

## O silêncio das imagens\*

Sylvain Maresca



FOTO 1 — Louco pensamento. Foto: Sylvain Maresca.

Para ser claro, as fotografias não dizem nada já que não recorrem nem à palavra nem à escrita. Nós as vemos, olhamos para elas, mas não as ouvimos, da mesma maneira que não podemos lê-las. Permanecem mudas. E até deveríamos encontrar um qualificativo melhor, pois este faz por demais referência à privação da palavra: ser mudo significa que não pode falar. Mas será que as fotografias quereriam falar sem poder fazê-lo? Nada é menos certo. Qualificá-las de “silenciosas” seria talvez mais apropriado na medida em que esse epíteto designa um estado (o silêncio) mais do que uma ausência.

No entanto, essa característica das fotografias de propor uma visão em silêncio sofre constantemente a investida daqueles, muito numerosos, que querem lhes

fazer dizer algo. De modo corriqueiro, cada clichê fica acompanhado de uma “legenda” que nos indica o que, nela, devemos “ler” (em latim, *legenda* significa “o que deve ser lido”). Correntemente também lemos a legenda antes de olhar a foto e, assim, temos tendência de “re-conhecer” nela (sem por vezes nos darmos conta disso) o que esse texto liminar nos incita a ver.

Manuais, programas escolares ambicionam nos ensinar a “ler as imagens” como se o visual somente pudesse ser entendido reduzindo-se ao textual. Entre os critérios de escolha dos clichês destinados à imprensa, destaca-se o imperativo de serem “legíveis”, o que, muitas vezes, quer dizer que devem ser compreensíveis numa primeira olhadela. Até o *slogan*, aparentemente elogioso, que repete “uma imagem vale mil palavras” continua considerando o texto como sendo a única medida do valor da imagem. Quanto às fotografias que

\* Tradução do original francês por Etienne Samain com a colaboração de Ronaldo Entler.

fogem dos contextos comerciais de publicação, como a imprensa ou a publicidade, para aceder aos horizontes julgados mais prestigiosos das galerias ou dos museus, elas trocam a “legenda” por um “título” que ambiciona fazer delas obras, no sentido pleno da palavra. Mas ainda nesse caso se trata de um texto, até quando se se recusa a intitular a obra, como na versão minimalista, hoje muito frequente, de “Sem título”<sup>1</sup>.

No plano intelectual, os semiólogos, no rastro de Roland Barthes, estenderam à análise das imagens as ferramentas forjadas pela linguística desde Benveniste. De maneira significativa, suas imagens de predileção são sempre os clichês publicitários que procuram dar forma a ideias-mestres, a *slogans*, da maneira mais falante possível. No domínio da história da arte, a iconografia de Panofsky e de seus sucessores explora as chaves simbólicas as quais, sob a influência de uma concepção de longa data ritual ou operatória da arte, presidiram à composição de tantas obras desde as origens. Nessa ótica, quer seja semiológica ou iconográfica, as imagens significam necessariamente algo: um cachorro evoca a fidelidade, uma *contre-plongée*, uma visão exaltante. Não nos satisfazemos de olhar as imagens. Procura-se entendê-las, como se faria diante de um enigma ou de um texto criptografado. Não haveria nada decisivo para fazer “ante a imagem”, para retomar a expressão de Georges Didi-Huberman<sup>2</sup>, nem pela imagem, já que esta seria forçosamente destinada a se apagar ante a significação finalmente expressável por

palavras, formulável, inscritível. Em breve, as imagens não passarão de desvios para retornar ao texto.

Tudo isso, evidentemente, sem levar em conta a intenção dos produtores de imagens.

Tomemos um fotógrafo<sup>3</sup>. Eis alguém que se utiliza de seu olhar e de uma máquina para dar forma ao que ele vê. Escolhe depois mostrar suas imagens, sem dizer nada delas, senão o estrito mínimo (o local, a data da tomada), por vezes nada. Não detalha o que realmente ele viu, em especial o que ele viu de outro com relação ao que mostra. Não explica também por que ele dá a ver a imagem desse modo e não de outro. Refletindo melhor, pode-se dizer que a comunicação de suas fotografias é “música”<sup>4</sup>, no sentido que ela se recusa a falar. Ou, talvez não: ele evolui, ele trabalha simplesmente no visual, não no textual. Será que um intelectual é realmente capaz de entender que não se recorra, que não se volte forçosamente ao texto? Que se possa fazer o registro das imagens sem ressentir necessariamente a privação das palavras? Que se possa passar sua vida compondo imagens sem sentir a necessidade de falar delas?

Evidentemente, as situações são raramente tão definidas. Alguns fotógrafos falam (um pouco) de sua trajetória, sobretudo quando são fotógrafos consagrados e se voltam sobre sua obra, ou quando forjaram um estilo que lhes serve de marca de fábrica. Fornecem en-

1 Sylvain Maresca, “Titres et légendes”, *La Recherche Photographique*, nº 19, out. 1995, pp. 101-2.

2 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*. Paris, Éditions de Minuit, 1994.

3 Limitarei deliberadamente meu propósito à fotografia, que representa a categoria de imagem que conheço melhor e que oferece uma forma de resistência às interpretações muito interessante de levar em conta.

4 Mútico, “que se recusa a falar”, do latim *mutus* (mudo). Trata-se evidentemente de um neologismo que procura realçar a dimensão de “recusa” e não apenas assinalar a “impossibilidade de falar”.

tão alguns argumentos para afirmar a pertinência da obra. Mas, muitas vezes, não é algo muito aprofundado e que explique grande coisa. Até os mais sábios, os mais autônomos na sua criação, como Cartier-Bresson, por exemplo, não fornecem as chaves de suas imagens, no entanto autorais ao extremo. Delas preservam o mistério e, segundo eles, a magia. Prudência de produtores de efeitos — que não desejam desvendar seus segredos — ou desconfiança com relação à linguagem, que não expressaria a sensação que eles se esforçam por transmitir? “Dispensam-se comentários”, seria para eles o melhor cumprimento. Imagens místicas a serem contempladas em silêncio.

Enfim, alguns fotógrafos passaram ao lado do texto, como Raymond Depardon ou, ainda, alguns fotorreporterres que publicaram recentemente livros escritos na primeira pessoa e, até, histórias em quadrinhos que substituem o desenho à fotografia<sup>5</sup>. Querem falar daquilo que viveram, viram, colocaram em imagens, daquilo que não representaram naquilo que viam e experimentavam. Eles passam das imagens ao relato de sua vida pessoal. Ao se tornarem escritores, desenhistas ou cineastas, como Depardon, eles não concebem mais a imagem sem o texto e se beneficiam, em função disso, de um reconhecimento crítico importante, precisamente porque valorizam o que não teria salvação fora das palavras. Em consequência, as imagens são devolvidas a sua *incompletude*, ao seu mutismo rebarbativo, quando os intelectuais, eles, permanecem confortados

nas suas certezas, convencidos de sua superioridade desde Platão.

E se o mutismo tivesse algo de essencial a nos fazer apreender, a nos fazer descobrir?

Ver sem saber

É, na maioria dos casos, uma metáfora mais do que uma realidade, mas se pode, no final das contas, imaginar que o fotógrafo que toma sua máquina fotográfica coloca-se num estado de disponibilidade visual apto a fazer-lhe ver coisas de que nada sabe, a desalojar o desconhecido. Por sua vez, os clichês com que voltará poderão transmitir a outros suas próprias surpresas, suas revelações, evidentemente se esses outros se dão o tempo de olhar suas imagens.

Ir ver de mais perto

De novo a expressão pode não passar de um clichê, mas o fotógrafo deve se aproximar de seu assunto para ter a possibilidade de fotografá-lo. Precisa dessa proximidade física, que impõe a presença das coisas e permite entrar no detalhe. Diferentemente das ideias, que estão concebidas muitas vezes de longe, as fotografias se realizam de perto, por vezes até de muito perto. Elas se fixam na aproximação. Elas participam de uma conduta de exploração fecunda, se bem que (ou porque) incerta.

Descrever sem logo interpretar

Usar o tempo para fotografar significa se dar o tempo de ter uma primeira visão das coisas, sem procurar

<sup>5</sup> Por exemplo, a série de quadrinhos desenhada por Guibert, Lefèvre e Lemercier intitulada *Le Photographe*. Paris, Dupuis, 3 tomos, 2003-2006, ou ainda o livro de Ted Rall, *Passage afghan*. Antony, La Boite à Bulles, 2004.

ir mais longe, mas sem querer também não perder nada. Ver, olhar, descrever o que se oferece a nós, no instante presente, sem se deixar logo levar por associações de ideias, reminiscências, hipóteses que nos afastam da realidade. Sem logo procurar entender. Permanecer mais perto do real, em especial quando nos surpreende, quando ele não expressa docilmente o que estamos prontos para pensar.

Aceitar a irredutível heterogeneidade das coisas

◦ Visto de perto e sem se apressar, o real se subtrai às visões simples. Ele está cheio de detalhes discordantes. O cachorro que se vê na foto não é, de jeito nenhum, uma metáfora da fidelidade, como é o caso nos quadros clássicos; representa um animal que atravessava naquele momento preciso em que foi fotografado. Será que devemos borrá-lo para restituir à imagem a nitidez que se *pré-via*? A fotografia nos oferece constantemente esses estorvos, tanto lembranças do real como chamadas a guardar os pés no chão.

O mutismo da fotografia tem algo de obstinado nos antípodas das volutas delgadas da inteligência abstrata. Tal maneira de resistir em silêncio a desserve e passamos rapidamente demais sobre essas imagens que não *querem* nada dizer. Mas seu mutismo encobre ao mesmo tempo uma grande força, feita de circunspeção e de vigilância, nas quais poderíamos nos inspirar para não pensar rapidamente demais, nem fora do real.

## Bibliografia

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*. Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- GUIBERT, Emmanuel, LEFÈVRE, Didier e LEMERCIER, Frédéric. *Le Photographe*. Paris, Dupuis, 3 tomos, 2003-2006.
- MARESCA, Sylvain. "Titres et légendes", *La Recherche Photographique*, nº 19, out., 1995.
- RALL, Ted. *Passage afghan*. Antony, La Boîte à Bulles, 2004.