

## A Intertextualidade Conotada

*Eduardo Peñuela Cañizal*

Diz Roland Barthes que, diante de uma foto, “*a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa*”. (1984: 127-128) Com base nessas palavras, tenho para mim que a hipótese levantada pelo famoso semioticista abre novos caminhos à compreensão de mensagens fotográficas, embora seja conveniente acautelar-se da idéia de que aquilo que a foto representa se reduz à reprodução de elementos exteroceptivos do mundo. É preciso admitir que as mensagens fotográficas representam *também* aspectos ou traços do mundo e das linguagens que interferem nos atos sociais que não são, forçosamente, visíveis. O fato de que toda fotografia seja “um certificado de presença”, como reconhece o autor da **Câmara Clara**, não valida o princípio de que a presença de alguma coisa só se manifesta quando se torna palpável.

Parece mais prudente conviver com o pressuposto de que o espaço do *discurso fotográfico* é, no mínimo, lugar onde *habita a suspeita*, tal qual o próprio Barthes insinua em fragmento que continua o trecho já citado: “*Certo dia, recebi de um fotógrafo uma foto minha, sendo-me impossível, apesar de meus esforços, lembrar-me de onde fora tirada; eu examinava a gravata, o pulôver, para descobrir em que circunstância eu os tinha usado; trabalho inútil. Todavia, porque era uma fotografia, eu não podia negar que eu tinha estado lá (mesmo que eu não soubesse onde). Essa distorção entre a certeza e o esquecimento me deu uma espécie de vertigem, e como que uma angústia*

*policial ( o tema de Blow-up não estava distante); fui ao vernissage como a um inquérito, para enfim tomar conhecimento daquilo que eu não sabia mais a meu respeito.”* (1984: 128). Mas talvez o pensamento de Barthes não se altere muito se reformulo essa última frase e, mesmo conferindo-lhe um sentido coletivo, digo que o que desejamos diante de uma fotografia é tomar conhecimento daquilo que a própria representação oculta a seu respeito. Nesse caso, a mensagem fotográfica assume as características de um *texto conotado* ou, em outras palavras, de um texto em que, quando menos, se esconde outro texto.

Metalingüísticamente falando, o termo *texto* se legitima no pressuposto de que *“discurso e texto têm sido empregados para designar igualmente processos semióticos não-lingüísticos (um ritual, um filme, um desenho animado são então considerados como discursos ou textos), já que o emprego desses termos postula a existência de uma organização sintagmática subjacente a esse gênero de manifestação.”* (Greimas/Courtés, s/d: 126). Enquanto texto, uma fotografia coloca em jogo, pois, os elementos fotografados e a disposição que eles ganham no espaço da representação. Assim, por exemplo, diante desta foto de Flávio Frederico - figura 1 -, não me será difícil identificar as relações que esse jogo atualiza e, com base nelas, lançar-me ao exercício de interpretar, entre outras, a projeção paradigmática responsável por essa rima que se instituiu a partir da reiteração de *ondulações coincidentes* no espaço em que, sintagmaticamente, se ordenam diferentes representações de um corpo feminino. Não há como negar, portanto, que, neste texto, o fotográfico, ao combinar representações de diversos momentos dos movimentos rotatórios e translatórios efetuados pela jovem fotografada e pela boneca se refletindo no espelho, transcende, creio, os objetivos perseguidos por Hockney quando, referindo-se a suas próprias produções fotográficas - figura 2 -, declara:

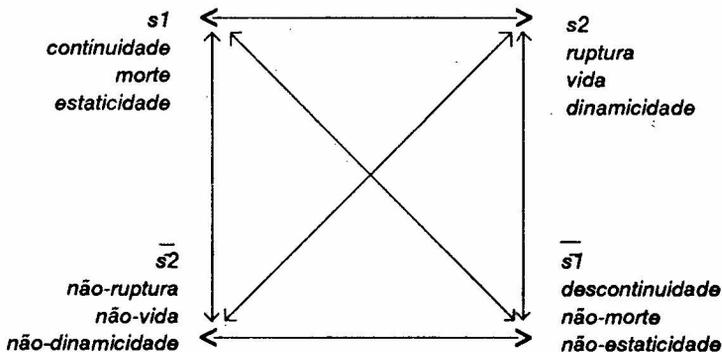
*“First of all, I immediately realized I’d conquered my problem with time in photography. It takes time to see these pictures - you can look at them for a long time, they invite that sort of looking. But, more importantly, I realized that this sort of picture came closer to how we actually see, which is to say, not all-at-once but rather in discrete, separate glimpses which we then build up into our continuous experience of the world. Looking at you now, my eye doesn’t capture you in your entirety, but instead quickly, in nervous little glances. I look at your shoulder, and then your ear, your eyes (maybe, for a moment, if I now you well and have come to trust you, but even then only for a moment), your cheek, your shirt button, your shoes, your*



"Mother". Foto David Hockney

*hair, your eyes again, your nose and mouth. There are a hundred separated looks across time from which I synthesize my living impression of you. And this is wonderful. If, instead, I caught all of you in one frozen look, the experience would be dead - it would be like... it would be like looking at an ordinary photograph.*” (Weschler, 1984:11).

Com variáveis desse procedimento recomendado por Hockney, o texto fotográfico de Flávio Frederico traz ao espaço da representação enunciados de um relato, mas, em razão de certas distorções, as ações capturadas pela câmera se impregnam de valores conotados, já que a conotação *“podéria ser interpretada como o estabelecimento de uma relação entre um ou mais semas situados num nível de superfície e o semema de que eles fazem parte e que deve ser lido em nível mais profundo.”* (Greimas/Courtés: s/d, 77). Vale dizer, por conseguinte, que a continuidade vivida pela jovem em seus movimentos existenciais tem de ser lida na descontinuidade que eles assumem no espaço da foto. Em virtude disso, o semema a ser lido em nível mais profundo produz significados que alteram, por força, os conteúdos estereotipados de que, com frequência, se servem os teóricos do discurso quando lidam com determinadas categorias do universo semântico. Ilustra bem o problema, por exemplo, esta passagem do livro **Teoria do Discurso**: *“Retoma-se, como ilustração, o texto ‘O vento no canavial’, já utilizado no item sobre o percurso gerativo, para melhor situar os conceitos da gramática fundamental. Investindo o quadrado semiótico com as categorias semânticas do poema citado, tem-se:*



(Barros: 1988, 21). Quer me parecer, enfim, que o texto conotado que se oculta nas mensagens fotográficas se legitima, semanticamente falando, em

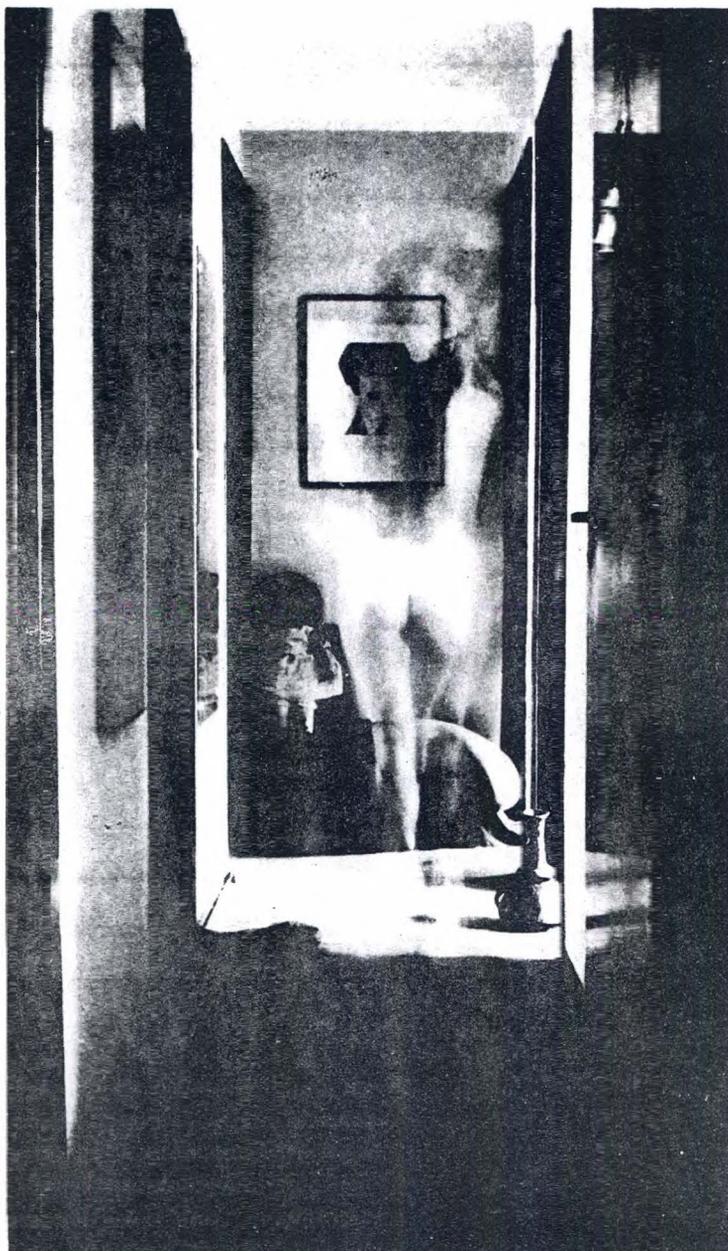


Foto Flávio Frederico

sememas que se diferenciam daqueles que a semiótica discursiva *congela* para fazer suas interpretações do poético.

Além disso, o texto conotado que se oculta no discurso fotográfico se reveste, por ser, ao que tudo indica, fruto de *reorganização original* dos componentes de diferentes níveis textuais, de uma particularidade que deve ser relevada: ele se firma, também, como um discurso fornecedor de conhecimento. Digo isso porque, no tocante ao tipo de representação posto em prática na foto de Flávio Frederico, pode aplicar-se ao discurso fotográfico que aqui se comenta o que Lotman estabelece quando se refere ao texto literário nestes termos:

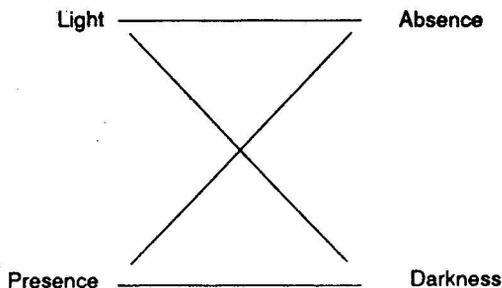
*“One can conceive the process of obtaining knowledge as the copying of a text in some kind of different but somehow adequate way. If we represent an object as a text of the zero level, then our knowledge of the object can be interpreted as a recodification of that text into a different system of sign notation. Since it is important ‘that signs be differentiated from that which is designated in an objectively registered way, the greater the distinction the more useful the signs’, then the text, fixed in our consciousness or in some system of science, is always a text isomorphous with the object, on the one hand, and altered in relation to the object, on the other. It is not accidental that one of the basic questions of literary representation of the real world will be the question about the types and regularities of its deformation. There is no need whatsoever to recall that deformation in this case is in no way equivalent to distortion. On the contrary, it is a means and a condition to knowledge. A map, as with any projective model, is a deformation of a relief, if only because it is a projection of a three dimensional space into a two dimensional space. However, a map is a means of knowledge of the actual relief.” (Lotman: 1975, 203).*

Desse ponto de vista, na foto de Flávio Frederico se vislumbram aspectos do ritual dionisíaco, configurações que, em razão da originalidade do processo organizatório, me fazem perceber que toda orgia - aí incluída naturalmente a poética - constitui, no fundo, uma tentativa *“pour se garantir contre la ‘folie’ (pathologique) et l’angoisse de la mort en se livrant à une ‘folie’ rituellement provoquée (extase, possession). Faire le fou pour ne pas l’être. Telle semble avoir été la fonction de l’orgie dionysiaque.”* (Bourlet: 1983, 9-10). Nesse caso, a *estaticidade* que se manifesta no texto fotográfico propriamente dito não

serviria para caracterizar o lexema *morte*: isto é, a representação fotográfica dá à continuidade do movimento existencial uma organização descontínua e, dessa maneira, encena o ritual da morte para não ser mortal, foge das sombras, por dizer assim, para permanecer na luz. Compreende-se, então, que “*lo que muestra la fotografía, una vez revelada la película, es algo que no vio el ojo o que no pudo reterner la memoria.*” (Paz: 1982, VI).

Penso, pois, que o texto fotográfico, ao permitir, de uma lado, a organização de semenas que relativizam os valores da categoria semântica *vida/morte* e, de outro, a manipulação das gradações da luz, sempre mantém uma relação com outro texto que se esconde. Daí a idéia de intertextualidade conotada. Ou seja: um sistema ERC que se relaciona com um sistema C, tendo este último sistema como plano da expressão o primeiro. Assim, se consideram as manipulações da luz que se tornam necessárias para que a substância da expressão fotográfica adquira forma, o texto denotado da intertextualidade - o sistema ERC - é fruto, enquanto efeito de um processo de revelação, de várias etapas ritualísticas. A esse respeito é relevante a posição assumida por David Tomas quando estabelece vínculos entre os ritos de separação, de marginalização e de agregação e a fotografia, já que fotografar nada mais é do que *separar* um objeto do mundo, *marginalizá-lo* na escuridão sombria de um negativo para, ao final, *agregá-lo*, uma vez *revelada* sua imagem, ao mundo das práticas sociais. Por isso, o texto fotográfico, sendo produto final de um complexo cerimonial, representa

*“the culturalization or socialization of two particular segments of nature. It achieves this by reconciling their contrariness within its structure. The two natural elements are light and absence. Some explanation is need at this point. Light is ephemeral, but by revealing all it creates order. As the agent of human perception it defines and thus orders the world. Its nonexistence - darkness - denotes disorder. Absence, on the other hand, defines the world in a complementary manner. It denotes disappearance, the passing from view. Permanently or momentarily, absence connotes movement. It is an empty category but always defined in terms of its opposite - presence. The four terms light, darkness, absence, and presence concern the faculty of seeing. They relate to visual knowledge. The diagram below sets out the four-elements relationship:*



*What was at first a seemingly arbitrary relationship has, with the insertion of the two related opposites, become a system of relationships.” (Tomas: 1982, 3-4).*

David Tomas mostra como a cerimônia fotográfica se realiza através da articulação das oposições e de seu conseqüente trabalho de permutação. Mas procura, também, dar consistência ao seu sistema de relações amparando-se, principalmente, na antropologia e, em especial, na já clássica definição que nos deixou Lévi-Strauss ao identificar os atributos específicos do ritual na reorganização de uma experiência sensível no contexto de um sistema semântico. Resulta aceitável, portanto, o argumento de que o ritual fotográfico “*functions to symbolically mark the death of the subject by its optical and dimensional transformation. Further, it freezes the ‘unstructured’ subject during a period of ritual and sacred isolation and finally marks the reintroduction or the reincarnation of the subject into society by means of its ‘restructuralization’, in the form of a new photographic state of social and symbolic timelessness and spacelessness*”. (Tomas: 1982, 9). Em trabalho posterior, o modelo é aperfeiçoado e (Tomas: 1983) consegue dar-lhe maior valor sistemático com o auxílio de idéias de Sontag, Bourdieu, Benjamin, Berger e Barthes, entre outros. Assim, considera as relações luz-presença e escuridão-ausência como componentes de um sistema isomórfico que, simplesmente, nos diz que *podemos ver na presença da luz* e que *não vemos na presença da escuridão*. Mas se contrapomos a esse tipo de isomorfismo o não-isomorfismo que se instaura a partir das combinatórias luz-ausência e escuridão-presença cria-se, sem dúvida, a *possibilidade de poder ver na escuridão* e, nesse caso, quero crer que o texto fotográfico pode ser entendido, também, como a transformação do não-isomórfico em isomórfico. Em suma, o discurso fotográfico, se se admitem esses pressupostos, aponta com sua textualidade denotada para um texto conotado em que se vislumbram traços órficos.

Cada vez que me detenho no conteúdo dos versos em que Virgílio (1982) expressa os momentos fundamentais do mito de Orfeu, insisto na idéia de que a imagem de Eurídice na escuridão e o desejo que tem Orfeu de preservá-la formam configurações definidoras do ritual fotográfico. Pouco importa se Orfeu, movido por pulsões ainda não muito bem esclarecidas, *vela* para sempre a imagem que tanto ele queria livrar da escuridão, já que, em termos de significação, o relevante são as gradações de luminosidade que ele enfrenta em sua viagem ao reino dos manes e, ainda, as posições que ele ocupa nos momentos decisivos de seu percurso. Neste ponto, as travessias de Orfeu lembram de perto as andanças dos mortos descritas pelos egípcios: longas e tenebrosas jornadas durante as quais os protagonistas, tendo como única companhia seus *khaibits*, tinham de traspasar as sombras densas e as sombras úmidas para conseguir chegar até as sombras exteriores. Talvez em razão dessa *experiência* um poeta da 12a dinastia, ao dialogar com sua alma, refira-se à morte desta maneira:

*“La mort est aujourd’hui devant moi  
comme la guérison devant un malade,  
comme la première sortie après une maladie.*

*La mort est aujourd’hui devant moi  
comme le parfum de la myrthe,  
comme lorsqu’on est sous la voile, par grand vent.*

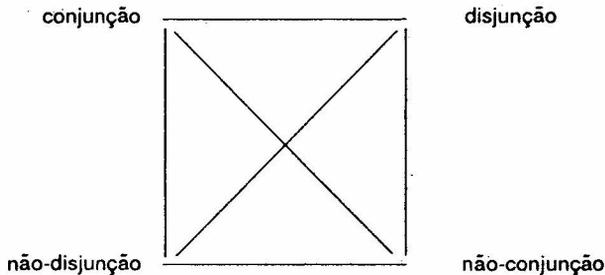
*La mort est aujourd’hui devant moi  
comme le parfum du lotus,  
comme lorsqu’on se tient sur la rive de l’ivresse.*

*La mort est aujourd’hui devant moi  
comme un chemin connu,  
comme lorsqu’un homme revient de la guerre vers sa maison.*

*La mort est aujourd’hui devant moi  
comme un ciel que se dévoile,  
comme lorsqu’un homme découvre ce qu’il ignorait.”*

Evidentemente nesse poema - copiado do *Catalogue* dedicado à exposição sobre a escrita que teve lugar nas Galeries Nationales du Grand Palais, em junho de 1982 -, as formas do conteúdo não se engendram nos sememas (ou metassememas, como querem os autores da *Retórica Geral*) de que boa parte de estudiosos se servem para interpretar as metáforas da morte na poesia ocidental. Por outro lado, convém notar que, neste insólito poema, *la mort* se acha *diante* do poeta assim como Orfeu *diante* de Eurídice, mas a morte será sempre *um céu que se revela*, isto é, as significações de um texto conotado que se abre à leitura. Nesse sentido, o mito de Orfeu, independentemente do que, no discurso fotográfico, represente o texto do sistema ERC, se configura como universo semântico ao qual se vinculam as constelações conteudísticas do texto segundo ou ritualístico da fotografia, já que ele acolhe todas as características essenciais dos ritos de marginalização.

Além disso, minha leitura dos versos de Virgílio trabalha com a hipótese de que o fato de que Orfeu *olhe* para Eurídice não significa que ele *a veja*. De modo que *olhar* não seria, no caso, sinônimo de *ver* e, partindo desse pressuposto, tenho de admitir que, na fábula de Orfeu, esses dois verbos formam enunciados de estado cujas diferenças podem ser percebidas a partir desta estrutura profunda

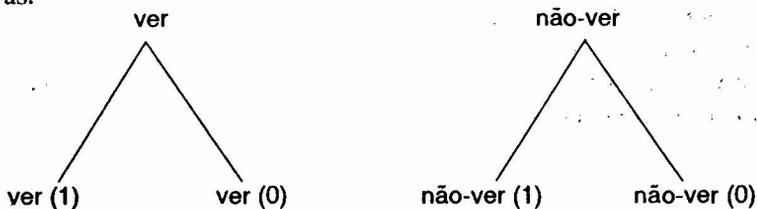


Quero crer que, com base nela, seja legítimo afirmar que *o estado de olhar* tem suas raízes na disjunção, ao passo que *o estado de ver* tem as suas na conjunção. Essa é, pois, a premissa em que me apoio para dizer que a *permanência* a que se refere Tomas se relaciona com a temporalidade. Dessa perspectiva, uma foto seria, em princípio, algo que resiste às erosões do tempo e expõe, como *comprovante* dessa resistência, a *imagem de superfícies olháveis* em que, de algum modo, se faz *visível* o narcisismo secundário tal qual o entende Freud e, seguindo esse raciocínio, não deixa de ser promissora a idéia de se aproximar do discurso fotográfico acreditando, com Lacan, que o "*regard ne se situe pas simplement au niveau des yeux. Les yeux peuvent très bien ne pas apparaître, être masqués. Le regard n'est pas forcément la face de notre*

*semblable, mais aussi bien la fenêtre derrière laquelle nous supposons qu'il nous guette. C'est un x, l'objet devant quoi le sujet devient objet.*" (Lacan: 1975, 245).

Por volta de 1700, Johan Heinrich Schulze, professor da Universidade de Altdorf, percebe, depois de encher com giz, prata e ácido nítrico uma garrafa, que *"la partie exposée à la lumière noircit. Il appelle le produit qui noircit scotophore (qui apporte les ténèbres) par analogie avec le phosphore (qui apporte la lumière).*" (Keim: 1979, 7). Eis aí a raiz do fotográfico: fazer visíveis as escuridões e revelar suas riquezas significativas. Entre a luz e a escuridão se movem as bússolas do ver e do olhar, mas o discurso da fotografia consegue captar suas gradações tensivas e trazer à intertextualidade conotada que nele instaura configurações em que, poeticamente, se enredam as sombras densas, as sombras úmidas e as sombras exteriores. Ou dito de modo mais sistemático: configurações em que se interrelacionam os textos do narcisismo secundário com os textos do narcisismo primário. Por isso, nós não sabemos muito bem *"où est le subjectif, où est l'objectif. Ou bien ne serait-ce pas que nous avons l'habitude de mettre dans notre petite comprenoire une distinction trop sommaire entre l'objectif et le subjectif? L'appareil photographique ne serait-il pas un appareil subjectif, tout en entier construit à l'aide d'un x et d'un y qui habitent le domaine où vit le sujet, c'est-à-dire celui du langage?"* (Lacan: 1975, 91). Esse pode ser, enfim, um forte argumento para defender a inevitável intertextualidade conotada do discurso fotográfico, se bem que aqui será utilizado como suporte da ambigüidade e, por extensão, como suporte dos processos gradativos e das tensões que eles geram.

Volto à fotografia de Flávio Frederico. Olho para ela e não sempre consigo ver o que se coloca diante de meu olhar. Vislumbro nela sombras que parecem fugir da nitidez e provocam, com sua indefinição, meu olhar, despertando nele o desejo de ver. Situo-me, pois, entre dois textos: o que se entrega à vista e o que a instiga, isto é, o que se denota e o que se conota. Não me interessa, contudo, prosseguir nesse vai-e-vem de incertezas. Prefiro, então, pensar que olhar é um não-ver e, a partir desse dado, montar o seguinte jogo de gradações tensivas:



Retorno ao espaço da foto e constato que nele há lugares nítidos, áreas com luminosidade, recantos escuros ou apenas turvos. Surpreendo-me com essa gradação num primeiro instante, mas percebo, depois, que esses nomes me servem para atribuir valores ao jogo de tensões acima esquematizado. Assim:

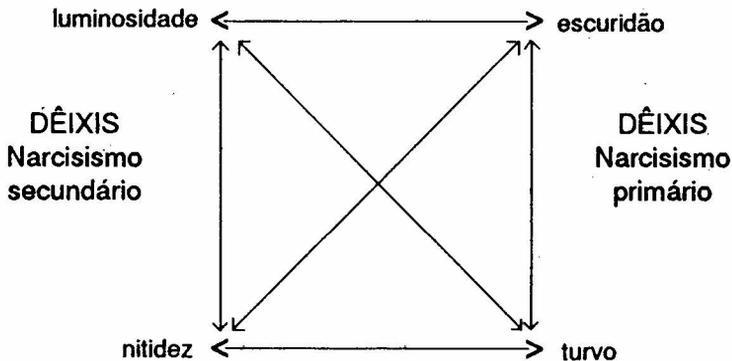
ver (1) ————— luminosidade

ver (0) ————— nitidez

não-ver (1) ————— turvo

não-ver (0) ————— escuridão

Posso organizar esse feixe de correspondências de outra maneira e obter, por exemplo, o seguinte modelo:



Com base nele, não me será difícil sistematizar minha leitura organizando núcleos de sentido: de um lado, o sobredeterminado pelos componentes da dêixis do narcisismo secundário - aí se incluem a boneca sentada, o retrato sobre a parede, a cadeira, a jovem agachada ...-; de outro, o sobredeterminado pela dêixis do narcisismo primário - há no centro da foto uma configuração indefinida, arredondamentos que perturbam e turvam a visão, que não deixam ver, embora prendam o olhar e desafiem as forças racionais do sujeito que fita... - . Em suma, creio ser esse um instrumento que, com certo grau de precisão, me permite identificar os textos que formam a intertextualidade conotada dos discursos fotográficos.

**Referências Bibliográficas:**

- 1- BARTHES, ROLAND (1984): *A Câmara Clara*, Rio, Nova Fronteira.
- 2- BARROS, DIANA LUZ PESSOA de (1988): *Teoria do Discurso. Fundamentos Semióticos*, São Paulo, Atual.
- 3- BOURLET, MICHEL (1982): "*L'orgie sur la Montagne*", in *Dionysos. Le même et l'autre*, no 1.
- 4- GREIMAS, A. J. ECOURTÉS J. (s/d): *Dicionário de Semiótica*, São Paulo, Cultrix.
- 5- KEIM, JEAN-A. (1979): *Histoire de la Photographie*, Paris, PUF.
- 6- LACAN, J. (1975): *Le Séminaire I. Les Écrits Techniques de Freud*, Paris, Seuil.
- 7- LOTMAN, JURI M. (1975): "*Notes on the Structure of a Literary Text*", in *Semiotica*, 15:3.
- 8- PAZ, OCTAVIO (1982): *Instante y Revelación*, México, Círculo Editorial.
- 9- TOMAS DAVID (1982): "The ritual of photography", in *Semiotica*, 1:2.
- 10- TOMAS DAVID (1983): "A mechanism of meaning", in *Semiotica*, 46:1.
- 11- VIRGILE, P. (1982): *Géorgiques*, Paris, Les Belles Lettres.
- 12- WECHELER, LAWRENCE (1984): "*True to Life*", in *Cameraworks*, by David Hockney, N. York, Alfred A. Knof.