

**ENTRE BARTHES E DERRIDA: DESINSCREVER A FOTOGRAFIA
BETWEEN BARTHES AND DERRIDA: UNSUBSCRIBE PHOTOGRAPHY**

Cezar Bartholomeu, EBA/ UFRJ

Resumo | O texto traça um panorama do problema da fotografia como arte a partir de dois autores, Roland Barthes e Jacques Derrida.

Palavras-chave | Fotografia | estruturalismo | desconstrução

Abstract | This article proposes a panorama of photography as art through the works of Roland Barthes and Jacques Derrida.

Keywords | Photography | structuralism | deconstruction

Cezar Bartholomeu é artista plástico e lida, prioritariamente, com questões da fotografia como arte: prática, história e teoria, tendo realizado exposições no Brasil e no exterior. É professor do curso de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ na área de teoria da imagem. Doutor em linguagens visuais pela EBA/UFRJ, 2008; mestre em linguagens visuais EBA/UFRJ, 2002; pós-graduado pela PUC - RJ pelo curso de História da Arte e Arquitetura no Brasil. Edita o periódico *Arte & Ensaios*, revista do PPG em Artes Visuais da EBA/UFRJ.

Cezar Bartholomeu is an artist that deals photography as a work of art, and has made exhibitions in Brazil as in foreign countries. He teaches Image Theory in the History of Art course at the Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro. PHD in Visual Languages at the same School EBA/UFRJ, 2008, he is the editor of *Arte & Ensaios*, a journal published by the PPG in Arts at EBA/UFRJ.

Neste texto proponho observar o problema da fotografia a partir de dois importantes autores: Roland Barthes (1915-1980) e Jacques Derrida (1930-2004). O que se pretende não é uma demonstração de historiador plenamente documentada, mas uma extrapolação do quadro de problemas instituído pelos dois autores e a relação de suas teorias, mais do que pontos de contato diretos. Esse quadro inclui o tema da fotografia presente na obra de Barthes, em escritos como centrais ao problema da fotografia desde sua publicação. É necessário pensar, ainda nos termos desse quadro de discussões, os problemas do estruturalismo: a morte do autor, conceito tratado por Barthes, tanto quanto por Derrida, a passagem pela fenomenologia de Husserl, central à *Câmara Clara*; o conceito de performativo advindo da obra de JL Austin, bastante difundido na atual análise da fotografia e comentado por Derrida em *Margens da filosofia* (1972), e, por fim, o texto que homenageia Barthes intitulado *As mortes de Roland Barthes*.

As mortes de Roland Barthes é um dos poucos textos que ligam diretamente os autores. Além de uma eulogia emocionada, escrita pouco mais de um ano depois da morte de Barthes para a revista *Poétique*, trata-se de texto que lida com os principais temas de sua obra. *As mortes de Roland Barthes* é texto filosófico ímpar, na medida em que a obra é desconstruída a partir da morte do autor. Texto sobre a morte, (des)endereçado ao morto: o motivo circunstancial do texto é crivo de sua problematização intelectual, quer falemos dos diversos temas barthesianos (entre elas a fotografia, em particular a noção de *punctum*), quer pensemos esse texto a partir de uma instância metodológica: a crítica ao mito metafísico da presença, problema fundamental da obra de Derrida, serve a abrir ainda mais a vasta obra de Barthes, deslocando a noção fundamental e histórica da morte do autor e reposicionando os problemas que propôs para a atualidade pós-estruturalista.

Esse reposicionamento pode muito bem constituir uma revisão dos principais problemas atuais do campo da fotografia. No campo da fotografia, a obra de Roland Barthes continua sendo um marco incontornável em todas as suas instâncias, sobretudo pela complexidade metodológica de *Câmara Clara*, de 1980. Como indica bem Derrida, "Movendo-se através,

estendendo para além, e explorando as possibilidades fenomenológicas bem como análise estrutural” (Derrida, 1997, p.264).

Em uma primeira fase de problematização do meio, que encontramos sobretudo em Mensagem Fotográfica (1961), Retórica da Imagem (1964) e Terceiro Sentido (1970), Barthes desenvolve a partir da semiótica o que chamo de pensamento da *inscrição* da fotografia, isto é, propõe uma nova visada da imagem fotográfica sob o paradigma da escrita (mesmo que desconfiando do próprio alcance de seu método, dúvida que se configurará ela mesma como problema e método em *Câmera Clara*, de 1980).

A obra inicial de Barthes caracteriza-se pelo estudo semiológico. Ao tratar de fotografia, os referidos textos são diretamente implicados pela visada estruturalista. *Elementos de semiologia*, de 1965, evidencia tal leitura ao pensar a natureza dos signos. A questão em *Elementos de Semiologia* que importa à fotografia e que percorre textos posteriores de Barthes é basicamente a da sua consideração hermenêutica da fotografia, equiparada ao par denotação e conotação. Trata-se do movimento de inscrever a fotografia no estruturalismo, questionando sua relação com a mimesis e com a tradição. Não é de interesse nos determos pesadamente sobre este tópico, na medida em que essa problematização da transparência da imagem vem em curso desde a metade do século dezenove no campo da arte, e a fotografia, embora tardiamente, sofreu essa crise agravada pela multiplicação da imagem¹. Pode-se acompanhar tal problema na cultura, na qual se percebe a circulação banalizada da imagem fotográfica. No entanto, a presença da arte conceitual também exige relação aprofundada com a criação dos objetos artísticos: produzir arte não é somente criar uma forma, nem designar sua novidade por uma análise histórica e nem mesmo submetê-la a um cálculo econômico baseado na noção de essência, mas doravante superar uma relação de con-formação - a questão teleológica da arte seria manter a inconformidade da forma, pressupondo sua abertura. A teoria dos anos 1970 desloca o problema da mimesis para o da gravação, abrindo caminho e tratando assim a fotografia como se tornaria prevalente na teoria, 'signo indicial', 'traço', 'rastros', 'monumento'. O interesse pela fotografia na época problematiza a relação

¹ Problema que na gravura foi denegado pela valorização da obra-prima na história da arte.

com o referente, efetivamente tornando-a sempre abstrata, mesmo ao figurar. A submissão da fotografia à mimesis, assim, pareceria ter sido mitigada em uma leitura da fotografia como alegoria, possibilitando novos modos de relacioná-la ao real.

A transposição do pensamento de Saussure para o estruturalismo e unificação das teorias do signo não se dá sem dúvidas: há para Barthes, desde o início, a ciência de um grau de opacidade que a teoria do signo não será capaz de apreender. A passagem de uma teoria que lida com uma dimensão 'homogeneizada'² da linguagem para a da aplicação de tais conceitos sobre o real, pensado como 'estrutura', implica vários problemas. O pensamento de Barthes, que inicialmente prioriza o problema da interpretação já na década de 1960 parece mover-se em direções opostas que prenunciam a teoria da fotografia presente em *Câmera clara*. Se em *Mitologias* (1957), o problema da conotação parece desligar-se da denotação, em *O terceiro sentido* (1970), aponta-se para uma dimensão empírica dos significantes – contingência não prevista por nenhum código. De fato, é esta última opção que Barthes percorrerá ao falar posteriormente de fotografia.

A *Câmera Clara* implica uma mudança de estatuto necessária para a revisão crítica da prática da fotografia como arte; o desenvolvimento de uma arte fotográfica não decorre somente de uma experimentação estética com o dispositivo, mas de um questionamento ideológico de seu funcionamento, quer consideremos as imagens produzidas quer sua disseminação.

O conceito de *punctum* marca, como conclusão, o ineditismo da visada de Barthes no livro. A partir de uma noção de fragmento que se torna epifania psicanalítica, o *punctum* problematiza tanto a denotação quanto a conotação, ponto de vista que retira a fotografia do campo das teorias estruturalistas, por pleitear a necessidade de exterioridade do signo. Nesse sentido, ultrapassa-se a homogeneidade estrutural que possibilitaria ver toda imagem como unária, ou seja, homogeneidade legível:

Os signos (assim produzidos) são articuli; entre esses dois
caos, o sentido então é uma ordem, mas essa ordem é

² Pela própria teoria do signo, que elimina, por exemplo, o problema metonímico da equação, de modo a universalizar a teoria, como bem indica Paul Ricoeur.

essencialmente divisão: a língua é um objeto intermediário entre o som e o pensamento: consiste em unir um e outro, decompondo-os simultaneamente. [...] a língua é o domínio das articulações e o sentido é recorte, antes de tudo. Segue-se que a tarefa da Semiologia é muito menos estabelecer léxicos de objetos do que reencontrar as articulações a que os homens submetem o real; diremos, utopicamente, que Semiologia e Taxinomia, embora não tenham nascido ainda, serão talvez chamadas um dia a absorver-se numa nova ciência, a Artrologia ou ciência das repartições (Barthes, 2001, p.59).

Câmera clara tem início com a mãe de Barthes já morta; e essa morte claramente situa-se de modo ambíguo em relação à imagem. A questão central do livro é o estudo da representação a partir dessa morte e a relação entre afeto e representação. Pela impossibilidade de transmitir essa pungência, essa fotografia da mãe nunca nos é revelada, impedida de aparecer como centro do livro. O livro é articulado em torno dessa ausência que faz buscar a possibilidade de sobrevivência da imagem. A análise opera uma espécie de terapia ao analisar outras obras. O livro é ilustrado principalmente por retratos, que são observados na autonomia imposta não apenas pela modernidade da Fotografia, mas por essa espécie de respeito ao ser retratado – ser que *é*, na verdade, certificado pela Fotografia:

Nada a ver com um corpus: só alguns corpos. Nesse debate, no fim de contas convencional entre a subjetividade e a ciência eu chegava a essa ideia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? Uma *mathesis singularis* (e não mais *universalis*)?(Barthes, 1984, p.59)

A falta de desejo de generalizar está em direta conexão com o corpo – nesse caso, o corpo do morto que, intratável, não pode ser assimilado pela linguagem (não pode ser abstraído desse modo). Problemática noção da presença, que a fotografia promete e nunca cumpre. Derrida poderia nos precisar: não se trata de imagem, mas de mecanismo de reinscrição do metafísico; *écriture* tornada imagem.

No entanto, os principais conceitos propostos sobre a Fotografia no livro *studium e punctum* derivam diretamente da possibilidade de potência fenomenológica da imagem. Longe de refazer um par que traduza uma dialética típica do pensamento estrutural, *studium e punctum* não são de fato um par. *Studium* refere-se à imagem assimilável pela linguagem, a imagem na qual a dor não sobrevive e na qual não sobrevive a pungência. Desse modo, não há fenômeno e nessas fotografias persistiria a relação sujeito/objeto. Essa imagem, chamada por Barthes de unária, apresenta-se como objeto a partir de uma homogeneidade que não é produzida apenas pela transparência da mimesis, mas no fato de que a imagem subsume-se na codificação: as interpretações dessa imagem jamais se particularizam, o que terá enormes implicações em nossa cultura³.

Por outro lado, a imagem pode apresentar o não-codificado, que Barthes chama de contingente. O conceito de *punctum* é o centro da análise de Barthes. *Punctum* é o próprio nome do fenômeno quando a imagem afeta, ou seja, quando a representação efetivamente faz vigorar sentimento.

Barthes lida, de fato, com dois conceitos de *punctum*. A expressão *punctum* deriva inicialmente do exame do detalhe fotográfico, aquilo que Didi-Huberman chamaria posteriormente de 'motivo motivante'⁴. É preciso indicar que, por lidar em seu livro com imagens modernistas, Barthes não investe na presença da marcas e materialidades nas imagens, sejam históricas, sejam estéticas. O detalhe que se tornará *punctum* (trata-se aqui de um futuro da imagem) se iguala sempre à incongruência de um motivo. O sujeito, a partir do afeto, deixa de ser receptor, na medida em que participa com a imagem, tornando-se fenômeno.

Em um segundo momento, Barthes percebe que esse mesmo fenômeno não é necessariamente disparado pelo detalhe, que é sempre contingente à representação e ao referente. Ele pode advir do modo de inscrição da imagem. O conceito de noema, proveniente da obra de Husserl (de 1913) (Husserl, 2003, p.300) definirá a estrutura geral do fenômeno da fotografia. O que caracteriza o noema é a inclusão da consciência vivida e orientada sobre o objeto (*cogitatum*), bem como a posição do mundo que é

³ Ver, por exemplo, o papel da técnica e sua relação com o narcisismo primário e a possibilidade de afeto na obra de Bernard Stiegler.

⁴ Em seminário no INHA no ano de 2013.

indiciado no objeto (de modo estranhamente semelhante a um conceito chave de leitura da própria fotografia).

A partir do noema da fotografia, 'isso foi', pareceríamos retornar a um universalismo. *Interfuit*,⁵ 'ter estado entre', define o aparecimento, mas não aquilo que aparece. Assim, a relação particular entre essas fotografias e aquela que está ausente do livro, a imagem da mãe, não é exposta por nunca poder ser asseguradamente efetivada. Veiculá-la como *studium* equivaleria a matar novamente a mãe.

Fazer sobreviver a imagem depende diretamente de sua inconformação. O que Barthes evidencia em *Câmera Clara* é que a aderência da fotografia em um regime de inscrição, caracterizado pela instituição de alegorias, cria um universo de imagens genéricas a partir das quais media-se tudo sem que se compartilhe qualquer afetividade.

A sobrevivência pareceria inicialmente advir do problema temático no livro de Barthes. A mãe morre e deseja-se que a mãe não morra. Deseja-se que sobreviva, e a imagem parece, ao reatualizar um momento da imagem da mãe, ter o poder de fazê-la sobreviver. Não é, no entanto, sobre essa sobrevivência do objeto da fotografia que se fala (embora ela esteja implicada nessa outra que interessa a este estudo), mas da sobrevivência da própria imagem⁶ em sua condição de simulacro⁷, isto é, da capacidade da imagem de engajar – a capacidade de a imagem engajar a despeito dessas distâncias que separam imagem de mundo e sujeito da imagem. Sobrevivência da imagem, no entanto, não equivale a uma restituição da universalidade do fenômeno da imagem ('todos sofreremos como filhos de uma mãe morta ao ver seu retrato...'), mas estratégias locais de funcionamento. Fazer sobreviver a imagem define a posição do artista.

O problema da morte colocado por Barthes se desdobra no texto de Derrida, contrapondo-se de modo intrigante a essa ausência da mãe morta. Em *As mortes de Roland Barthes*, em vez do lamento da unicidade perdida, de uma ferida incurável e invisível (Barthes nomeia a morte a não-

⁵ Traduzido como "isso foi".

⁶ Não se trata do conceito de sobrevivência relacionado a Aby Warburg e, mais recentemente Didi-Huberman, que possui implicações históricas de outra ordem, embora possam ser relacionados.

⁷ Ainda que a palavra simulacro descreva bem a perda de poder ou qualidade da imagem, a questão não é, evidentemente, a de retornar a um ideal platônico.

dialética), que apenas constatamos através de fragmentos cuja metaforicidade ainda está por estabelecer, Derrida escreve sobre a morte de Barthes colocando no centro uma pluralidade.

O ser não é uno mas plural. Desse modo, a noção da presença como representação, que sempre faz apelo legal a um referente, é criticada e abandonada, na medida em que 'ser' depende intrinsecamente de uma soma de eventos contextuais, tornando-se 'muitos'. O *punctum*, no caso de *As mortes de Roland Barthes*, é a própria morte de Barthes. No entanto, em vez de um pudor no qual a imagem se ausenta por não se poder assegurar sua singularidade, Derrida indica que, ao contrário, ela nunca esteve lá: trata-se de um mito.

O texto fere cada leitor a partir da multiplicidade teórica que constitui Barthes, sinalizando a cada momento da leitura uma espécie de catástrofe temporal iminente advinda da leitura como atravessamento pungente de seus códigos. A cada Barthes, revela-se o fantasma da enunciação impossível⁸ de uma suposta verdade, o que caracteriza a morte do autor tornada problema filosófico. A apresentação do *punctum* como alteridade impossível de um referente que jamais retornará, opondo-se assim ao *Studium*, revela-se, na leitura de Derrida, mais como uma assombração: "Essa alteridade absoluta é composta com o mesmo, com seu outro absoluto, que assim não é seu oposto" (Derrida, 1997, p. 285). "O *punctum* pode invadir o campo do *studium*" (p. 285). Derrida complementa: como o *punctum* se rende à metonímia, pode se relocalizar por toda a ordem da significação, como singularidade que se pluraliza. Assim, toda a imagem suplementada é ressignificada e revivida a partir da contingência – de sua singularidade.

Derrida finaliza:

Teoria do contraponto ou desfiladeiro dos estigmas: uma ferida surge sem dúvida no lugar do ponto assinalado com singularidade, no lugar de seu instante mesmo (estigmatizado), em sua ponta. Mas no lugar deste

⁸ Escreve Barthes em uma análise da obra de Poe: "De fato, é trivial anunciar a frase 'estou morto! ...o revolvimento da expressão, para esta metáfora, precisamente, é impossível: a enunciação do 'estou morto', segundo a sua expressão literal, está forcluída...", em Derrida, 1997, p. 292.

acontecimento, o lugar foi cedido, pela mesma ferida, à substituição que se repete, conservando tão apenas um desejo passado do insubstituível (Derrida, 1997, p.36).⁹

A reinscrição metafísica (que busca a origem da fotografia e da intenção do autor), bem como essa denúncia que a desconstrói, revelam uma psicologia. A obra de Derrida, no entanto, caracteriza-se por inflexível recusa à noção de presença: a interioridade manteria a derradeira ideia de um além, que a tudo justifica e sobre o qual nada se pode dizer. Para Derrida, ao contrário, as coisas não *são*, já que o que produz a situação do ser das coisas é uma porosidade que está ontologicamente *entre*. Nada se sustenta 'em si' e mesmo referir-se ao 'em si' implica usar metáfora que está além da coisa. O desejo situa-se em uma condição diferencial que se torna sintoma. Tratar-se-ia assim de uma teoria de fundo romântico, que aponta para a relação entre forma e desejo? Tampouco. O problema da forma configuraria armadilha insidiosa no modo pelo qual a presença é inferida a partir de uma naturalidade. Apesar de ser tema secundário na obra de Derrida (ao qual retornaria em *Le toucher*, publicado em 2000), Derrida problematiza tal questão, negando a forma enquanto produção de coisa própria.¹⁰ No entanto, o problema das formas é secundário frente à apropriação das coisas pela escrita.

Derrida recusa a metafísica impregnada na base do projeto estruturalista ao criticar suas origens em Rousseau e Saussure. Acusa, do mesmo modo, a fenomenologia de Husserl de possuir caráter metafísico e tem por objetivo, na relativização da perspectiva que se sustentava no conceito de ser, a problematização da universalidade. Pode-se compreender essa perspectiva filosófica, mesmo na amplidão dos problemas que pretende tratar, como uma perspectiva que se orienta para o que chamamos hoje na arte de relacional, isto é, o que se chama de *différance*, na obra de Derrida, não pretende observar a posição 'em relação' das coisas como um efeito delas e nem um movimento originário das coisas como são; trata-se da constatação de que o objeto não é; que sua existência depende

⁹ Jacques Derrida, *As mortes de Roland Barthes*, versão eletrônica, p. 36 em <www.cchla.ufpb.br/rbse/DerridaDoc.pdf>.

¹⁰ Ao tratar do parergon em *La vérité en Peinture*, de 1978.

de um movimento que é intrínseco e extrínseco; ao mesmo tempo, vazamento e preenchimento do ser.

O signo ou rastro que caracteriza a *différance* vem sem anúncio ou desejo, isto é, sem antes ou depois: o rastro não é origem, e recusa a posição de história. É bem verdade que a desconstrução, quadro geral ao qual a *différance* pertence, não é conceito e nem tampouco método. Para Derrida, a desconstrução é uma posição em movimento, ela mesma contingente, que não permite instalar-se, sob pena de ser reapropriada em uma economia da metafísica. A *différance* evidencia permanente risco de fuga da estrutura, consciência ou tensão da estrutura que se tem por tarefa inscrever. Desse modo, adotar uma posição transgressiva é buscar sair da dualidade de modo reacionário – é finalmente ressituar-se na dualidade (de ordem metafísica). A própria *différance*, assim, aponta para o fato de que: "[...] nenhuma palavra, nenhum conceito, nenhum enunciado primordial venha sintetizar e comandar, a partir da presença teológica de um centro, o movimento e o espaçamento textual das diferenças."¹¹

É evidente que o que a Fotografia impõe como primeira questão é a distância em relação ao modelo (pois o modelo da representação fotográfica sempre está ausente no tempo e no espaço). Sua singularidade ocorre nessa distância que é diferencial: cada aparecimento da fotografia é uma reatualização de sua pluralidade. Assim, segundo Derrida, "O conceito da foto fotografa todas as oposições conceituais traça uma relação de assombramento que talvez seja constitutiva de todas as lógicas."¹² O conceito de Derrida de Fotografia (explicitado em *As mortes de Roland Barthes*) possui uma forte relação com seu próprio conceito de diferença ontológica – a fotografia revela, adia e multiplica as mortes de Barthes; o signo cria uma complexa relação temporal com o espectador, mas, sobretudo, é esse modo de assombrar, isto é, de se instituir negativamente como um fantasma, como recalque dissociado de sua própria constituição. Nesse sentido, toda unicidade da imagem (unária) é recalque, seja qual for o mito de essência assumido – recalque de sua pluralidade desejante, de

¹¹ Jacques Derrida, *Posições*, p.21.

¹² Jacques Derrida, The deaths of Roland Barthes in: *Philosophy and non-philosophy since Merleau-Ponty*, p.267.

sua singularidade que põe em dúvida positivamente a imagem entre empírico e simbólico.

Para o historiador Geoffrey Batchen, a relação da Fotografia com a *différance* de Derrida pode ser compreendida se se substitui a Fotografia na teoria de Derrida pela escrita. No entanto sua visada é crítica, e desconstrói a partir da noção de desejo as oposições binárias que caracterizam a Fotografia, tal como a diferença entre Fotografia modernista (e sua ênfase na forma) e pós-modernista (e sua ênfase na ideologia). A partir do conceito de *différance*, argumenta, por exemplo, que o desejo de fotografar sempre existiu: "Seguindo a lógica da *différance*, num certo sentido a Fotografia sempre existiu; nunca não houve a Fotografia."¹³ Sua materialização como objeto dependeu das condições da cultura e da tecnologia do século 19 (de modo que a pergunta que interessa, como o autor explicita, não é 'Quem inventou a Fotografia?', mas 'Que condições culturais, sociais econômicas e tecnológicas permitiram à Fotografia ser concebida por alguém?').

A semelhança da definição de foto e da definição de *différance* poderia ser explicada por um conceito 'epocal', isto é, a própria invenção da Fotografia faz parte de um regime em que a noção de ser, derridianamente, está se fraturando e revelando tal diferença. Não interessa, entretanto, substituir o ser da foto pela idéia de diferença diretamente, pois isso não desconstruiria a Foto, mas apenas retornaria à idéia da Fotografia como suplemento, em oposição a sua imagem. Então, o problema está na distância, e no movimento dessa distância que configura a foto:

Sua definição é que se endereça a mim; é o Referente que, via sua própria imagem, não posso mais suspender enquanto sua 'presença' para sempre me escapa, já tendo recuado no passado. (É por isso que a palavra 'referente' poderia ser um problema se não fosse reformada pelo contexto.)¹⁴

¹³ Geoffrey Batchen, **Burning with desire**, p.182.

¹⁴ Jacques Derrida, The deaths of Roland Barthes in *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, p.264.

Mesmo no problema da definição do que é um referente, fica evidente que o 'agora' e o 'aqui' da representação são tão importantes quanto esses outros tempos verbais que a foto faz percorrer. Assim, configurar a distância (do presente da imagem à ausência do referente) é a tarefa do objeto (artístico), que mantém o sujeito em tensão com a promessa de presença entre essa ausência da coisa que escapou e sua promessa feita no aqui e agora (promessa que só pode ser feita na concretude de sua presença, que dispara o jogo da aparição). Percorre-se do presente a essa outra temporalidade como do ser para o outro, o que só se explica na esfera do desejo. Resta, portanto, a partir da Fotografia, o movimento dessa distância na particularidade do desejo, que se percebe, e que Derrida confirma:

Mas é sempre a singularidade do outro, uma vez que me vem sem me ser dirigida, sem me ser presente; e o outro pode mesmo ser 'eu', o que fui ou o que fora eu já morto no futuro do pretérito e no mais que perfeito de minha foto (Derrida, 1997, p.264).

Mesmo se o circuito primário do desejo da Fotografia, aquele de sua produção, for elidido na substituição do 'outro' original pelo espectador¹⁵ (mas esse não é um efeito esperado?), ainda se trata de uma questão de desejo que deve ser concretizado (para efetivar a aparição). A aparição é um jogo de aparências, conceitos e desejos. Nesse endereçamento (que ocorre no presente da foto), potencialmente ocorrerá a sobrevivência da imagem à medida que seu contexto o permitir.

Talvez seja necessário deter-se ainda na obra de Derrida para examinar o modo pelo qual a desconstrução enfrenta diretamente o problema da forma e o conceito de *parergon*, sob o qual se institui, de

¹⁵ A troca de referente para Derrida não é evidentemente, um problema de desejo (pois se relacionaria à presença), mas um problema de iterabilidade, ou seja, um problema que relaciona a repetição/alteridade de um signo no novo contexto. Para Derrida (o problema é descrito em *Margens da Filosofia* em Assinatura acontecimento contexto), qualquer signo já prevê a troca ou ausência de referente; sua presença provoca "[...] disrupção em última análise, da autoridade do código como sistema finito de regras; a destruição radical, no mesmo lance, de todo o contexto como protocolo de código." (Derrida, 1991, p.357). O problema da arte, entretanto, não passa pelo diferencial de códigos, já que a obra não é lida, mas experimentada, sob prescrição que ela informa na própria aparição. O argumento, no entanto, sobre a ausência *de ser* em Derrida será necessário ao considerar a aparição da foto na relação entre desejo e sentido.

modo genérico, tal discussão na obra de Derrida, conceito que pode ser relacionado de modo intrigante ao conceito de aparição. O conceito de aparição pressupõe um estalo, uma instauração da coisa em relação estética que pareceria inicialmente aproximar esse conceito de um julgamento kantiano, puramente perceptivo e autorreflexivo. Não é o caso: tal conceito propõe a consideração da relacionalidade em sua impureza, singularidade e falta de limite determinado *a priori*. E tal funcionamento parece implicar temporalidade: a temporalidade do movimento de diferenciação da imagem, do todo estético à coisa no todo; a aparição é movimento de inserção no mundo que se identifica com a exteriorização relacional do objeto.

É bem verdade que o movimento fenomenológico que interessa a Derrida é o modo pelo qual o rastro se institui e a problemática que daí decorre. Não fala, assim, em aparecimento, pois o que interessa é o que não aparece, aquilo que já está inscrito e que, portanto, vaza da forma como recalque. Nesse sentido, desinscrever a fotografia implica tornar visível tal recalque, apostando na potência da imagem contra a aderência a qualquer forma de homogeneidade transparente que a reinscreva na metafísica.

Referências

- BATCHEN, Geoffrey. *Burning with desire*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1978.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, Jacques e Bennington, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- DERRIDA, Jacques. The deaths of Roland Barthe. In: SILVERMAN, Hugh J. (ed.). *Philosophy and non-philosophy since Merleau-Ponty*. Evanston: Northwestern university press, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *O ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.
- HUSSERL edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris: Gallimard, 2003.
- RABATÉ, Jean-Michel (ed.). *Writing the image after Roland Barthes*. Pennsylvania: University of Pennsylvania press, 1994.