Dibutade, a jovem invocada por Plínio e Atenágoras, que, prevendo a saudade que teria do seu amado quando ele partisse em viagem, traçou numa parede o contorno da sua sombra, enquanto ele dormia, de modo que o seu pai, ceramista, maravilhado com a exactidão da semelhança, esculpiu o esboço e

encheu?o com argila, construindo uma figura que ainda hoje sobrevive em Corinto (Plínio, 1985: 42). O drama de Dibutade será o triunfo de Pigmalião e dos seus mais fiéis descendentes agalmatofílicos, em particular do Frenhofer de *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* de Balzac, que Cézanne entendia dever ser lido por todos os pintores pelo menos uma vez por ano. Estas narrativas, associadas, directa ou indirectamente, à origem das artes visuais, denunciam um único desassossego: a ânsia de retenção do mundo numa forma que lhe seja analógica e contígua, que o conserve numa reduplicação icónica e indicial. Aspiração que compõe o supremo afã da arte desde a sua origem, e que Derrida resumiu, ao comentar a lenda da jovem coríntia, caracterizando o seu desenho como "escrita da sombra" ou *skiagraphia*, contrapondo-a à *photographia*, quer dizer, a "escrita da sombra" à "escrita da luz", e preconizando que o desenho de Dibutade "inaugura uma arte da cegueira" (Derrida, 1990: 22, 54).

>>

Definir a fotografia, em primeira instância, como "escrita da luz" significa salientar a sua origem química, que Roland Barthes fez questão de destacar em *A câmara clara*. Tecnicamente, lembra Barthes, "a Fotografia está na encruzilhada de dois processos absolutamente distintos: um, de ordem química, a acção da luz sobre certas substâncias; o outro, de ordem física, a formação da imagem através de um dispositivo óptico" (Barthes, 1998: 24). É graças ao processo de ordem química que a fotografia é originariamente indicial, mera *impressão*, como insistiu ainda Barthes:

diz-se muitas vezes que foram os pintores que inventaram a Fotografia, transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da *camera obscura*. E eu digo: não, foram os químicos. Porque o noema 'Isto foi' só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata) permitiu captar e imprimir directamente os raios luminosos emitidos por um objecto diferentemente iluminado. (*Idem*: 114)

E como viria a provar Lazlo Moholy-Nagy com o seu fotograma, cujo resultado, conforme evidenciou Philippe Dubois, é "uma composição de sombra e luz, puramente plástica, sem nenhuma semelhança (muitas vezes é difícil identificar os objectos utilizados), em que apenas conta o princípio do sedimento, do vestígio, da matéria luminosa" (Dubois, 1992: 44).⁴ Dubois é, de resto, autor de uma das analogias mais sugestivas em todo o discurso que se ocupou desta propriedade essencial do registo fotográfico:

220>221

talvez um dos processos mais próximos da fotografia seja o *bronzamento dos corpos*, essa exposição da pele (superfície pelo menos tão sensível quanto a emulsão: uma questão de película) à acção dos raios solares que aí vêm depositar a sua dolorosa impressão, profunda, sombreada, por vezes suave, em certos sítios da anatomia do corpo, em zonas brancas, virgens, vestígios em negativo de alguma coisa que já lá esteve e se interpôs na exposição. (*Idem*: 55)

Barthes e Dubois são dois dos protagonistas mais destacados da tese indicial aplicada à fotografia, que Peirce começou por sugerir com base na origem técnica da arte. Fê-lo já em 1895, distinguindo claramente o carácter icónico e o carácter indicial da imagem fotográfica:

As fotografias [...] são muito instrutivas, porque sabemos que em certos aspectos elas se parecem exactamente com os objectos que representam. Mas essa semelhança deve-se ao facto de as fotografias terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Deste ponto de vista, portanto, elas pertencem à segunda classe de signos: os signos por conexão física. (Peirce, 1978: 151)⁵

Muito posteriormente, em esferas de conhecimento e com registos discursivos distintos, Rosalind Krauss, Jean-Marie Schaeffer, Barthes e Dubois trabalharam todos no sentido da

dilucidação de uma evidência que Susan Sontag condensou epigramaticamente, ao salientar que enquanto um quadro falso “falsifica a história da arte”, uma fotografia falsificada “falsifica a realidade” (Sontag, 1979: 100). O primeiro passo foi dado por Krauss, que em 1977, depois de ler Peirce, expôs a sua teoria no ensaio bipartido “Notes on the Index: Seventies Art in America”, vindo a lume em dois números da revista *October*. Mas coube a Barthes transpor as sugestões de Peirce e de Krauss para uma reflexão sistemática sobre o assunto, depois desenvolvida por Dubois e por Schaeffer. A tese central de Barthes é conhecida mas digna de relevo: a visão do fotógrafo não consiste em ver mas em *estar lá*, e é esta co-presença que dita a especificidade própria da imagem fotográfica, a todos os níveis. É em virtude desta propriedade essencial que a fotografia vem finalmente tornar possível o milenar sonho da representação estética, retendo o mundo numa forma simultaneamente analógica e contígua. Esta assunção, sublinhou Dubois, permitiu assinalar “um certo retorno ao referente, mas sem a obsessão do ilusionismo mimético” (Dubois, 1992: 47), inscrevendo a Fotografia no campo de uma irredutível pragmática: a imagem fotográfica torna-se inseparável da sua experiência referencial, do acto que a funda. Nela, o efeito de real não é já um efeito, mas um facto, pois a colusão do signo com o seu referente é inevitável, uma vez que um e outro se indistinguem, nisso residindo a sua tautologia: na fotografia, lembra Barthes invocando Magritte, “um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente” (Barthes, 1998: 18).

>>

O vínculo indicial entre a imagem fotográfica e o seu referente coloca ainda em cena um olhar incarnado, pautado pela consciência da temporalidade deíctica da visão. Na época que Walter Benjamin consagrou como da reprodutibilidade técnica da obra de arte, a fotografia comete a proeza da reprodução infinita do que só aconteceu uma vez, ao repetir mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente, nisto residindo a sua *singularidade*. Por isso mesmo, a

Fotografia é, dentre todas as artes, a que efectivamente replica o gesto de apontar com que Zenão representava a representação, e nada mais do que esse gesto, razão pela qual se pode dizer que a fotografia “não pode sair desta pura linguagem deíctica”, como explicitou Dubois num comentário a uma passagem de Peirce: “(...) pela sua génese, o *índice fotográfico mostra com o dedo*. Podemos mesmo considerar que o índice não é senão essa potência demonstrativa enquanto tal, pura força designativa, ‘vazia’ de todo o conteúdo” (Dubois, 1992: 69-70).

Uma das batalhas travadas na literatura do século XIX, graças à proliferação de sistemas de representação, foi justamente protagonizada pelo *indicial* contra o *simbólico*. Hamon sugere mesmo que se tome como documento literário emblemático de uma “história do traço” o poema “Inscription”, do poeta-fotógrafo Charles Cros, composto em 1885, e publicado no volume póstumo *Le Collier de Griffes*, em 1908 (Hamon, 2004: 18-19; Cros, 1980: 305-306).⁶ Não admira, portanto, que o nascimento da arte e da técnica fotográficas seja contemporâneo da emergência do Realismo na pintura e na literatura, e, naturalmente, que a nova arte tenha provocado o interesse profundo em escritores da época da estirpe de Émile Zola — sem esquecer que Zola descreveu a falta de “sentido de real” de alguns romancistas como uma “lesão no olho”, já que, no seu entender, possuir o sentido do real equivalia meramente a saber ver (Zola, 1880: 208-209) —, do próprio Charles Cros ou de Champfleury,⁷ que não deixaram de contaminar a sua metalíngua literária pelo léxico fotográfico. Tal contaminação fez parte daquilo que Hamon sugestivamente apelidou de “hipertrofia do olhar”, aplicando a expressão a todo o século XIX, mas em especial ao seu término, altura em que a hipertrofia foi acompanhada de uma “hipertrofia das exposições de imagens”, gerando uma “espécie de iconosfera ou de iconograma generalizado”. Os próprios escritores tinham uma noção muito clara da amplitude e do alcance dessa hipertrofia: na odisseia de Tartarin, Alphonse Daudet conta que o homem mediterrânico

sofre da doença da "regardelle", arcaísmo que o escritor fora buscar ao provençal para exprimir o "prazer dos olhos", ou "aquilo que tenta os olhos", "o alimento dos sonhadores, das pessoas com imaginação" (Daudet, 1994: 979, 1364). A fotografia, omnipresente, tendeu pois a tornar-se "na própria mediação do olhar que o século XIX tem sobre o mundo" (Hamon, 2004: 20, 47-48), como denotaria a conhecida afirmação de Zola: "não se pode dizer que se viu qualquer coisa a fundo, se não se tiver tirado uma fotografia dela" (Zola, 1965: 79).

Zola é o exemplo mais emblemático de uma geração de escritores que, no final do século XIX, se deixou invadir por um grande assombro pela nova arte de caçar imagens, em contraponto com o que, exactamente na mesma época, constituía a atitude agressiva dos artistas plásticos face à fotografia, que a encaravam como uma ameaça à sua própria arte. Desde as primeiras décadas do século, altura em que Nicéphore, Niepce, Daguerre e Fox Talbot divulgaram os seus inventos, escritores como Nerval, Théophile Gautier ou Baudelaire tinham dado conta do impacto provocado pelas novas imagens no mundo cultural e estético, mesmo que o fizessem pela via do desagrado, como foi o caso de Baudelaire, que detestava a invenção, muito embora se tivesse deixado fotografar por Nadar. Nerval, por exemplo, experimentara a nova técnica aquando da sua viagem ao Oriente, em 1843, apesar da postura também desconfiada que mantinha perante o daguerreótipo, própria, na época, de quem tinha amigos pintores. A Nerval se deve, aliás, uma das mais célebres passagens contra o daguerreótipo, datada de 1852: "o daguerreótipo, instrumento de paciência que se dirige aos espíritos fatigados, e que, destruindo as ilusões, opõe a cada figura o espelho da verdade" (Nerval, 1958: 410). Uma tal postura deixará marcas de grande longevidade, chegando até a infectar alguns discursos modernistas cujo vanguardismo periga devido à postura academicista perante a fotografia. Pensemos, a título de exemplo, no caso de um dos artistas mais radicais do Modernismo brasileiro, Oswald de Andrade que,

>>

um ano antes da Semana de Arte Moderna, procedia à defesa do escultor Victor Brecheret declarando que o verdadeiro artista “produz um mundo [...] antifotográfico” e que “arte não é”, “nunca foi a fotografia” (*apud* Herkenhoff, 1983: 41). Curiosamente, o seu *Pau-Brasil* acabaria por aparecer repleto de referências fotográficas, irmanando-o assim com Mário de Andrade, já então fotógrafo de profissão, e com o guru Blaise Cendrars, que em 1924 traria a lume a colectânea de poemas Kodak.

Mas voltemos a Zola e companhia. O fascínio despertado pela fotografia nos escritores realistas deve-se a uma razão estética elementar: a fotografia concretiza o grande projecto realista, na medida em que traz sempre consigo o seu referente. Barthes descreve lapidarmente esta inevitabilidade do referente fotográfico, não a coisa “*facultativamente* real para que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia” (Barthes, 1998: 109):

eles estão colados um ao outro, membro a membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses casais de peixes (...) que navegam juntos, como que unidos por um coito eterno. A Fotografia pertence a essa classe de objectos folheados, onde não é possível separar duas folhas sem as destruir. (*Idem*: 19)

Quando se pensa que “uma foto é sempre invisível”, porque “não é ela que nós vemos” (*idem*: 20), reconhece-se à imagem fotográfica a grande qualidade que Zola procurava no discurso realista, ao defender, na sua inovadora teoria dos ecrãs, que “o ecrã realista nega a sua própria existência”: “o Ecrã realista, o último que se produziu na arte contemporânea, é uma vidraça lisa, muito transparente sem ser límpida, dando as imagens mais fiéis que um Ecrã pode dar”, regista o escritor em *Lettre à Valabrègue* (Zola, 1978). O que Zola vê no ecrã realista, sem perder o sentido estético da deformação que ele também impli-

ca, é mesmo essa aderência do referente ao signo que caracteriza a própria fotografia, a tal ponto que o próprio signo se torne quase invisível face à esplendorosa aparição do referente em estado de *eidolon ou spectrum*.

São considerações como estas que nos permitem iluminar e articular com toda a pertinência dois testemunhos fulcrais de Fernando Pessoa sobre Cesário Verde. Diz Pessoa: "Cesário Verde (...) foi o primeiro a ver na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua autêntica presença que é possível encontrar na literatura moderna" (Pessoa, 1994: 354). Diz Ricardo Reis: "O verso de Cesário [...] é *fotográfico*, não *pictural*" (Reis, 2003: 224). Ora o verso de Cesário é fotográfico e não pictural na justa medida em que nele os conotadores exercem um efeito denotativo, com base numa semiótica indicial e numa retórica da evidência: a primeira garante a validade do laço existencial das palavras com as coisas, a segunda promove a sua visibilidade. Graças a esta complementaridade entre os planos semiótico e retórico, o efeito de denotação apresenta-se como um "efeito de presença" que remete o texto para a sua própria exterioridade, firmando uma espécie de pacto indicial, réplica desse "contrato de leitura" que, na tipologia de Lejeune, define textos como a biografia, a autobiografia e o diário.⁸ Em rigor, é nisto que reside o alcance da miragem denotativa, conforme sustentaria o próprio Pessoa pela pena de Bernardo Soares:

pergunto-lhe de novo aquilo a que ele já me respondeu; mas posso descrever, em quatro palavras fotográficas, o semblante muscular com que ele disse o que me não lembra, ou a inclinação de ouvir com os olhos com que recebeu a narrativa que me não recordava ter-lhe feito.

[depois de se ver numa fotografia] O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta?

>>

Passa-me a náusea. Vejo o gajo. Vejo-o fotograficamente.

Compreendo que viaje quem é incapaz de sentir. Por isso são tão pobres sempre como livros de experiência os livros de viagens, valendo somente pela imaginação de quem os escreve. E se quem os escreve tem imaginação, tanto nos pode encantar com a descrição minuciosa, fotográfica a estandar-tes, de paisagens que imaginou, como com a descrição, forçosamente menos minuciosa, das paisagens que supôs ver. (Soares, 1998: 53, 90, 96, 144)

226>227

Nestas palavras fotográficas do desassossego jaz o essencial da pulsão fotográfica da linguagem poética que, desde meados do século XIX, atravessa algumas das obras mais marcantes da modernidade literária: é que as palavras fotográficas, ao invés das palavras picturais, permitem apontar em vez de descrever, ou descrever como quem aponta. Na expressiva analogia de Barthes, é como se o poeta tivesse palavras de dedos, ou dedos na extremidade das suas palavras (Barthes, 1995: 98). Quando Bernardo Soares utiliza, sucessivamente, os deícticos "isto" e "esta", deflagra uma espécie de anti-*ekphrasis* que dispensa qualquer discurso descritivo, já que o gesto da fotografia é o da evidência mais genuína, a que assegura o juízo de existência sem exigir um juízo de conformidade: Eis é a única palavra necessária a este muito particular regime da evidência. Husserl fez assentar a passagem da *percepção* à *significação* numa *intenção deíctica* que se dá, obrigatoriamente, no ponto de articulação da percepção com a linguagem. Se os deícticos são lugares vazios da língua que se preenchem em cada situação específica de enunciação, Husserl vem lembrar que a situação de enunciação exige *presença*, ou seja, que exige *co-presença* do sujeito e do objecto que o sujeito visa quando diz "isto" (Husserl, 1963: 33). E, de facto, para os representantes da posteridade moderna da mais antiga vocação da evidência, só pode descrever quem esteve lá, em co-presença com o mundo que quer colocar sob os olhos do ouvinte ou do leitor, a fim de pro-

duzir um efeito de indicialidade: “colhem-se fotografias: / tudo adentro dos meus versos”, proclamará Ruy Cinatti no livro *Uma Sequência Timorense* (Cinatti, 1992: 278). O poeta busca a fidelidade ao objecto e ao Outro mediante esta retórica do sedimento, o que lhe permite assumir com toda a legitimidade o lugar do testemunho, através de uma imagem poética imposta como permanente metonímia do que dá a ver. Trata-se, no essencial, de dar pele às palavras, transformando a presença da palavra num correlato verbal da presença do sujeito no mundo, de modo a consolidar o fundamento ontológico e ético de toda a poesia de intenção testemunhal, como fica claro ainda numa outra composição de Cinatti:

>>

A poesia faz-se com palavras
de língua viva — digo,
seja! — palavras
quentes.

Ai dos que mastigam só palavras
Sem estarem presentes! (Cinatti, 2000: 135)

Estamos perante a legitimação retórica da ética do testemunho poético, devidamente assinalada no âmbito dos estudos fotográficos por Susan Sontag: as fotografias, lembra, trazem-nos “uma ética da visão”. Quer dizer, a história da fotografia “testemunha desde sempre que há confronto entre dois imperativos contraditórios: a revelação da beleza, valor ideal da arte, e a da verdade, valor reconhecido pela ciência ao mesmo tempo que ideal ético da expressão do verdadeiro” (Sontag, 1979: 11, 100-101). E desenvolvida por Dubois, quando salienta que “a relação dos signos indiciais com o seu objecto referencial [é] sempre marcada por um quádruplo princípio, de *conexão física*, de *singularidade*, de *designação* e de *testemunho*” (Dubois, 1992: 45-46, 68; cf. Bourdieu, 1965). Ao invocar a imagem fotográfica na constituição do seu verso, portanto, o poeta ratifica a existência do que dá a ver verbalmente, conferindo assim ao

texto uma certeza que, como realçou Barthes, nenhum texto pode dar, porque a linguagem não tem o poder de se autenticar. Se a fotografia é a mais fiel manifestação semiológica e estética da memória, esse acto presentificante inscrito no tempo, convocar a fotografia como origem do verso equivale a apresentar a palavra como juramento de existência, o verso como veridicção, e o poema como certificado de presença.⁹

Mas este certificado de presença assente no tempo traz ainda consigo uma outra implicação decisiva. Pela sua indiciabilidade, a fotografia torna o efeito de presença num facto; pela sua invisibilidade, torna-se numa "emanação do referente", dotada de uma força de evidência integral; e, ainda, pela sua imobilidade, a fotografia fixa o momento e o objecto, interrompe a passagem do tempo — tal como alertou Henri Bergson em 1896, ao identificar a espacialização do tempo, a redução da *durée* vivida a uma imagem estática, com um *snapshot* (Bergson, 1959: 233) — e pressupõe a morte no próprio momento em que a contraria¹⁰, fazendo do fotógrafo um caçador de imagens e do fotografado uma espécie de Bela Adormecida¹¹, como nestes versos de Nuno Júdice:

(...) E

volto à situação inicial: tu, sentada à
 mesa, para que eu te pudesse fixar
 com a nitidez do fotógrafo, olhas-me,
 como se eu estivesse à tua frente; e
 o teu olhar apaga o tempo e a distância,
 desfocando a imagem, como se o fumo
 do cigarro te envolvesse o rosto, e
 te trouxesse de volta a mim, como
 nuvem, ou sonho, que o vento dissipa. (Júdice, 2006: 27)

O retrato, que o poema necessariamente convoca, acrescenta ainda a tudo isto uma dimensão fundamental, que é a da troca de olhares: o olhar captado pelo fotógrafo — "o teu olhar..." — atravessa o tempo para se cruzar com o olhar que

contempla o retrato, possibilitando a vivência de uma *intropatia* convertida em *telepatia*, um cruzamento de olhares atravessando a curvatura do espaço-tempo, como se um buraco de verme se abrisse, numa réplica do *Drama Interastral* de Charles Gros, em que os habitantes da Terra comunicam com os de Vénus, trocando imagens, e um jovem se apaixona por uma Venusiana, com quem troca sons e imagens impalpáveis, feitas só de luz. Ao fim de três anos, na impossibilidade de tocarem o referente palpável das imagens impalpáveis, os dois jovens acabam por se suicidar (Gros, 1973: 171-175).

"Antes de qualquer outra coisa, o retrato olha", observa Jean-Luc Nancy, para prosseguir frisando que "esse olhar não olha nenhum objecto", mas "está sempre virado para o pintor/espectador", ou "para um exterior indeterminado", sem esquecer que, ao contrário da visão, o olhar coloca o sujeito em jogo: "Eu não posso olhar sem que *isso me olhe*" (Nancy, 2000: 73-75). Pode até dizer-se que o retrato afasta a nudez porque expõe uma outra nudez, a do próprio sujeito: trata-se menos da recordação de uma identidade do que do apelo a uma intimidade, porque aquela está no passado e esta só se dá no presente (*idem*: 19, 62). Por outras palavras, o retrato afronta aquela histeria da História que, ainda segundo Barthes, implica que a História "só se constitui se a olharmos e, para a olharmos, temos de nos excluir dela" (Barthes, 1998: 93-94). Pela troca de olhares que possibilita, o retrato propicia a inclusão do sujeito na História e, mais ainda, uma vivência plena da intersubjectividade, pois no retrato o face-a-face supera qualquer contingência espaço-temporal. O que elucida integralmente os modos da evidência próprios do poema de Nuno Júdice, que fazem substituir o *efeito de real* por um *efeito de presença*. A produção desse efeito é levada a cabo com base numa espécie de *trompe l'oeil* discursivo, graças ao qual o campo mostrativo imaginário que se manifesta no campo mostrativo textual é dado como campo mostrativo concreto, com a mediação da fotografia, e a mostração *in absentia* é dada como mostração *in praesentia*. Este pro-

>>

cesso só se torna possível pela recuperação, flagrante no poema, não da revelação, mas do momento da captação da imagem. Mais do que a revelação, portanto, o que verdadeiramente interessa é o momento da captação, da captura e da caça, desse instante decisivo de Cartier-Bresson cuja impossibilidade de repetição se opõe à reprodutibilidade infinita própria da revelação, como exprime ainda Nuno Júdice num outro texto do mesmo livro, significativamente intitulado “Revelação Perdida”:

(...) Então, pego na máquina fotográfica e fixo esse instante. Mas sei que não irei revelar o rolo, porque não se trata aqui de uma revelação plena, que me irá trazer a verdade originária, que só os deuses conheciam; pelo contrário, sei que deitarei o rolo para o lixo, e não lamentarei a perda dessas imagens que hão-de ficar apenas na minha memória, para que um dia as revele de outra forma. No entanto, penso, deitei o crepúsculo para o lixo; (...)
 (...) e nenhuma viagem
 me restituirá o que vi, no instante em que olhei pela objectiva e escolhi o enquadramento para o disparo. O que procuro é o rosto que se cruzou com o ângulo da imagem, e não tive tempo de evitar; e o sorriso vago que surgiu do ruído da máquina, quando ela se apercebeu de que iria entrar na fotografia, perturbando o crepúsculo com a realidade do seu corpo. Pude então pôr em causa o conceito de decadência; e descobri que a novidade pode surgir de dentro de um rolo que se deitou fora, e no qual se perdeu, para sempre, o olhar que procurávamos. (Júdice, 2006: 28-29)

“Todas as fotografias são *memento mori*”, diríamos com Susan Sontag. Mas Sontag vai mais longe, pois propõe que, “tal como o aparelho fotográfico é a representação sublimada de uma arma de fogo, o acto de fotografar alguém equivale à sublimação de um homicídio” (Sontag, 1976: 23-26).¹² Não é por acaso que um dos inventos mais fascinantes da história da fotografia, da

responsabilidade do multifacetado Étienne-Jules Marey no âmbito das suas experiências na *cronofotografia* — cuja concepção viria a estar na base da imagem-movimento do cinema —, seja justamente a espingarda fotográfica, porventura a mais antiga responsável pela expressão “caçador de imagens” aplicada aos fotógrafos, pelo léxico inglês associado à fotografia, como “shoot” e “shot”, e por concepções cinemáticas como a que deu origem ao filme de culto de Michael Powell, *Peeping Tom*, em que um psicopata mata as mulheres no momento em que as filma, servindo-se de uma arma dissimulada na sua câmara. Para Tom, o instante da captação da imagem equivale, literalmente, ao momento de captura do referente da imagem — captar é caçar, matar o referente, imobilizá-lo fisicamente no instante decisivo. Tom é o *voyeur* e o caçador, e associa em definitivo o aspecto temporal ao aspecto predador da arte, como acontece, emblematicamente, numa outra composição de Ruy Cinatti de *Os Poemas do Itinerário Angolano*:

>>

Escuto:

No sítio onde tu estás a vista inventa
os caçadores de imagens
ainda por nascer, ferozes, arbitrários. (Cinatti, 1992: 428)

O vínculo intersemiótico entre a literatura e a fotografia, explorado com regularidade a partir da estética realista, evoluiu rapidamente no sentido deste efeito perverso, com base na tese indicial: para alguns poetas, invocar a arte fotográfica significa, simplesmente, enfatizar o acto da captação, com base no pressuposto da ligação existencial, e renunciar ao acto da revelação, que vem colocar em cena a face icónica da fotografia. E é graças a este efeito que, lentamente, assistimos a uma convocação poética da fotografia que ignora qualquer pressuposto de reprodução icónica ou visual, pois o que está em causa é a mera captação que legitima, como no dedo apontado de Zenão, a validade do gesto verbal. Voltemos a Bernardo Soares:

Suponhamos que vejo diante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um ente humano vulgar dirá dela, "Aquele rapariga parece um rapaz". Um outro ente humano vulgar, já mais próximo da consciência de que falar é dizer, dirá dela, "Aquele rapariga é um rapaz". Outro ainda, igualmente consciente dos deveres da expressão, mas mais animado do afecto pela concisão, que é a luxúria do pensamento, dirá dela, "Aquele rapaz". Eu direi, "Aquele rapaz", violando a mais elementar das regras da gramática, que manda que haja concórdância de género, como de número, entre a voz substantiva e a adjectiva. E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, da quotidianidade. Não terei falado: terei dito. (Soares, 1998: 113-114.)

A partir daqui é possível, como em *O Último Voo do Flamingo* de Mia Couto, descrever o gravador como "a máquina que fotografa as vozes", ou até, como conseguiu Manoel de Barros nos seus *Ensaio Fotográficos*, fotografar o "vento de cri-nas soltas", ou ainda, em última instância, ser fotógrafo assim:

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela.

Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei sobre.
Foi difícil fotografar sobre.
Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
braços com Maiakovski – seu criador.
Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal. (Barros, 2000: 11-12)

>>

Como proclamava Almada Negreiros no ano da morte de Pessoa, “nós temos a faculdade de abranger a extensão visível e a invisível e de sintetizá-las num gráfico mental. A máquina fotográfica só fixa a *chance*” (Negreiros, 1988: 123). Abandonada a falácia icônica, eis-nos a braços com o efeito mais perverso, mais produtivo e mais poético da falácia indicial. <<

[1] A tese, proposta por Charles Seymour e Heinrich S. Schwarz, foi recentemente explorada e desenvolvida por Philip Steadman, no livro *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces* (Oxford, Oxford University Press, 2001). Cf. Charles Seymour, "Dark Chamber and Light Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura", *The Art Bulletin*, 46, Nova Iorque, 1964, e Heinrich S. Schwarz, "Vermeer and the Camera Obscura", *Pantheon*, 24, Nova Iorque, 1966.

[2] Na nota que acompanha a tradução francesa da página 1447a da *Poética* de Aristóteles, Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot chamam a atenção para o facto de o verbo *mimēisthai* ser especificado pelo participio *apeikazontes*. E informam: "O verbo *apeikazein* (de que temos aqui o *único emprego* em Aristóteles) está bem atestado no século IV (Isócrates, Platão, Xenofonte) no sentido de 'formar uma imagem' (*eikazein*; cf. *eikôn*, 'imagem') segundo um modelo (*apo*), decalcar" (Aristóteles, 1980: 145). Platão utiliza, inúmeras vezes e em diversos textos, quer o verbo, quer os nomes correspondentes, relativos à actividade e ao seu produto, *απεικασία* e *απεικασμα* e, para designar a própria actividade mimética (Platão, 1970).

[3] O entendimento da representação como marca ou impressão na alma repassa toda a teoria estóica, com especial destaque nos testemunhos de Plutarco e de Sextus Empiricus. Na sua obra contra os estóicos, Plutarco declara que a representação "é um pensamento" e uma "impressão na alma" (Plutarco, 1962: 180181). Em *Adversus Mathematicus*, Sextus informa que "a representação é, segundo os Estóicos, uma marca na alma", especificando que "Cleanto dizia que se tratava de uma marca, segundo espaços e concavidades, tal como marcas provenientes de argolas sobre cera", para o confrontar com Crisipo, que defendia ser isso impossível, pois, "encontrandose em nós muitas representações ao mesmo tempo, a alma teria simultaneamente muitas figuras" (*apud* Brun, 1986: 3839).

[4] Jean-Marie Schaeffer desenvolveu com especial cuidado a equivalência entre fotografia e impressão proposta em 1945 por André Bazin, a partir da distinção entre dois tipos de impressão, a impressão por contacto directo e a impressão à distância. Nas impressões por contacto directo, resultantes do "efeito de uma acção mecânica ou química directa do impregnante sobre o corpo impresso", Schaeffer inclui as xilografias e litografias, as moedas cunhadas, as máscaras mortuárias, a pegada; a fotografia, por seu turno, integrarseia no conjunto das impressões à distância, em que não existe contacto directo entre o impregnante e a impressão (Schaeffer, 1990: 1314; Bazin, 1975: 16). No seu comentário ao ensaio de Bazin, Philippe Dubois sobrelevou a importância fulcral da ontologia da imagem fotográfica aí proposta: "(...) esse automatismo na constituição da imagem *não é* designado como necessariamente produtor de semelhança. Não que Bazin diga que não há *mimesis* na fotografia, longe disso. Mas não é verdadeiramente isso que é importante. A semelhança, para Bazin, é um resultado, uma característica do *produto* fotográfico. O que lhe interessa não é a imagem feita, mas antes o seu próprio *fazer*, as suas modalidades de constituição. É isso o importante e ele dilo ostensivamente: A solução não está no resultado mas na *gênese*. Uma gênese automática. A ontologia da fotografia está, em primeiro lugar, *aí*. Não no efeito de mimetismo, mas na relação de contiguidade momentânea entre a imagem e o seu referente, no princípio de uma *transferência* das aparências do real para a película sensível. A ideia de *vestígio*, da impressão, está implicitamente presente neste tipo de discurso. (Dubois, 1992: 2829).

[5] Philippe Dubois considera que Peirce "inicia aqui os primeiros passos para uma aproximação teórica ao realismo fotográfico, superando o obstáculo epistemológico que é a questão da *mimesis*", abrindo assim caminho, "com as suas considerações sobre o índice, a uma verdadeira *análise* do estatuto da imagem fotográfica" (Dubois, 1992: 4344). O que explica que a sua leitura de Bazin seja directamente orientada pelo discurso peirciano: "Para falar nos termos de Ch. S. Pierce, há, no limite das concepções de Bazin, a ideia de que a fotografia é *primeiramente índice* antes de ser *ícone*. O realismo não é negado, mas deslocado. (...) A fotografia, pela sua génese automática, testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica, *a priori*, que se lhe assemelhe. O peso do real que a caracteriza está naquilo que nela é vestígio, e não *mimesis*. (...) a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma 'imagem' reproduzindo as aparências de um objecto, de uma pessoa ou de um espectáculo do mundo, antes de tudo isso é essencialmente da ordem da *impressão*, do *vestígio*, da *marca* e do *sedimento* (marca sedimentada, diria Denis Roche). (...) Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia se aparenta à categoria de 'signos' onde encontramos também o fumo (índice de um fogo), a sombra projectada (índice de uma presença), a cicatriz (marca de uma ferida), a ruína (vestígio do que lá esteve), o sintoma (duma doença), as marcas de passos, etc. Todos estes signos têm em comum o 'serem realmente afectados pelo seu objecto' (Peirce, 2.248), têm com ele 'uma relação de *conexão física*' (3.361). Nisso se diferenciam, radicalmente, dos *ícones* (que se definem somente por uma relação de *semelhança*) e dos *símbolos* (que, como as palavras da língua, definem o seu objecto por uma *convenção geral*)" (*idem*: 44).

>>

[6] Em 1869, Charles Cros publicara um breve ensaio de carácter científico, intitulado *Solution Générale du Problème de la Photographie des Couleurs*, que viria a tentar pôr em prática, em 1876, dentro do espírito de invenção que já o levava, em 1867, a exibir um telégrafo automático na Exposição Universal de Paris. De acordo com o início do ensaio, Cros considerava ter encontrado "um método geral para conseguir registar, fixar e reproduzir todos os fenómenos visíveis, integralmente, quer dizer, nas suas duas ordens de caracteres primordiais, as figuras e as cores" (Cros, 1869: 1). O que explica que Cros tenha manifestado o seu fascínio pelo fofone de Bell, invenção sinestésica do início da década de 80, que permitia a transmissão do som através de um raio de luz. Mais ainda: Cros imaginou a possibilidade de transmitir imagens à distância em regime interplanetário, na linha inaugurada por Luciano de Samósata, que também havia concebido dispositivos que permitissem a comunicação interplanetária. Em Maio de 1869, o astrónomo Camille Flammarion (irmão do conhecido editor) convidara Charles Cros a pronunciar uma conferência sobre as possibilidades de comunicação com os eventuais habitantes de outros planetas, e, em Agosto do mesmo ano, Cros acaba por publicar o ensaio "Étude sur Les Moyens de Communication avec les Planètes", na revista *Cosmos*, em Paris. No ensaio, Cros imagina um sistema de transmissão luminosa utilizando uma potente lâmpada eléctrica, colocada no centro de um espelho reflector parabólico, com o eixo principal direccionado para o astro destinatário da mensagem. O dispositivo não era ainda propriamente um sistema de transmissão de imagens, mas antes de transmissão de sinais luminosos. Mais elaborado ainda foi o sistema imaginado no texto de ficção científica *Un Drame Interastrial*, publicado por Cros em 1872, cuja acção decorre em 2872. Três anos após a morte de Cros, Antoine Cros transmite à Academia de Ciências um texto intitulado *Le Téléplaste*, e o próprio astrónomo Camille Flammarion recupera a proposta do amigo no romance *La Fin du Monde*, de 1894, que viria a ser objecto de adaptação cinematográfica por Abel Gance em 1931, onde imagina o contacto entre a Terra e Marte feito através de um telefonoscópio (cf. Forestier, 1969; Flammarion, 1894 e 1912).

[7] Champfleury foi responsável pela publicação da revista *L'Imagerie Nouvelle*, editada a partir de 1870, à semelhança de Jarry e R. de Gourmont, que, entre 1894 e 1896, publicaram *L'Ymagier*.

[8] A expressão “efeito de presença” é da autoria de Louis Marin, e constitui, segundo o autor, uma das duas funções do acto de representação: “Este seria o primeiro efeito da representação em geral: fazer como se o outro, o ausente, fosse aqui e agora o mesmo; não presença, mas efeito de presença” (Marin, 1981; 1993: 922).

[9] “Esta certeza nenhum texto pode dar. É a desgraça (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem não poder autenticar-se a si mesma. (...) Mas a Fotografia, essa é indiferente a todo o circuito: ela não inventa, é a própria autenticação. (...) É uma profecia ao contrário: tal como Cassandra, mas com os olhos fixos no passado, ela nunca mente. Ou melhor, ela pode mentir sobre o sentido da coisa, sendo por natureza *tendenciosa*, mas nunca sobre a sua existência. (...) Toda a fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que a sua invenção introduziu na família das imagens. (...) Este seria o ‘destino’ da Fotografia: fazendome crer ... que encontrei a ‘verdadeira fotografia total’, ela realiza a confusão inaudita da realidade (*‘Isto foi!’*) e da verdade (*‘É isto!’*). Passa a ser simultaneamente verificativa e exclamativa” (Barthes, 1998: 121-122, 157).

[10] Conforme evidenciou JeanLuc Nancy, no seu ensaio consagrado ao “olhar do retrato”: “O retrato é feito para *guardar* a imagem na ausência da pessoa, seja essa ausência um afastamento ou a morte. Ele é a presença do ausente, uma presença *in absentia* que não está então apenas encarregada da reprodução dos traços, mas de apresentar a presença enquanto ausente: de a evocar (quer dizer, de a invocar), e também de expor, de manifestar o retiro onde se encontra essa presença. (...) É assim que o retrato imortaliza: ele torna imortal na morte” (Nancy, 2000: 5354).

[11] Roland Barthes deteve-se demoradamente sobre este papel superador da morte que a fotografia desempenha: “a imobilidade da foto é como que o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo. (...) a característica inimitável da Fotografia (o seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objectos) *em carne e osso* ou ainda *em pessoa*. (...) A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano numa foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar que aquilo que vejo existiu realmente. Trata-se, portanto, de um efeito verdadeiramente escandaloso. (...) Nada de extraordinário, a não ser esta coisa, que nenhuma pintura realista poderia dar-me: a certeza de que *eles estavam lá*; aquilo que vejo não é uma recordação, uma imaginação, uma reconstituição, (...) como a arte prodigaliza, mas o real no estado passado: simultaneamente o passado e o real. (...) Na Fotografia, a imobilização do Tempo só se apresenta de um modo excessivo, monstruoso: o Tempo é sustido (daí a relação com o Quadro Vivo, cujo protótipo mítico é o adormecimento da Bela Adormecida). (...) *A Vida / a Morte*: o paradigma reduz-se a um simples disparo, aquele que separa a pose inicial do papel final” (Barthes, 1998: 92, 112, 116-117, 128-130).

[12] Martin Jay frisou ainda que, quando a crescente velocidade do filme permitiu que momentos completamente espontâneos de aparente evanescência fossem captados para sempre, se introduziu uma espécie de *rigor mortis* visual, forjando um laço entre a câmara e a morte, um laço que já fora notado por Ralph Waldo Emerson em 1841 (Jay, 1995: 349).

BIBLIOGRAFIA ∨

Alberti, Leon Battista (1992), *De Pictura / De la Peinture*, Paris, Macula Dedale.

Alpers, Svetlana (1984), *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press.

Anónimo (1997), *Retórica a Herenio*, Madrid, Gredos.

Aristóteles (1980), *La Poétique*, Paris, Seuil.

-- (1994), *Problèmes*, Paris, Les Belles Lettres.

-- (1998), *Retórica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

Barros, Manoel de (2000), *Ensaaios Fotográficos*, Rio de Janeiro, Editora Record.

Barthes, Roland (1995), *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70.

-- (1998), *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70.

Bazin, André (1975), "Ontologie de l'Image Photographique", in *Qu'Est-ce que le Cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf.

Bergson, Henri (1959), *Matière et Mémoire: Essai sur la Relation du Corps à l'Esprit*, Paris, PUF.

Bourdieu, Pierre (1965), *Un Art Moyen: Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*, Paris, Minuit.

Brun, Jean (1986), *O Estoicismo*, Lisboa, Edições 70.

Cassin, Barbara (1997), "Procédures Sophistiques pour Construire l'Évidence", in AAVV, *Dire l'Évidence: Philosophie et Rhétorique Antiques*, Paris, L'Harmattan.

Cícero (1962), *Premiers Académiques*, in Pierre-Maxime Schuhl, *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard.

Cinatti, Ruy (1992), *Obra Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

-- (2000), *Archeologia ad Usum Animae*, Lisboa, Presença, 2000.

Claudel, Paul (1935), *Introduction à la Peinture Hollandaise*, Paris, Gallimard.

>>

Cros, Charles (1869), *Solution Générale du Problème de la Photographie des Couleurs*, Paris, Gauthier-Villards.

Daudet, Alphonse (1994), *Port-Tarascon*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, vol. III.

Derrida, Jacques (1990), *Mémoires d'Aveugle: L'Autoportrait et Autres Ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

Dubois, Philippe (1992), *O Acto Fotográfico*, Lisboa, Vega.

Flammarion, Camille (1894), *La Fin du Monde*, Paris, Flammarion.

-- (1912), *Mémoires Biographiques et Philosophiques d'Un Astronome*, Paris, Flammarion.

Forestier, Louis (1969), *Charles Cros: L'Homme et l'Oeuvre*, Paris, Minard.

Genette, Gérard (1966), "Complexe de Narcisse", in *Figures*, Paris, Seuil.

Hamon, Philippe (2004), *Imageries*, Paris, José Corti.

Herkenhoff, Paulo (1983), "Fotografia: O Automático e o Longo Processo de Modernidade", in *Sete Ensaio sobre o Modernismo*, Rio de Janeiro, Funarte.

Husserl, Edmund (1963), *Recherches Logiques/III: Éléments d'une Éléucidation Phénoménologique de la Connaissance*, Paris, PUF.

Jay, Martin (1995), "Photo-unrealism: The Contribution of the Camera to the Crisis of Ocularcentrism", in AAVV, *Vision & Textuality*, Londres, Macmillan.

Júdice, Nuno (2006), *As Coisas mais Simples*, Lisboa, Dom Quixote.

Krieger, Murray (1992), *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press.

Marin, Louis (1981), *Le Portrait du Roi*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-- (1988), "Mimésis et Description", in AAVV, *Word & Image: Proceedings of the First International Conference on Word & Image*, Londres.

-- (1993), *Des Pouvoirs de l'Image: Gloses*, Paris, Seuil, 1993.

Marino, Giovanni Battista (1635), *La Galeria del Cavalier Marino: Distinta in Pitture, e Sculture*, Veneza, Per Il Ciotti.

Mazzoni, Jacopo (1688), *Della Difesa della Comedia di Dante distinta in sette libri Nella quale si risponi alle opposizioni fatte al discorso di M. Iacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell'Arte Poetica, e di molte altre cose pertinenti alla Filosofia, & alle belle lettere*, Cesena, Severo Verdoni.

Nancy, Jean-Luc (2000), *Le Regard du Portrait*, Paris, Galilée.

Negreiros, José de Almada (1988), "Vistas do SW", in *Obras Completas: Textos de Intervenção*, vol. VI, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

>>

Nerval, Gérard de (1958), "Pantin", in *Les Nuits d'Octobre*, in *œuvres*, Paris, Garnier, vol. I.

Peirce, Charles S. (1978), *Écrits sur le Signe*, Paris, Seuil.

Pessoa, Fernando (1994), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Edições Ática.

Pita, António Pedro (1989), *A Pintura e a Fotografia na Reflexão Estética de Baudelaire, Sep. de Biblos*, 65, Coimbra.

Platão (1970), *Lexique*, Paris, Les Belles Lettres.

Plínio (1985), *Histoire Naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, vol. XXXV.

Plutarco (1962), *Des Notions Communes: Contre les Stoïciens*, in Pierre-Maxime Schuhl, *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard.

Quintiliano (1980a), *Institution Oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, vol. III.

-- (1980b), *Institution Oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, vol. V.

Reis, Ricardo (2003), *Prosa*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

Schaeffer, Jean-Marie (1990), *La Imagen Precaria: Del Dispositivo Fotográfico*, Madrid, Cátedra

Soares, Bernardo (1998), *O Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Sontag, Susan (1979), *La Photographie*, Paris, Seuil.

Todorov, Tzvetan (1993), *Éloge du Quotidien: Essai sur la Peinture Hollandaise du XVIIe Siècle*, Paris, A. Biro.

Zola, Émile (1880), "Du Roman: Le Sens du Réel", in *Le Roman Expérimental*, Paris, G. Charpentier.

-- (1965), "Lettre à la Jeunesse", in *J'Accuse ou La Vérité en Marche*, Utrecht, Jean-Jacques Pauvert.

-- (1978), "Lettre à Valabrègue", in *Correspondance*, Tomo I, Montréal, Presses de l'Université de Montréal / Paris, CNRS.