



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS EM ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MARA RODRIGUES TAVARES

**A imagem**

**por**

**fora:**

**uma**

**experiência**

**“verbivocovisual”**

**pelos**

**caminhos**

**da**

**errância.**

**Belém - PA  
2013**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS EM ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MARA RODRIGUES TAVARES

**A imagem por *fora*: uma experiência “verbivocovisual” pelos caminhos da errância.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, como requisito de avaliação para obtenção do título de Mestre em Artes.

**Orientação:** Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa  
**Co-orientação:** Prof. Dra. Patrícia Franca

**Belém - PA  
2013**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),  
Biblioteca do PPGARTES, Belém – PA.

---

Tavares, Mara Rodrigues, 1980-

A imagem por *fora*: uma experiência verbivocovisual pelos caminhos da errância / Tavares, Mara Rodrigues, 2013.

Orientador: Luizan Pinheiro da Costa;  
Coorientadora : Patrícia Franca-huchet

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1.Literatura e Estética (*fora*) 2. Literatura e Filosofia 3.Interpretação Fotográfica 4. Linguagem Artística I. Título.

CDD. 23. Ed. – 801.93

---



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e sete (27) dias do mês de Junho do ano de dois mil e treze (2013), as dezessete (17) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor **Luizan Pinheiro da Costa**, ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Mara Rodrigues Tavares**, intitulada: **A imagem por fora: uma experiência “verbivocovisual” pelos caminhos da errância**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Luizan Pinheiro da Costa (orientador), Joel Cardoso da Silva (examinador interno) e André Luis dos Santos Queiroz (examinador externo a instituição) da Universidade Federal Fluminense. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Luizan Pinheiro da Costa, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, da versão definitiva do trabalho pela mestranda. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Luizan Pinheiro da Costa, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 27 de Junho de 2013.

Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa

*Luizan Pinheiro da Costa*

Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva

*Joel Cardoso da Silva*

Prof. Dr. André Luis dos Santos Queiroz

*André Luis dos Santos Queiroz*

Mara Rodrigues Tavares

*Mara Rodrigues Tavares*

*Até os pássaros que sabem voar,  
Lançam-se no espaço em queda-livre.  
Mara Tavares*

## DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Maria Monteiro Rodrigues e José Tavares Neto, e ao meu amor,  
José Paulo Lavareda.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador, Dr. Luizan Pinheiro, por ter acreditado nesta pesquisa.  
Que me orientou ver para além de uma pesquisa. Orientou-me a buscar outras  
formas de se pensarsentir a Arte.

À minha co-orientadora, Dr. Patrícia Franca, que devido a sua presença abriu-se a  
possibilidade para fazer o intercâmbio, alterando, assim, os rumos da pesquisa.

Aos meus pais,  
Maria Monteiro Rodrigues e José Tavares Neto,  
Aos meus irmãos, em especial a Rachel Tavares e a Fabricio Tavares.  
Ao meu amor, José Paulo de Sales Lavareda, por caminhar de coração aberto para  
enfrentar as coisas do mundo.

À CAPES, pela Bolsa de apoio a esta pesquisa de mestrado.

Aos meus queridos professores Afonso Medeiros, Orlando Maneschy, Joel Cardoso,  
pelas conversas sempre bem vindas.

À Daisy Turrer, que me acolheu teórica e amigavelmente, iniciando comigo uma  
conversa infinita começada com as considerações na qualificação e cuja voz ainda  
ouço ressoar em minha escrita.

Ao André Queiroz pelo convite aceito para ler essa pesquisa.

Aos amigos, Eclair Filho e Nilson Oliveira, pelos livros enviados: caminhos para  
longos voos.

À minha querida, Wania Contente, por me livrar dos sufocos.  
À Rubia Oliveira, ao Rangel Sarmento, ao Marcos Paixão e ao Robson Efrair, pela  
força que nos dão sempre.

E aos amigos  
José Sena da Silva Filho, Marcelo Brasil, Rosa Brasil, Juliana Lacerda, Ricardo  
Macêdo, Bruna Suelen, Marcelo Baccino, Luciane Bessa e Jana Anita.

E a todos que de alguma forma contribuíram para com que a minha experiência e  
pesquisa se tornasse uma aventura.

## RESUMO

A linguagem fotográfica, quando chega ao limite de seu uso funcional, abre as potencialidades para a produção de uma nova imagem, uma abertura para o campo da arte, dentro do domínio das imagens. Uma imagem estrangeira. Tal qual a linguagem verbal que “sai” de seu uso corriqueiro para ser *linguagem essencial*. Quando esses processos de aberturas ou de dobras se realizam, pode-se dizer que essas estruturas sofrem um delírio em seus sentidos. Dentro dessa perspectiva, a presente pesquisa funda suas bases no conceito do *fora* para apontar um caminho de onde se pode pensar essas aberturas delirantes da imagem, assim como as visões dos paradoxos para observar como elas acontecem e a noção do devir para entender em que elas se transformam, com o objetivo de mostrar e narrar as interações que existem entre: fotografia-documento, fotografia-expressão, linguagem coloquial e linguagem essencial. Relações essas existentes na linguagem fotográfica e na linguagem literária, que compõem interfaces que se entrelaçam na pesquisa.

## PALAVRAS – CHAVE:

*fora*, literatura, fotografia, imagem poética.



## ABSTRACT

The photographic language, when it reaches the limit of its functional use, opens the potential to produce a new image, an opening to the field of art, within the images estate. A foreign image. Just as verbal language that diverge from its everyday use to become *essential language*. When these opening or folding processes are held, it can be said that these structures undergo a delirium in their senses. Within this perspective, this research is based on the concept of the *out* to point a pathway from where you may think about these delusional openings of the image, as well as the views of the paradoxes to observe how they happen and the notion of becoming to understand from where they become, in order to show and narrate the interactions that exist between: photo-document, photo-expression, colloquial language and essential language. Existing relationships in the photographic and literary languages, interfaces that are entwined in the research.

## KEYWORDS:

*out*, literature, photography, poetic image

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- 01 – Flavya Mutran. O dia em que fui mais feliz, Vigia/PA, Série Palimpsestos, 1996. Retirada do site: <http://www.culturapara.art.br/fotografia/flavyamutran/obras2.htm>
- 02 - Joseph Kosuth. Uma e Três Cadeiras, 1965. Retirada do site: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/04/24/925235/conheca-uma-e-tres-cadeiras-joseph-kosuth.html>
- 03 – Mara Tavares. Fotografias feitas em viagem. Belém/ Belo Horizonte, 2012.
- 04 – Mara Tavares. Fotografias feitas em viagem. Belém/ Belo Horizonte, 2012.
- 05 – Mara Tavares. Olhos de Camaleão: móvel, dinâmico e curvo olhar. Belém, 2011.
- 06 – Mara Tavares. Relações humanas: ontologia da experiência e do objeto. Belém, 2011
- 07 – Mara Tavares. Dimensão da imaginação como método de pesquisa. Belém, 2011.
- 08 – Mara Tavares. Cubo. Belém, 2011.
- 09 – Mara Tavares. Variantes. Belém, 2011.
- 10 – Mara Tavares. Vortex: O universo e os sistemas de luzes. Belém, 2011
- 11 – Jorge de Lima. E as primeiras fecundações (contra todas as ordens). In: A pintura em pânico: fotomontagem. 1943. Retirada do site: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html#>
- 12 – Jorge de Lima. O julgamento do tempo. Imagens do arquivo do IEB - USP Fundo Mario de Andrade. 1930. Retirada do site: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html#>
- 13 – Athos Bulcão. Invasão dos Marcianos, 1952 Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Retirada do site: <http://fundathos.org.br/galeriavirtual>
- 14 – Flavya Mutran. Bioshots. *In*: mostra Pretérito Imperfeito. Belém, 2011. Retirado do site: <http://territoriosmoveis.wordpress.com/bioshot/>
- 15 – Augusto de Campos. Pêndulo, 1957. Retirada do site: <http://imersaolatina.blogspot.com/2011/11/80-anos-de-augusto-de-camposno.html>
- 16 – Gratuliano Bibas. Delírio Fantasia movimento pendular, 1964. Retirada do site: <http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/gratulianobibas.htm>
- 17 – Augusto de Campo e Júlio Plaza. Caixa Preta, 1975. Retirada do site: <http://cadernosafetivos.blogspot.com/2009/02/blog-post.html>

18 – Gratuliano Bibas. Composição com Linhas. 1967. Retirada do site: [http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/gratulianobibas\\_01.htm](http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/gratulianobibas_01.htm)

19 – Flavya Mutran, Obra da Série “there’s no place like 127.0.0.1”, 2011. Retirada do site: <http://xumucuis.wordpress.com/2011/06/16/i-salao-xumucuis-de-arte-digitalinscricoes-abertas>

20 – Júlio Plaza e Augusto de Campos. Tudo está dito, 1974. Retirada do site: <http://cadernosafetivos.blogspot.com/2009/02/blog-post.html>

21 – Holopoesia. Eduardo Kac. HOLO/OLHO, 1983. Retirada do site: <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/dame/kac/holopoesia.htm>

22 – Augusto de Campos, 1962. Retirada do site: <http://www.mundoeducacao.com.br/upload/conteudo/poesia%20concreta%281%29.gif>

23 – Júlio Plaza e Augusto de Campos. Poemóviles. c. 1968 / 84. Retirada do site: [http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao\\_julio\\_plaza/exposicao\\_julio\\_plaza\\_imagens\\_10.asp](http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_julio_plaza/exposicao_julio_plaza_imagens_10.asp)

24 – Hélio Oiticica, Núcleo, óleo sobre madeira, 1960. Retirada do site: <http://hausdesart.blogspot.com>

25 – Augusto de Campos e Júlio Plaza. Produção holográfica de Moysés Baumstein. Luzmentemudacor. (baseado no poemóvil do mesmo título), 1985. Retirada do site: [http://www2.uol.com.br/augustodecampos/10\\_01.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/10_01.htm)

26 – Mara Tavares. Corredor. Belo Horizonte, 2012.

27 – Mara Tavares. Janela. Belo Horizonte, 2012.

28 – Mara Tavares. Paisagem diáfana. Belo Horizonte, 2012.

29 – Mara Tavares. Virtualização do mar. Belo Horizonte, 2012.

30 – Mara Tavares. Chuva. Belo Horizonte, 2012.

31 – Mara Tavares. Luzes da cidade. Belo Horizonte, 2012.

32 – Mara Tavares. Visada efêmera. Belo Horizonte, 2012.

33 – Mara Tavares. Diluições de formas. Belo Horizonte, 2012.

34 – Mara Tavares. Diluições de cor. Belo Horizonte, 2012.

35 – Mara Tavares. Diluições de movimento. Belo Horizonte, 2012.

36 – Mara Tavares. Atlântida. Belo Horizonte, 2012.

# SUMÁRIO

## Introdução

Primeiros escritos / p. 12

## Capítulo 01

Pensar e sentir o *fora* ou caminho desviante

---

1.1 Experiências da criação artística *sempre em via de fazer-se* / p. 20

1.2 O *fora*: um campo de abertura para o desequilíbrio da linguagem / p. 25

1.3 A ambiguidade fundadora do outro de todos os sentidos./ p. 32

## Capítulo 02

Narrações curtas para uma poética

---

2.1 Registros: a dança de Sontag e Rouillé / p. 39

2.2 Acontecimentos – linguagem: imagem-escrita / p. 45

2.3 imagens erráticas em devir / p. 51

## Capítulo 03

Proposições de imagens

---

3.1 Apontamentos. / p.56

3.2 Uma abertura para os processos. / p. 59

3.3 Caderno de estudo artístico – teórico. / p.70

3.3.1 **Estudo 01**: Fotomontagem antropofágica./ p.70

3.3.2 **Estudo 02**: Poéticas tecnoverbivocovisual./ p. 85

3.3.3 **Estudo 03**: A morada - Aleph: a experiência fotográfica na cidade errática /p. 99

Considerações ou Interstício de retornos / p. 113

Bibliografia / p.115

# Introdução

## Primeiros escritos

---

*Assim, a arte é o lugar da insatisfação e da insegurança.  
Ela tem um nome: destruição de si mesmo,  
desagregação infinita,  
e um outro nome: ventura e eternidade.  
Maurice Blanchot*

O objeto de estudo nasceu de uma vontade anterior à pesquisa. Nasceu do desejo de saber como a imagem fotográfica consegue ter a ambiguidade de ser fato da realidade e de ser imagem poética. Além disso, de saber como os sentidos são construídos nas fotografias, quer sejam o do produtor quer sejam o do espectador, sabendo que estas são criações. Para que se possa saber dos arquivos e das genealogias das imagens fotográficas contemporâneas, pensando-as enviesadas na arte.

No percurso da pesquisa, houve um desvio, o que era para ser um projeto fechado, fixo e certo, o *circuito-fotográfico: a fotografia da arte contemporânea paraense* virou outro, um experimento, virou *A imagem por fora: uma experiência “verbivocovisual”<sup>1</sup> pelos caminhos da errância*; no percurso teórico-metodológico, houve outro desvio o que antes era uma pesquisa que investigaria a produção de outros, tornou-se uma proposição de estudos experimentais que fizessem a relação entre literatura e fotografia. Agora, nota-se que a pesquisa se estrutura a partir de um “método aberto”<sup>2</sup>, onde não se busca a verdade, mas o poético.

---

<sup>1</sup> Embora não esteja clara a sua marcação conceitual, esse termo é utilizado diluindo-se nas imagens mentais sugestionadas, evocadas, presentes na escritura da pesquisa que flutua entre poemas, fotografias e músicas, redimensionando, curvando, desta forma, o primeiro conceito de verbivocovisual, criando assim uma dimensão verbivocovisual outra na pesquisa.

<sup>2</sup> **REY**, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In. O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Editora da Universidade- UFRGS, 2002.

O lugar do qual se diz também se modificou: de somente pesquisadora, buscou-se como propositora de imagens poéticas construir estudos de aproximações e estudos experimentais sobre a imagem. Mostrando a relação existente entre a palavra-verbo e a imagem-visual, elas, entre si, parecem redundâncias ou repetições, mas são ênfases de dobras das dimensões da poesia verbal e da poética visual que fluem pelo viés da linha do *fora*, abrindo a linguagem para que se possa entrelaçar as Artes visuais com as Artes literárias.

Os procedimentos teóricos – metodológicos da pesquisa se tornaram “o lugar do extravio”, estruturando-se da seguinte forma: realizar uma revisão bibliográfica dos autores que trabalham com o pensamento do *fora*, da imagem literária, de processos artísticos e de teorias fotográficas; por em relação os conceitos acerca das teorias da literatura e da fotografia, propondo estudos experimentais dessa interação. A pesquisa foi realizada a partir de leituras do conceito do *fora*, a fim de verificar como essas duas dimensões, literatura e fotografia, podem se encontrar na imagem poética. Uma vez que o conceito do *fora* foi desenvolvido em análises de textos literários e agora ele é pensado no contexto das artes visuais, a fotografia em especial. Pensamento, pesquisa e fotografias são os entrelaçamentos feitos para se construir a escrita dessa proposta.

O primeiro capítulo, assim denominado: **Pensar e sentir o *fora* ou caminho desviante**, é constituído de três subcapítulos, assim apresentados: uma localização metodológica das experiências da criação artística; apresentação do conceito do *fora*; as perturbações da linguagem relacionadas à literatura e à fotografia e a presença da ambiguidade como fundadora do outro de todos os sentidos, onde essas perturbações abrem dentro da própria linguagem e no limite dela, as condições para que uma imagem artística exista estrangeira no próprio domínio das imagens. Aqui entendendo a imagem estrangeira como aquela que é diferente dentro do sistema da imagem; aquela que por ser diferente, não deve ser igualada, homogeneizada, mas que deve ser compreendida em sua diferença, em sua natureza heterogênea, onde se devem buscar outras “sintaxes” e percepções simbólicas para essa imagem artística, tal qual a língua estrangeira de Deleuze.

Ele foi escrito como uma proposta de estudos teóricos que tratam do conceito do *fora* denominado por Maurice Blanchot para o espaço literário e suas implicações na compreensão da realidade. Essa ideia filosófica dá caminhos para se pensar a imagem como contemporânea ao objeto, o que abre uma fissura no conceito

clássico do objeto como preexistente a imagem, pensando assim em um espaço poético para essa imagem.

Com isso, Blanchot afirma a literatura como constituidora de mundos. Essa afirmação dá base para os pensamentos de Gilles Deleuze, que discute o *fora* a partir do plano de imanência e das artes. Ele aponta o *fora* da linguagem dentro do aspecto literário e para a presente pesquisa é essa dimensão que está sendo discutida.

Esse pensar sobre a contemporaneidade do objeto e da imagem, da realidade e do imaginário, da experiência do pensamento, do *fora* e do plano de imanência, do devir aponta direções para uma contribuição sobre o processo artístico, sendo esse apresentado como acontecimento, como experiência sensível, como pensamento que, além de gerar o objeto artístico, pode também gerar bases teóricas para se discutir sobre o próprio processo, realizando-se como uma dobra. O pensamento artístico realizado em suas versões teóricas e práticas.

No segundo capítulo, **Narrações curtas para uma poética** também é estruturado em três subcapítulos que aborda questões específicas sobre a imagem fotográfica relacionando-a a linguagem, a escritura e ao *fora*, assim denominados: Registros; Acontecimentos – linguagem: um entre caminho da literatura e da fotografia e imagens erráticas, nesse sentido, essas foram estruturadas para criar outras realidades de imagens, de lugares, que flutuam entre o visto e o imaginado. A fotografia, nele, torna-se o tema central, suas quebras de paradigmas e sua entrada no campo da arte são fatos que fazem com que se pense a fotografia em sua natureza artística, fazendo com que a linguagem visual, a escrita fotográfica, seja compreendida como um acontecimento de linguagem, onde sua função de servir como documento, como registro é entendido de outra maneira, agora, a linguagem fotográfica também se realiza como expressão.

A imagem fotográfica pode ser uma realidade poética e assim como a literatura, ela também funda um mundo visual, funda uma versão do mundo que faz do real e do imaginário um paradoxo.

No terceiro capítulo, **proposições de imagens** trazem como subcapítulos questões referentes aos processos, às teorias em atos de aproximações e as produções. Nele, a experiência da linguagem foi feita a partir de estudos de literatura e de fotografia na “modernidade”, sendo uma referência para as ações de hoje. Para tanto foi realizado três pequenos estudos que relacionassem a literatura e a

fotografia construindo um sistema de aproximação entre os dois universos, criando assim uma Cosmogonia da imagem técnica, cuja fabricação entrelaçou a ficção, os dados da realidade histórica das artes e a percepção simbólica sobre essas imagens. Instaurando aí uma poética.

Antes dos estudos, há uma apresentação de ideias que engendraram a pesquisa em artes, assim denominados **Processos: ideias móveis e arranjos móveis**. Eles são mais fragmentos de ideais que buscam evidenciar pensamentos, inquietações, que sem a pretensão de serem precisos ou corretos, são imaginados em esquemas, em traços e em desenhos. São ideias que foram deixadas para traz e outras que permitiram com que os estudos experimentais fossem intuídos. Considerados aqui importantes por tentar traçar uma pesquisa que pudesse criar uma maneira de dizer da relação entre literatura e fotografia. Além disso, construir uma base, mesmo que imaginária, que evidencie como a linguagem sofre perturbações em seus sentidos habituais, quando produzida como acontecimento da experiência artística. Esse fato permite, de certa forma, que outros sentidos sejam também construídos, fazendo com que o domínio da imagem, principalmente a artística, seja uma abertura para outras formas de se pensar, de experimentar e de se viver nessa cultura visual. Nesse subcapítulo as ideias são apresentadas em fragmentos, ainda inacabadas, são disparos para futuros desenvolvidos, mas que sustentaram alguns alicerces para que se fizessem os estudos experimentais.

No primeiro estudo, *Fotomontagem antropofágica*, as aproximações foram feitas a partir dos conceitos de fotomontagem e antropofagia, a fim de identificar as possíveis relações da fotomontagem brasileira, de natureza surrealista, com a vanguarda antropofágica. Construindo, desta forma, uma montagem, um sentido para uma poética visual. Esse movimento não é novidade para o domínio das imagens, mas aqui o intuito foi de criar uma cosmogonia da imagem técnica contando a história pelo viés da criação entre aquelas vanguardas e a prática contemporânea da fotografia.

No segundo estudo, intitulado como: *Poéticas tecnoverbivocovisual*, o objetivo foi recriar a segunda parte dessa cosmogonia em relação à imagem técnica. Nesse caso, as aproximações foram feitas a partir das imagens holográficas e das vanguardas (neo)concretista com a intenção de fazer a ligação entre a dimensão literária e a fotográfica, por meio da palavra-escrita em confluência na imagem-visual, permitida pela tecnologia holográfica.



E o terceiro estudo *A morada - Aleph: a experiência fotográfica da cidade errática* está relacionada a um exercício de linguagem que tenta fundir o texto literário e a fotografia de viagem. Nesse sentido, a base de fundamentação perpassa pelo conceito de *visada efêmera*, onde afirma a criação da fotografia a partir do campo de incorporais e de realidade pelo qual o fotógrafo é atravessado.

Observa-se que os três estudos compõem a Cosmogonia da imagem técnica, uma construção simbólica da imagem artística técnica atravessada de ficção, de realidades da história da arte e de fabulação. Fluindo entre a Antropofagia, o Concretismo e o conto; flutuando entre a fotomontagem, a holografia e a fotografia de viagem.

O caminho e sua viagem. A morada e sua experiência de cidade errática, seu Aleph fotográfico. O Aleph é a primeira letra do alfabeto grego, do fenício e do latino. Ele simboliza o começo. E no conto de Jorge Luís Borges é o ponto que contém todo universo, uma epifania, onde o caos é tudo-ao-mesmo-tempo-agora.

O corredor sendo o lugar de invenção... As cores verde, azul e vermelho. O amarelado diluído atravessando as imagens. As formas circulares e as linhas retas. O movimento diluindo a precisão das imagens, as fotografias já sem a precisão do foco, apenas sendo paisagens urbanas e paisagens de uma estrada. Essas visões que despertam a memória afetiva estão habitadas na fotografia de viagem, que foi pensada como uma realização visual de *visada efêmera*, conceito esse tratado por Rouillé<sup>3</sup>, onde os “fluxos, afetos, sensações, intensidades” são seus elementos estruturantes.

As fotografias de viagem são um exercício do pensamento sobre a imagem poética presentes tanto no texto literário quanto na própria produção fotográfica, que se fez com as interferências das teorias, da viagem, das relações afetivas sentidas, dos olhares postos para fora, vendo outras realidades e outros modos de vida.

Esses três estudos são experimentais e por isso a busca de uma cosmogonia da imagem técnica, onde essa que foi entendida como a imagem da ciência está, aqui, sendo evidenciada como imagem mágica. Se por algum motivo se chegou perto de alguma idolatria essa não era a intenção, mas o que se intentou foi apenas

---

<sup>3</sup> **ROUILLÉ**, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução: Constancia Egrejas. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

contar uma versão outra dessa relação – Talvez seja um estudo do erro, do desvio ou apenas uma aproximação.

Nesse sentido, pode-se dizer que a pesquisa foi um descaminho ou um caminho para o *fora*, conceito de difícil apreensão, devido à natureza deste ser oriental, fluindo em uma cultura ocidental. No entanto, pensar sobre, é um exercício que mesmo demorado deve ser tentado.

A *imagem-expressão*<sup>4</sup> aqui guarda e lança na fotografia um desejo de ser escritura, de ser acontecimento de linguagem e de se chegar a um lugar de imagens mágicas e erráticas, tendo como meio – nem início e nem fim – mas meio, as proposições e o caderno de estudo artístico-teórico, por que não poderia ser diferente e foi diferente.

O retorno: abertura de interstícios para um chegar que não se chega, e quem sabe ainda nem se saiu, pois mesmo que a objetividade dos fatos – concluir a pesquisa – não indique a isso, mesmo assim, ainda é um *tornar-se* pesquisa. Que aqui precisa ser terminada, mas que é apenas uma abertura. Abrindo aí um espaço para a errância, cujo movimento, os fluxos, transforma as dualidades num *continuum*, criando, assim, uma imagem do anel de *Möebius*<sup>5</sup>, onde a errância é estar na linha tênue entre o infinito e o finito dos acontecimentos, onde os lugares fechados, finitos, tornam-se possibilidades de aberturas e vastidão, o infinito, pode ser a prisão seguindo os caminhos de Blanchot<sup>6</sup>.

Fotografias. Literatura. Pensamentos. Pesquisa. A necessidade de saber que essas dimensões têm uma forma, um espaço e uma força que fluem entre lançar e

---

<sup>4</sup> O termo aqui usado vem da influência do conceito fotografia-expressão de André Rouillé, onde se entende essa como algo que deve ser produzido e expresso por meio de um trabalho de escrita fotográfica e de invenção de formas.

<sup>5</sup> Anel de Moebius é feita de lenços costurados (...) tal forma, que sua superfície exterior está em continuidade com sua superfície interna: ela envolve o mundo inteiro e faz com que está dentro esteja fora e que está fora fique dentro. (...) a técnica de passagem do real para o sonho, e dos corpos para o incorporeal, é multiplicada, completamente renovada, levada à sua perfeição. Mas é sempre contornando a superfície, a fronteira, que passamos de outro lado, pela virtude de um anel. A continuidade do avesso e do direito substitui todos os níveis de profundidade; e os efeitos e superfícies em um só e mesmo Acontecimento, que vale para todos os acontecimentos, fazem elevar-se ao nível da linguagem todo o devir e seus paradoxos. DELEUZE, 2009.p. 12.

Essa imagem conceitual foi por mim ouvida pela primeira vez no curso O estatuto da imagem: Presença/ausência – semelhança/dessemelhança, lecionado pela Professora Dra Daisy Turrer, no curso do Mestrado em Artes da UFMG, em 2012.

<sup>6</sup> **BLANCHOT**, Maurice. O livro por vir. Trad.: Leyla Perone – Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

absorver para fora e por dentro dessa própria dimensão, são pensadas como potências insurgentes da vida, quando se tem consciência de si. Um dos caminhos para isso ocorrer é entender que o próprio pensamento precisa ser posto em investigação e que as experiências que dialogam com outras são construtos de ação. Saindo da passividade de uma interioridade ou exterioridade, ter um dispositivo que fissure a consciência de si e do “outro”, onde esse “outro” pode ser tanto outra força externa, quanto a própria força que se afeta, passando assim por um processo de subjetivação.

Nesse sentido, o que importa no momento para a pesquisa é como as forças que se dobram sobre si criam novas existências, pensadas por meio da palavra poética e da poética visual como elementos que estão inseridos em estruturas dominantes, mas que por meio da arte perturbam os sentidos e as significações, desestabilizando, desequilibrando com a língua e com as imagens técnicas, criando, aí, uma estrutura simbólica outra, ou tentando criar.

## Capítulo 01

### Pensar e sentir o fora ou caminho desviante

#### 1.1 Experiências da criação artística sempre em via de fazer-se

---

*Escrever é um caso de devir,  
sempre inacabado, sempre em via de fazer-se,  
e que extravasa qualquer matéria vivível e vivida.  
É um processo, ou seja, uma passagem de Vida  
que atravessa o vivível e o vivido.*  
Gilles Deleuze

Na incapacidade de uma afirmação como artista, apresento-me aqui como propositora de imagens poéticas, tendo a imagem fotográfica entrelaçada com a imagem literária o centro dos estudos e das experiências visuais, dos pensamentos e das práticas apresentados na pesquisa. A partir disso, há uma necessidade de se compreender alguns processos de perturbação pelo qual a linguagem sofre, principalmente acerca da imagem poética, mais especificamente, a fotografia artística. Nesse sentido, nas pesquisas em Artes Visuais, quando o “artista-pesquisador” ou “propositor” busca discutir o “pensamento visual”, ele deve compreender que esse é uma modalidade não verbal, expresso pela forma, pela cor e por questões espaciais, compreendendo, também, que esse pensamento é sistematizado pela linguagem verbal nas pesquisas acadêmicas<sup>7</sup>.

Isso provoca uma inquietação, um choque, uma vez que manter o rigor de uma pesquisa e os modos de expressão é operar em uma linha tênue, especialmente quando se deseja por em jogo proposições aproximativas de dois campos: o do “dizer” e o do “ver”, onde a literatura e a fotografia, semioses diferentes, são postas em interações.

Não se poderia falar da pesquisa sem dizer de onde se fala. Fala-se do estudo do pensamento do *fora*. De um conceito que vem de uma tradição oriental, mas que o corpo ocidental ainda sem saber decifrá-lo busca, apenas, uma forma de entendê-lo. Situando o estudo – sem preferências e prioridades – na imagem

---

<sup>7</sup> **CATTANI**, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. . In.: O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Editora da Universidade- UFRGS, 2002. P39

desdobrada na palavra e a palavra na imagem. A teoria e a criação poética se encontram no processo tanto artístico quanto científico. Nesse sentido, primeiro se faz necessário ter em mente as noções de “visibilidade” e de “enunciado”, do qual se parte como princípio:

“Visibilidade” não diz respeito só à vista, mas ao conjunto das experiências perceptivas, às ações e paixões e reações, "complexos multissensoriais" que vêm à luz sob um modo específico, segundo um regime de luminosidade analisável... Sempre está em questão um regime de luz que distribui a visibilidade, o claro e o escuro, o opaco e o transparente, o visto e o oculto. O “enunciado”, por sua vez, não se refere apenas às palavras, frases ou proposições, mas à diagonal que os cruza, aos locutores e destinatários variáveis, aos segredos e interstícios que ela cria, enfim, a um regime de enunciação e suas condições, um ser – linguagem anônimo (a priori) e singular (histórico) que distribui a seu modo as discursividades.<sup>8</sup>

A relação com o presente pensamento observa as formas do saber, a partir das categorias do “enunciável” e do “visível”, presente na linguagem artística como constituidoras de discursividades. E entender, que antes delas a realidade está prestes a se realizar, em via de ser, em pleno estado de devir, na linha do *fora*, cuja natureza escapa dimensão do saber e do poder.

A princípio, a dimensão do *saber* é composta de duas formas, como já mencionadas anteriormente: a do “visível” e a do “enunciável”. Somadas a essas há também: o “ver” e o “falar”, o “visível” e o “dizível”, a “visibilidade” e a “legibilidade”, a “expressão” e o “conteúdo”, a “luz” e a “linguagem”, todas elas entendidas como “campo de visibilidade” e “campo de enunciado”, sem serem associadas como referente e significado.

Cada forma tem uma substância. Para a forma do conteúdo, “as matérias são escolhidas” e para a sua substância do conteúdo “estas matérias são escolhidas em uma ordem”. Já para as estruturas funcionais da expressão há a “organização de sua forma” e a “substância que ela se decompõe”. Aos exemplos das questões da prisão e da delinquência que Roberto Machado (2009) aponta sobre os estudos de Foucault em *Vigiar e Punir*, pode se ter a ideia: “a prisão é uma forma de conteúdo

---

<sup>8</sup> PÉLBART, Peter Pal.. Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura. Loucura e Desrazão. Editora Brasiliense. São Paulo: 1989.p. 131.

sobre um estrato em relação com outras formas (...) e a delinquência é uma forma de expressão”. “A forma de conteúdo é a prisão e a substância de conteúdo os prisioneiros, a forma de expressão é o direito penal e a substância de expressão é a noção de delinquência”.

Dessa forma, seria possível fazer uma dobra relacionando as formas do saber com o campo da arte, ou ainda, as formas do saber com as universidades, pensando a partir do artista-pesquisador que tem como análise acadêmica a sua própria obra? Pode-se dizer que a forma de conteúdo nesse campo seriam as galerias de artes e as universidades e que sua substância seriam os artistas e os artistas-pesquisadores? E a forma de expressão seriam os processos artísticos e as teorias sobre arte e sua substância, a noção de obra e a noção de pesquisa sobre a própria obra?

E se ocorresse outra dobra? E se disséssemos que o artista-pesquisador, quando analisa sua obra, sua produção, escreve uma dissertação ou uma tese sobre ela, está nesse campo do saber do qual Foucault e Deleuze apresentam? É importante dizer que Deleuze dobrou a noção das formas do saber de Foucault<sup>9</sup>, uma vez que este afirmava que essa dimensão tinha o enunciado como o primado do visível.

Deleuze as consideram como formas distintas onde não há primados entre elas, mas a “diferença” e que sua relação acontece em processos de interpenetrações. E se colocasse a forma do enunciável com os relatos verbais e escritos que os artistas fazem de suas produções e a forma do visível com as produções visuais e as percepções? Sob que natureza é essa produção escrita, cuja imagem e texto estão presentes em uma materialidade?

Deleuze também considera que no trabalho de Foucault as dimensões do saber, do poder e de si, que por ele foi considerado como subjetivação, são construídas na história e em cada época se apresentam de uma forma diferente.

Na presente pesquisa, a terceira dimensão – a da subjetivação e de “Si” – torna-se relevante para considerar o processo de criação artístico, uma vez que dela se é permitido pensar em novas formas de existência. A subjetivação e o de “Si” são termos trabalhado por Foucault e analisado por Deleuze, onde o primeiro está

---

<sup>9</sup> MACHADO, Roberto - Deleuze, a Arte e a Filosofia, Rio de Janeiro, Zahar: 2009.

relacionado ao sentido de processo e o segundo no sentido de relação, de forças que se afetam.

Nesse sentido, as dimensões do saber, do poder e da subjetivação estão para organizar o que se pode ver e dizer; o que se pode enfrentar enquanto força de afetação e quais modos de vida se pode desejar.

Na dimensão do saber, Foucault compreende que falar é primado do visível, que em suas formas, quando cada uma atinge seu próprio limite separando-se uma da outra, tem-se a disjunção entre ver-falar, nos quais há um visível que só pode ser visto e um enunciado que só pode ser falado, instituindo um novo visível e um novo enunciado.

Nesse sentido, “Falar, não é ver”, nessa disjunção mesmo que os dois estejam separados e que se tente fazer uma correspondência, é preciso buscar, em outra dimensão, fora das formas o que os entrelaçam, entendendo que:

Uma forma penetra, insinua-se na outra justamente na brecha, na exterioridade que impera entre a condição e o condicionado em cada uma delas. ‘É, portanto, entre o visível e sua condição que os enunciados penetram... São os enunciados e as visibilidades que se chocam diretamente como lutadores, se forçam e se capturam, constituindo cada um uma verdade<sup>10</sup>.

E a partir disso pensar na prática de pesquisa acadêmica, cujos trabalhos perpassam por análises de obras visuais e especialmente pelas próprias obras como um exercício do pensamento do *fora*, uma vez que tem que se sair de si, de entrar em um fora (de si) para poder escrever.

E com isso entender que o processo artístico, cujo percurso vem de uma experiência, “em que há uma orientação do artista, ainda que esse não tenha um critério objetivo ou projeto preestabelecido, de reconhecer e distinguir, no curso da produção, o que se deve modificar em sua obra e considerá-la definitiva”,<sup>11</sup> é para a pesquisa em artes saber que o pesquisador...

---

<sup>10</sup> MACHADO *apud* DELEUZE, 2010. p.168.

<sup>11</sup> PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Trad. Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

...Constrói seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. Esse fato faz a diferença da pesquisa em arte: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O Objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo<sup>12</sup>.

A experiência da criação artística se realiza dentro das estruturas do saber e do poder, mas, há na realidade, o domínio do indeterminado, do imprevisível, onde a realidade e as experiências estão em estado de devir, que está antes da obra e que se abre para um além dela. A partir disso, a dimensão do saber das Artes visuais e das Artes literárias pode ser pensada a partir de uma relação mais profunda presente na disjunção de suas formas que se marca pelo encontro, pelo afeto, pelas alianças e pela diferença existente nessas linguagens. Nesse sentido, a linguagem literária e também a poética visual se constituem nessa realidade prestes a se realizar, nessa relação profunda, cuja linha de fuga escapa para o *fora*: “um real virtual”, “indeterminado”, “imprevisível”, “o sem lugar”, “móvel”, “o devir”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> REY, 2002. p. 132.

<sup>13</sup> LEVY, Tatiana Salem. O Fora como o (não-)espaço da Literatura. Disponível no site: [www.letas.ufrj.br/ciencialit/encontro/Tatiana Levy.doc](http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/encontro/Tatiana%20Levy.doc). Acesso em: 30/04/2013.



## 1.2 O *fora*: um campo de abertura para o desequilíbrio da linguagem

---

*1º silêncio  
teus olhos,  
filhos da noite negra,  
docas mansas,  
plenos  
em mistérios e desejos  
estrelas, meu bem,  
estrelas !!!!  
Mara Tavares*

A palavra *fora* (“Dehors”) uma palavra que vive na indeterminação, na abstração, um conceito aberto, que surge nos estudos de Maurice Blanchot, no *Espaço Literário* (2011), relacionada à experiência da literatura como experiência da linguagem.

É nos estudos sobre Kafka, Mallarmé, Rilke, entre outros, que Blanchot descreve essa experiência. Diz da relação da linguagem e o mundo, da criação poética, da solidão essencial, do ser errante, da experiência do *fora* e da arte, entre outras coisas. A “estratégia do pensamento”, a “fissura do logos clássico”, os questionamentos das noções de “autor”, de “linguagem”, de “experiência”, de “realidade” e de “pensamento” são algumas das linhas de funcionamento desses estudos.

A experiência do *fora* apontada a partir da experiência da linguagem é atravessada pelas dimensões da palavra, que se apresenta em seu estado de “palavra bruta” e de “palavra essencial”. E é dos textos de Mallarmé que Blanchot diz desse duplo estado da fala: “Mallarmé reconhece ‘um duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, essencial acolá’”<sup>14</sup>. Na sua distinção, a fala mostra-se ora representando o mundo ora apresentando o mundo.

Para a “palavra bruta”, do cotidiano, existe a palavra acontecendo em sua outra versão: a “palavra essencial”, poética, cuja função designativa e expressiva se elide frente à realidade habitual, tendo em sua experiência a interseção que cruza a

---

<sup>14</sup> **BLANCHOT**, Maurice. O espaço literário. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.32.

realização da linguagem e seu “desaparecimento”. “O mundo não desaparece na escrita, mas se desdobra no outro de todos os mundos”<sup>15</sup>.

A palavra habitual instaura uma relação de familiaridade com o objeto e com o mundo. Acomoda a linguagem em um silêncio de hábitos, domestica os sentidos verbais, os objetos, os seres... “A linguagem torna-se uma espécie de silêncio transparente, através do qual falam os seres, suas finalidades e sua segurança”<sup>16</sup>. Em outra direção, a linguagem se dobra sobre si, a palavra poética se curva sobre sua própria realização, por isso ser uma “linguagem essencial”, por isso ter uma “palavra essencial”, onde seu caráter ambíguo faz com que se evidencie a ausência e a presença dessa ausência da coisa da qual a palavra designa:

A ficção aparece como o inabitual, o insólito, o que não tem relação com este mundo nem com este tempo – o outro de todos os mundos, que é sempre distinto do mundo. Mas ao mesmo tempo em que nos retira do mundo, nele nos coloca novamente. E nós o vemos então com outro olhar, pois a realidade criada na obra abre no mundo um horizonte mais vasto, ampliado.<sup>17</sup>

Uma inscrita no uso corriqueiro e a outra no uso essencial. O uso ficcional são todas as possibilidades de realização: a palavra que diz o que está inscrito no cotidiano, mas também a palavra que está para além de sua função informativa, comunicacional, de fins práticos da ação. Para esta linguagem que “não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria a sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que (ela) revela sua essência: o poder de criar, de fundar o mundo. Dessa forma, as palavras passam a ter uma finalidade em si mesma, perdendo sua função designativa”<sup>18</sup>.

Assim, Blanchot diz dessa existência dupla da fala, que quando em seu estado bruto ou imediato, a “palavra é verdadeira, ela ‘serve’”. Aparentemente toda a diferença está aí: ela é usada, usual, útil; por ela, estamos no mundo, somos devolvidos à vida do mundo, aí falam os objetivos, as metas finais, e impõe-se a

---

<sup>15</sup> LEVY, Tatiana Salem. A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p.26.

<sup>16</sup> PÉLBART, op. cit. p. 76.

<sup>17</sup> LEVY, op. cit. p.25.

<sup>18</sup> Ibidem. p.20.

preocupação de sua realização”<sup>19</sup>.” Nela, há o silêncio da linguagem enquanto linguagem. Apenas os seres falam. Ferramenta que relaciona os homens com os objetos e esses com suas aparências estáveis, estabilizando-os. Criando, no imediato do mundo, um mundo imediato de palavras habitadas pelo sentido corriqueiro, rotineiro de sua tranquilizadora ilusão. Os sentidos repousam em um mundo ordinário. Seguros nas suas significações e silenciosos em suas vozes de significados. Mas nessa fala que comunica, o insólito dos sentidos existe, ainda que longínquo, no ser da linguagem.

E é nesse ser da linguagem, que a fala essencial abre-se para apresentar um mundo, “um outro de todos os mundos”. A fala essencial, elementar, a fala poética, onde os sentidos são perturbados, onde as palavras perdem suas identidades fixas para acontecerem em multiplicidade. Onde a busca é uma ordem: “penetra surdamente no reino das palavras... Espera que cada um (poema) se realize e consume com seu poder de palavra e seu poder de silêncio... chega mais perto e contempla as palavras/cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra...”<sup>20</sup> e

Repara:

ermas de melodias e conceito  
elas se refugiam na noite, as palavras.  
Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
Rolam num rio difícil e se transforma em desprezo  
(Drummond, 1990. p64)

Nessa fala, já não somos devolvidos ao mundo, nem ao mundo como abrigo, nem ao mundo como metas. Nela, o mundo recua e as metas cessaram; nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala. Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. (...)

(Blanchot. 2011. p35)

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro  
são indiferentes.  
Não me reveles teus sentimentos,  
que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.

---

<sup>19</sup> Ibidem. p.33.

<sup>20</sup> **DRUMMOND**, Carlos. Seleção de textos, notas, estudos bibliográficos, históricos e críticos por Rita de Cássia Barbosa. São Paulo: Nova Cultura, 1990.

O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.  
(...)  
O canto não é a natureza  
nem os homens em sociedade.  
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.  
A poesia (não tires poesia das coisas)  
elide sujeito e objeto.

(Drummond, 1990. p64)

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se essencial; a linguagem fala como essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins.

(Blanchot, 2011. p 35).

Nessa conversa de Drummond e Blanchot, a *procura pela poesia* se faz em uma fala essencial, em uma linguagem cujas palavras quando surgem fluem para o desaparecimento. E “Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas (...) a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer EU”<sup>21</sup>. Abrindo assim espaço para a linha do *fora*.

Presença que se faz pela ausência das coisas do mundo. A linguagem é aberta em sua interioridade pela experiência do *fora*, que aqui pode ser constituído pelo fora do discurso significativo. Fazendo surgir no ser da linguagem às antinomias apresentadas por San Payo (2008): “dentro/fora”, “presença/ausência”, “aparecimento/desaparecimento”, “simulacro/objeto”. E nelas construir seu sentido na força do paradoxo, assim o *fora* seria o espaço no qual a noite e a claridade se vão prolongando sem se confundir. E na diferença de seus sentidos as fissuras existentes se dariam em seus seres e não entre si, desfazendo assim a afirmação de dois polos de oposição<sup>22</sup>.

Muito embora Octavio Paz (1996) tenha feito seu ensaio sobre a *imagem* designando a palavra imagem para toda forma verbal, frase ou conjunto de frase dita

---

<sup>21</sup> **DELEUZE**, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: ed. 34, 1997. p.12 e p.13.

<sup>22</sup> **SAN PAYO**, Patrícia. *O Fora de Blanchot: Escrita, imagem e fascinação*. In. *O Fora da Filosofia: As formas de um conceito* Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze. Volume I. Edição: Golgona Anghel e Eduardo Pellejo. Rio de Janeiro: POCTI-ISFL,2008.

pelo poeta ao compor seu poema, vale aproximá-lo do conceito de *fora* trabalhado por Blanchot, uma vez que ela aproxima ou conjuga realidades opostas nesse sentido:

O poeta nomeia coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis amarelas de sol ou leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade<sup>23</sup>.

E com isso ela vai recriando o ser. O artista mergulha no caos para criar a partir dele. E nesse processo as ideias tidas como verdade e as opiniões, abrem-se em fendas para a passagem desse caos, para a passagem de uma forma outra de vida.

Nos estudos de Gilles Deleuze, o conceito do *fora*, que aqui interessa, é aquele que está relacionado com a literatura. O interesse de Deleuze se volta para o estilo presente na linguagem literária, que possibilita um “desequilíbrio” na língua, fazendo-a sair de suas estruturas dominantes. Utilizando-se de outras sintaxes, de outras gramáticas e subvertendo a língua. Nesse sentido:

Os procedimentos literários levam a linguagem a um limite não no sentido de uma limitação da forma, de margem ou de fronteira, mas de grau de potência, como aquilo a partir do qual ela desenvolve sua potência (...) e vai até o fim do que ela pode, atinge sua enésima potência, seu limiar de identidade. Trata-se, portanto, de um limite agramatical – intensivo - que devasta as designações e as significações, permitindo que a linguagem deixe de ser representativa e adquira a potência de dizer o que é indizível para a linguagem empírica, habitual<sup>24</sup>.

Afirma ainda que a literatura está para além da linguagem do cotidiano, uma vez que essa chega ao seu limite quando suas capacidades de designação, de

---

<sup>23</sup> PAZ, Octavio. A Imagem. In: Signos de Rotação. São Paulo: Editora perspectiva, 1996. P38

<sup>24</sup> MACHADO, op. cit. p.211.

significação e de tradução sofrem perturbações. Um limite tenso, mas que é ultrapassado, quando visto do “outro lado”, “de-fora da linguagem” – entendido como devir –, o que escapa de uma forma dominante, onde a literatura, levada a potência máxima de intensidade, diz o que a linguagem do cotidiano não se atreve.

Essa relação leva o pensamento a se perguntar: e para a imagem fotográfica como seria esse desequilíbrio de linguagem? Sob que signo a imagem poética se realiza? Pensar na força que faz com que a imagem se curve sobre si. A palavra e a imagem são campos simbólicos de natureza distinta. O “enunciado” e o “visível” são forças que se entrelaçam num hiato sem correspondências.

Mas para que?

Para que pensar em fotografias, em imagens poéticas, em versões, em “linguagem essencial”. Para que entrelaçar essas forças? E como?

E quando se pensa nisso se busca ter exemplos que possam mostrar como a linguagem fotográfica foi sendo subvertida em suas estruturas. Há muito tempo a linguagem fotográfica vem sendo levada ao seu limite e vista além de sua função informacional e comunicativa<sup>25</sup>.

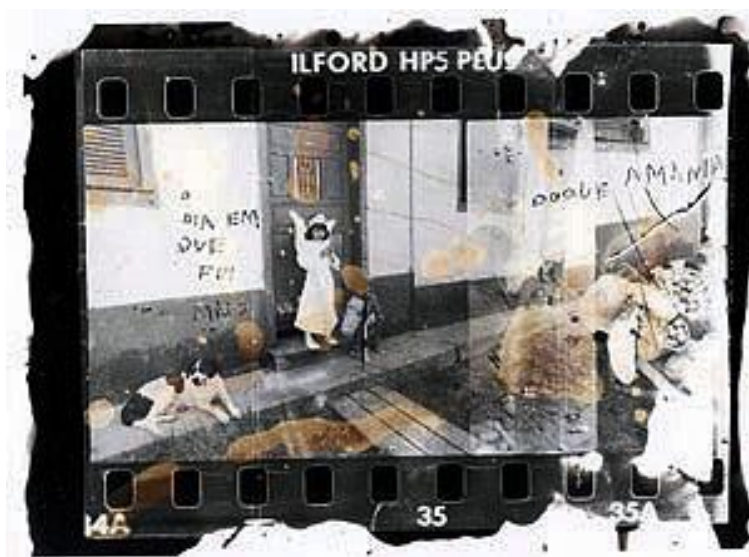


Fig.01 Flavya Mutran. Obra: O dia em que fui mais feliz, Vigia/PA, Série Palimpsestos, 1996.

<sup>25</sup> Tem-se, como exemplos, a cidade de Belém dos anos 90, onde houve um grupo de fotógrafos e artistas plásticos que formou o grupo Caixa de Pandora. Buscavam expandir a linguagem fotográfica, principalmente em um período em que se produzia na região “fotografias mais próximas da cultura popular” e o que se queria produzir era outra coisa. Dentre esses artistas, pode-se apresentar, ainda que brevemente, o trabalho de Flavya Mutran chamado “Palimpsestos” onde a fotografa gera um arquivo de memórias que vão sendo justapostas, com seus filmes, escrita e tinta criando outro registro de suas lembranças, outros signos e índices. Fonte: <http://materias.atelie397.com/artigo/orlando-maneschy-e-uma-belem-selvagem-como-caixa-de-pandora/>. Acessado em: 14/03/2013

A busca. A tentativa. A aproximação. A teoria literária com suas ideias acerca do espaço literário, da realidade e da experiência do *fora*, firmados por Blanchot, enviesa as perguntas sobre a natureza essencial da imagem fotográfica, apresentada como a imagem técnica que vai materializar um processo pensado e sentido para produzir uma poética. A viagem e seu fluxo de afetações possibilita o lugar de experiência para se sentir e pensar nessa imagem. A pesquisa científica constituída de bases teóricas e bases empíricas flutuando na e pela escrita de suas “singularidades”. Isso tudo são formas de se pensar nessa imagem poética fotográfica.

Por que pensar em imagem? Por que pensar especificamente em fotografias? A imagem mostra a presença do objeto e a ausência deste havendo aí uma relação com a palavra. Evidencia uma ausência e uma presença que não é só a do objeto. Na imagem, pintura ou fotografia, e nas artes em geral, as “formas” e “forças”, são questões importantes para a estética. “Nas artes, tanto pintura como música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças”<sup>26</sup>. São essas forças captadas que inquietam a natureza da imagem. As formas e cores são as entradas, a chave para se mostrar as forças invisíveis. “O corpo visível mostra forças invisíveis pelas marcas que elas deixam nele, e tornando as visíveis ele as potencializa e eleva a um nível superior, vital”<sup>27</sup>.

E então se perguntar quais são as forças que engendram as fotografias de viagem? As imprecisões de focagem, as distâncias, as ausências de pessoas, os posicionamentos do olhar ora do alto, ora rente ao chão, as escolhas, as duplas exposições... “desfigurando” as imagens, desviando-se da representação do objeto, criando outros pontos a partir do qual se pode olhar e pensar em suas improbabilidades. Quais são as forças que interagem com a Holografia e o Concretismo, abrindo as potencialidades da imagem em 3D, abrindo as realidades, os tempos, os espaços e as poéticas; ou ainda quais são as forças que entrelaçam a fotomontagem à antropofagia, devorando os manifestos, as culturas e as técnicas? Ou também as forças de uma percepção teórica disparando em imagens simbólicas, em fragmentados do pensamento? A imagem, fugindo de condição de cópia, sendo “linha de fuga” e “desterritorialização”.

---

<sup>26</sup> PÉLBART *apud* DELEUZE, op. cit. p. 103.

<sup>27</sup> PÉLBART, op cit. p. 104.

### 1.3 A ambiguidade fundadora do outro de todos os sentidos.

---

*A maior riqueza do homem  
é a sua incompletude.  
Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito.*

*Não agüento ser apenas um sujeito que abre portas,  
que puxa válvulas, que olha o relógio,  
que compra pão às 6 horas da tarde,  
que vai lá fora, que aponta lápis,  
que vê a uva etc. etc.*

*Perdoai  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem usando borboletas.  
Manoel de Barros*

A imagem abre um espaço em que fluí os sentidos e os significantes. Nela ouvimos o que somos e o que vemos. Na imagem, o olhar para fora, torna-se o olhar submerso para si. Mergulhando o objeto, a coisa e deles se esquecendo, fixando-se na imagem propriamente. Instituído aí o que é o “real”: um acontecimento vivo que começa primeiramente em nós e se liberta.

Por isso que, para Blanchot (2011), “Ver supõe ver a distância” em que há uma relação de aproximação e separação resultando no reencontro, uma vez que “o olhar é atraído arrastado e absorvido num movimento imóvel para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, já o fascínio é a paixão da imagem”<sup>28</sup> Nesse paradoxal olhar: a cegueira é visão, a fascinação é afeto, não vendo mais o objeto real, aniquilando as polaridades distância/proximidade e resultando em uma distância que aproxima. Assim...

A distância não está dele excluída, mas é exorbitante, consistindo na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente, embora não nada, onde soçobram os objetos quando se distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens. Esse meio da fascinação, onde o que se vê empolga e torna-se interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por

---

<sup>28</sup> BLANCHOT, 2011. p.24.



excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente<sup>29</sup>.

O que se pode dizer sobre a dobra da imagem?

O conceito de dobra, curva, trabalhado por Deleuze é importante para se compreender a experiência subjetiva. “A dobra funda dois territórios: o da subjetividade, que é existencial; e, o da subjetivação, que são os processos de produção de determinados territórios existenciais de formação histórica, específica e social”<sup>30</sup>. Na subjetivação, encontram-se relações de forças que se curvam, são forças que se afetam, onde a vivência e a experiência de cada período histórico engendram subjetividades históricas, que são codificadas, de maneira específica, em cada cultura. Nesse sentido, o sujeito aqui entendido é um produto da subjetivação e não uma pessoa individual.

Quais são as forças que atravessam a imagem? Que fazem com se crie esse território de subjetividade?

A partir disso, quando se olha a dobra da imagem, encontra-se outra coisa que não a cópia, mas isso só pode ser dito por que, atualmente, a relação imagem /cópia é compreendida sob outra perspectiva. Ela, a imagem, acontece em outra versão, busca-se uma realidade conjugada nas virtualidades onde há todas as possibilidades. A imagem-devir seria uma impossibilidade de materialização? Sempre em estado de “tornar-se”. Qual seria essa imagem? É tudo tão fugidio, pois na medida em que se pensa já a compomos dentro de estruturas pré-determinadas.

A análise comum diz que a imagem é entendida como posterior ao objeto, que nascida desse, inscreve em si a condição primeira de ser sua continuidade. A *imagem-Eva*, nascida da costela do objeto, se distanciaria desse para que depois se deixasse recapturar. Mas o que se deixa escapar dessa compreensão é que a *imagem-Eva*, nascida das “costelas teóricas” de Platão e que se constituiria novamente na poética de Aristóteles, é uma imagem de natureza que funda sua existência em si, mas que não tem em si seu fim. Ela “é contemporânea ao objeto. O objeto é sempre ele mesmo e sua imagem”<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> BLANCHOT, op. cit. p.24 e p. 25.

<sup>30</sup> SILVA, Roseane Neves da. A dobra deleuziana: Políticas de Subjetivação. Site: <http://www.ichf.uff.br/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap4.pdf>. Acessado em: 23/04/2103.

<sup>31</sup> LEVY *apud* BLANCHOT, 2011. p.28.

Entre o objeto e a imagem, há o “distanciamento” compreendido como o inapreensível, uma vez que ele é o elo que liga a imagem ao objeto, permitindo com que haja uma força de atração que conduz o olhar para a imagem e que se rompe caso seja ultrapassada, pois aí já não se tem mais a imagem e sim o objeto material. “apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa”<sup>32</sup>. E assim pode se pensar o *fora*, como a imagem que não pode ser tocada, sendo ele o conceito que não pode ser conceituado, o lugar sem lugar.

A inquietação. Isso permite com que se possa viver um “evento em imagem”, isto é, estar ligado a um evento, absorvidos, e passar da “região do real para outra região onde a distância detém”. Essa distância forjada em uma “lonjura intransponível”, que ora aproxima da coisa ora lança a distância, se tornando uma “distância desdobrada”<sup>33</sup>. A imagem íntima rompe com a intimidade de quem a olha e que por ela é absorvido, lançando esse para o “exterior de si, desestabilizando o real”, que já ilimitado, contínuo, atemporal, traz para próximo da consciência absorta em “plenitudes anônimas, as coisas vazias de reflexos e ante ao universo fica seu olhar extático e fascinado de um “eu” que não se reconhece mais”<sup>34</sup>.

Abre-se uma dimensão *essencial do olhar*<sup>35</sup> que reencontra o próximo e o longínquo, a presença e a ausência. E na experiência sensorial, a distância é revelada pelo sentir, assim como a imagem que busca sua realidade na virtualidade, a distância também é dupla e virtual, uma vez que o espaço que ela abre tende sempre a escapar, ora estando mais próximo ora afastado.

Há, nesse sentido, uma “dupla distância”, aqui mencionada por DIDI-HUBERMAN (1998), que se instaura no ato de sentir. Lançar o olhar para além do referente da imagem, conjuga, no tempo, a contradição de uma semelhança da imagem com objeto com a transfiguração das dessemelhanças das suas existências e de suas verdades, afirmando, com isso, uma presença no referente e além dele. O olhar deixaria “à aparição o tempo se desdobrar como pensamento, ou seja,

---

<sup>32</sup> BLANCHOT, 2011. p.279.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> DIDI – HUBERMAN. O que vemos, o que nos olha. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de reconverter em tempo”<sup>36</sup>.

O “acontecimento” de se olhar em uma imagem marca as singularidades do evento, há um estar fora de si, e desse próprio evento não há como ter uma imagem e nem como fixá-la em um imaginário, em um real, uma vez que os momentos, os limites, os intervalos, as coisas e seus reflexos, precipitam-se na disjunção do pensamento (BLANCHOT, 2011). Isso ocorre, por exemplo, nas imagens fotográficas, onde o distanciamento, as ambiguidades, o evento em imagem se realizam em um “acontecimento” singular.

A imagem tem suas possibilidades de existência nas *duas versões do imaginário*<sup>37</sup>, a partir da vivência do “evento em imagem”<sup>38</sup>, que é compreendido como um deixar-se prender sem se desligar dele, em que pela imagem nos entregamos a nós mesmo, fazendo com que a intimidade seja uma potência para exterior. “Despojando-se” do evento e de nós, é que se pode ver manifesta a ambiguidade.

Essa “ambiguidade” blanchotiana acontece em três níveis: o primeiro seria no nível do mundo, onde ela se apresenta como uma possibilidade de entendimento, como uma solução tranquilizadora para os sentidos, em que a verdade está em um deles.

Já no segundo nível, onde o “evento em imagem” acontece, ela se divide em suas duas versões do imaginário. Nesse sentido, Blanchot estabelece dois regimes para a imagem. No primeiro, ela consiste na possibilidade da apreensão ideal da coisa e no segundo a imagem remete para a ausência presente do objeto. Aqui, são válidos todos os sentidos, sem a necessidade de desenvolvê-los, de resolvê-los; eles permanecem em seus estados, “no outro de todos os sentidos”<sup>39</sup>. Nessas versões, os sentidos flutuam e a conjunção conjuntiva alternativa *ora... ora* é a marca desse acontecimento. “Ora fala ainda do mundo”, “ora introduz no meio indeterminado da fascinação”, “ora nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção”<sup>40</sup>. Logo, a

---

<sup>36</sup> DIDI – HUBERMAN, 1998.

<sup>37</sup> BLANCHOT, 2011.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid. p.288.

Imagem remete não já para a coisa ausente, mas para a ausência como presença no duplo neutro do objeto no qual a relação de pertença que mantinha com o mundo se dissipou. Nessa concepção, o que importa não é que a imagem venha depois da percepção (do objeto), mas justamente que o objeto seja posto à distância, porque desta maneira ele se torna inactual, inapreensível. O “fora” surge relacionado com o desaparecimento das coisas na imagem, na qual o mundo se retira: deste modo a imagem torna-se elementar, como se o elementar a reclamasse nesse pôr-se à distância (afastamento) da coisa, movimento pelo qual ela escapa ao valor de uso e de verdade, bem como à própria significação<sup>41</sup>.

O nascimento de qualquer imagem que funda em si sua condição desdobrada de uma própria realidade – a irrealidade ou para muitos a ficção – “não é um não ser, mas uma possibilidade outra do ser, sua outra versão”<sup>42</sup>. Isso pode ser visualizado na obra de Joseph Kosuth, com a obra Uma e Três Cadeiras (1965), onde as apresentações de sentido: ora cadeira-fotografia ora cadeira-palavra ora cadeira-coisa estão presentes em suas singularidades de representação. Elas também se apresentam como objeto-palavra-imagem são entendidas como coisa-palavra-fotografia, onde nesse caso, a conjunção é a aditiva “e”, que neste momento e antes dessas singularizações fundem o sentido e o significado, desestabilizando-os pela dessemelhança que há entre a imagem e a cópia (objeto), ou melhor, revelando outros objetos, bem como há uma abertura para que ambiguidade nesse evento em imagem seja justamente evidenciar as várias possibilidades dele (o sentido) acontecer. Por que todos os quatro são objetos e imagens.

---

<sup>41</sup> SAN PAYO, 2008. p.23.

<sup>42</sup> LEVY, 2011. p.28.



Fig.02: Joseph Kosuth. Uma e Três Cadeiras, 1965.

Aqui, pode-se dizer que existe três versões para a cadeira e que cada uma não é cópia de um original, mas que suas realizações ocorrem em planos diferentes. Nesse sentido, aqui houve um desdobrar, como aponta Blanchot, “o sentido não escapa para outro sentido, mas no outro de todos os sentidos e por causa da ambiguidade, nada tem sentido, mas tudo parece infinitamente sentido”<sup>43</sup>.

O mundo e as coisas desaparecem na imagem. Ela já não é mais cópia, não é verdade e nem é valor atribuído do objeto. Ela é a própria realidade de si mesma e a virtualização de possibilidades. Ela é devir estabelecendo relação com o *fora*, com o imaginário, uma vez que sua natureza é...

das singularidades, em que as coisas ainda não são, pois aí se encontram em estado de puro devir. Nada se fixa, tudo é móvel, errante (...). É por isso que o *fora* constitui um real que, em vez de atual, se constitui como virtual. A realidade aí está presente, mas não sob o domínio das formas (real atual), e sim sob o domínio do indeterminado, do imprevisível, daquilo que Deleuze entende por devir<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> BLANCHOT, 2011. p.288.

<sup>44</sup> LEVY, 2011. p. 86.

Essa imagem em devir, cuja realização se dá mediante sua virtualização, onde o *fora* também se relaciona com o desaparecimento do objeto na imagem, desestabilizando e criando um território outro para as forças que atravessam as formas do ver e do dizer sobre essa imagem, é engendrada pela ambiguidade presente no imaginário, cuja força afeta sua própria natureza, uma vez que somente por meio da ambiguidade é possível fazer escolhas e ao mesmo tempo ela reside na própria escolha. A ambiguidade, nesse caso, permite com que os sentidos permaneçam abertos e que se possa fazer dobras sobre suas certezas, criando daí condições para pensar na imagem poética e na poética visual, permitindo com que curvaturas sejam feitas sobre seus entendimentos. É a partir dessa concepção de ambiguidade que se direcionou a pesquisa sobre as imagens aqui apresentadas, especialmente, no que se refere aos estudos experimentais. É a partir daí que se abriram as possibilidades para se criar e narrar uma Cosmogonia da imagem técnica, mecânica – elétrica – a laser, narrando de uma curva da História da Arte e dos Movimentos Literários, fabricando, ficcionando e fabulando uma versão outra dessa imagem errática, estrangeira e poética.

## Capítulo 02

### Narrações curtas para uma poética.

#### 2.1 Registros: a dança de Sontag e Rouillé.

---

*Eu vou enfrentar no escuro  
Hoje é o passado do futuro  
Eu vou escrever no muro  
Hoje é o passado do futuro  
Joelho de Porco*

Fotografar a realidade.

Em seus estudos sobre fotografia Susan Sontag (2004) mostra os processos e ideias de como a imagem fotográfica vem constituindo o mundo-imagem. Da realidade à ilusão, da experiência primeira à experiência pela imagem fotográfica, das perturbações provocadas pelas fotografias por meio dos textos literários e da relação imagem e realidade, essas são algumas das conversas que a filósofa apresenta em seu texto, constatando como os valores sobre a fotografia estão constituindo o processo de consumo das imagens na sociedade contemporânea. Seus estudos são base para os enunciados abaixo.

Arquivar o mundo: Registrar.

Proustianamente, possuir o presente em forma de passado é possuir a realidade em forma de imagem e levá-lo no bolso, no celular, para dispor nas *redes*, para ter fotografias – marca registrada de uma sociedade moderna – como fontes de informação de uma realidade interpretada. O que antes era realidade, inapreensível, fugaz, presente se torna imagem, sendo a fotografia entendida como uma forma de “aprisionar” a realidade. “Quando a noção de realidade muda, o mesmo ocorre com a noção de imagem” <sup>45</sup>. “Não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim as imagens” <sup>46</sup>.

O mundo em imagens. No século XIX, no período do pensamento científico e humanístico, acreditava-se mais nas imagens do que na realidade. No século XX

---

<sup>45</sup> **SONTAG**, Susan. Sobre fotografia. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: companhia das Letras, 2004.p. 176.

<sup>46</sup> **SONTAG**, op. cit. p.181.

“era moderna” – para ser moderno era preciso ter como atividade principal o consumo e a produção de imagens como experiência de mundo – era das imagens técnicas. Expressões contemporâneas: a preocupação em substituir o mundo real pelo *mundo-imagem*:

...à possibilidade de um mundo-imagem estar tomando o lugar do mundo real continua a fazer eco, como no caso, de Feuerbach, ao menosprezo platônico da imagem: verdadeira na medida em que se assemelha a algo real, falsa porque não passa de uma semelhança. Mas esse venerável realismo ingênuo é um tanto irrelevante na era das imagens fotográficas, pois se contraste grosseiro entre a imagem (cópia) e a coisa retratada (o “original”) – que Platão ilustra repetidas vezes com o exemplo da pintura – não se adapta à foto de um modo tão simples<sup>47</sup>.

Nessa relação real/imagem, qualificar a imagem como aparência do objeto é uma forma de despossuir da imagem o poder de tornar sagrados tempos e lugares, de elidir da realidade do objeto a sua imagem, assim era para aqueles que acreditavam no real como Platão e Feuerbach. Em contrapartida, ainda se acredita nas imagens mágicas saídas da caixa preta: “... Uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema”<sup>48</sup>.

As experiências dos eventos vêm sendo filtrados pelas objetivas das máquinas. O consumo e o estado de posse vêm sendo mediados pelas imagens fotográficas, assim adquire-se lembranças e informações. Classificar e armazenar para redefinir as experiências e a realidade, explorar e duplicar para criar arquivos fragmentados de descontinuidades publicáveis. Armazenar o mundo em pixels ou filmes. Arquivá-lo saído da caixa menor para a grande caixa de um chip e de nuvens. As experiências sendo transformadas em informações. Fotografar, fotografar. “A gênese mecânica dessas imagens e a eficiência dos poderes que elas conferem redundam numa nova relação entre imagem e realidade”<sup>49</sup>. E com isso, registrar o passado é organizar um novo modo de lidar com o presente constituindo um repertório de imagens mentais. Assim nos mostra Sontag (2004).

---

<sup>47</sup> SONTAG, 2004. p.171.

<sup>48</sup> Ibid. p.172.

<sup>49</sup> Ibid. p.174.



Mas, como pensar dentro desse processo de consumo de imagens fotográficas as fotografias artísticas? As diferenças entre o fotógrafo que faz o registro objetivo, do que faz o registro individual, distinguindo aí fotografia documento de artística é algo que não deve ser separado, uma vez que para ambos o ato de fotografar resulta em ter todos os ângulos possíveis do mundo. Uma vez que há aí um documentar outro.

As fotografias que são feitas para registrar, categorizadas por Sontag (2004), são fotografias cuja visão é instrumental, já as que são feitas para mostrar, para serem vistas, são as que formam uma visão estética do mundo. Mas será que isso pode ser firmado no contemporâneo? Nesse sentido, essas visões que aparentam ser contraditórias, em realidade, estão na realidade de quem fotografa. Observando ainda, que em ambos os casos a fotografia vai servir como documento quer seja de uma atividade instrumental quer seja de uma atividade artística. No contexto contemporâneo, as fotografias são feitas para serem consumidas em si e para fornecer à sociedade industrial avançada uma cultura de base imagética. Por isso, faz-se necessário pensar seus usos a partir de uma ética outra para as imagens, uma vez que atualmente as fotografias têm servido mais para ratificar a suspensão das fronteiras entre o público e o privado evidenciando assim atitudes narcisistas e que muitas vezes servem a ideologia dominante.

Para isso, a arte por mais que acesse nesse universo de documento, ainda sim se abre em potencialidades alternativas para se buscar uma postura diante da imagem. “E se a arte algumas vezes irriga a fotografia, isso só é possível através das brechas do procedimento, das suas ‘imperfeições’ e ‘lacunas’”<sup>50</sup>.

Nesse sentido, deve-se entender a imagem fotográfica como uma produção de um *novo real*, cujo registro e transformação são processos inerentes à imagem técnica, não sendo assim “um corte, nem uma captura, nem um registro direto, automático e analógico de um real preexistente, logo a fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar”<sup>51</sup>. Abrindo, assim, um mundo possível de potencialidades para tornar visíveis os elementos até então despercebidos, como por exemplo, o instantâneo que permitiu com que se pudesse captaras as vibrações, os movimentos e as dinâmicas das coisas. E com isso, buscam-se essas dinâmicas

---

<sup>50</sup> ROUILLÉ, Op cit. p.74.

<sup>51</sup> Ibid. p.77.

dos objetos, essas vibrações, essas temporalidades, cujas forças que constituem ou que movimentam suas naturezas permitem que se veja em outra dimensão a realidade.

Nesse sentido, “o enquadramento deixa de ser uma superfície de registro de poses, para se transformar em operador de um processo de captação de fenômenos instáveis, imprevisíveis e aleatórios. O mundo dos acontecimentos substitui, assim, o mundo das coisas”<sup>52</sup>. Essa busca favorecida pela tecnologia dá abertura para que na linguagem fotográfica se engendre outras maneiras de ver o mundo. Esse fator é característico da modernidade, onde as totalidades estão se fragmentando, criando um *anti-logos*. Assim

(...) a fotografia-documento está transformando completamente os modos de visão e de representação tradicionais. E, sem dúvida, o próprio saber. A fotografia não se opõe somente à pintura neoclássica, romântica, e mesmo realista, pelo fato de substituir a mão do artista pela máquina, mas igualmente, pelo fato de reproduzir, do real, imagens fragmentárias, atomizadas, fracionadas, não hierarquizadas<sup>53</sup>.

A fotografia, na metade do século XIX, serviu por muito tempo para registrar, documentar e arquivar as mudanças da sociedade industrial moderna que passava por transformações com alterações no espaço, no tempo e na comunicação. Com o desenvolvimento da sociedade informacional, as áreas como a medicina, a ciência e a informação, principalmente com o avanço das redes digitais e da internet, sofrem transformações onde suas necessidades de uso e de produção de imagens vêm produzindo outras imagens técnicas mais tecnológicas que possam dar conta dessa expansão.

Essa situação permitiu com que a fotografia pudesse ser pensada de outra forma, onde sua função de documentar o mundo chegou ao limite e com isso deixou com que ela se abrisse em multiplicidades e potencialidades para engendrar uma nova linguagem, que pelo viés de outras práticas como a arte, pôde ser pensada como fotografia-expressão.

---

<sup>52</sup> ROUILLÉ, 2009.p.91.

<sup>53</sup> Ibid. p.103.

Os termos aqui utilizados para denominar fotografia-documento, fotografia-expressão e fotografia-artísticas provem do estudioso André Rouillé (2009), cuja pesquisa aponta caminhos para se pensar a natureza dessas imagens. Por isso, faz-se necessário marcar a diferença da fotografia-expressão para a fotografia-artística:

A fotografia-expressão vem reafirmar a força das formas e da escrita, ou seja, a das formas e das escritas fotográficas (...) a fotografia – artística, ao contrário, privilegia deliberadamente as formas, em detrimento das coisas e dos estados de coisas. É com a fotografia-expressão que os praticantes tentam produzir o sentido na fronteira das imagens e das coisas<sup>54</sup>

E aqui o que importa é essa noção da fotografia-expressão – e quando se falar de arte e fotografia é essa noção que está sendo utilizada - uma vez que a noção de sentido se estabelece como algo que deve ser produzido e expresso por meio de um trabalho de escrita e de invenção de formas, onde esse sentido não deve ser confundido com a coisa que ele designa – o sentido nem sempre está diretamente relacionado com o significante – abrindo assim seu entendimento sobre as formas e as imagens e delas libertando o sentido único. Ambiguidades.

A natureza da fotografia-expressão passa por uma fissura na doxologia da imagem fotográfica, uma vez que a relação imagem/real deixa de ser uma relação binária e direta com a coisa. A relação já não se estabelece de maneira estéril real – imagem, entre esses elementos há uma “infinidade de outras imagens invisíveis e operantes”<sup>55</sup>. Nesse caso, diz-se que a fotografia-expressão acontece dentro da versão do imaginário onde a ambiguidade deixa em suspensão e em potência os sentidos, já aqui comentados.

Esse movimento de saída da linguagem usual da fotografia, cuja base se funda na ideia de registro objetivo, direto e exato, para uma linguagem mais expressiva, permitiu com que se pudesse ter outras visibilidades, desestruturando a ordem visual da fotografia-documento, abrindo espaço, assim, para “um outro programa, mais sensível aos processos do que à impressão; as problemáticas do que à constatação; aos eventos do que a coisa”<sup>56</sup> onde as formas, a imagem e a

---

<sup>54</sup> ROUILLÉ, 2009. p.168.

<sup>55</sup> Ibid.p.19.

<sup>56</sup> ROUILLÉ, 2009.p.163.

escrita fotográfica pudesse estar livre para construir outras gramáticas visuais... e de novo ser fotografia-documento, mas sob outra perspectiva, quem sabe fotografia-documento-imaginário?

Isso evidencia que as discussões apresentadas por Blanchot e Deleuze sobre a linguagem usual e a linguagem poética, operam em qualquer prática artística que busca chegar ao limite da linguagem e dela fazer uma curva sobre suas estruturas, abrir suas potencialidades para serem pensadas de forma livre<sup>57</sup>. É esse pensamento de Blanchot e de Deleuze que se deseja aproximar do pensamento de uma busca de uma linguagem fotográfica, que desestruture a noção de que o sentido deve ser “descoberto, restaurado ou registrado, mas que esse tem necessidade, às vezes, das coisas e da linguagem, de referentes (que “aderem”) e de uma escrita que faça a imagem transbordar ultrapassando os limites do registro”<sup>58</sup>. Assim pode-se dizer de uma cosmogonia da imagem técnica, onde Vanguardas fluem com imagens fotográficas ou onde a narração de um conto-relato instaura uma dimensão *alephiana* da viagem duplamente imagética.

A partir da noção da imagem como acontecimento do devir, da imagem em evento, da noção de ambiguidade como abertura para os sentidos habitados no mundo, em que a fotografia, assim como a escrita, chegou ao limite de seu uso e entrou em estado de desequilíbrio, constituindo, em si, sua própria condição de existência fazendo com que essas linguagens passassem a ser fotografia-expressão e escrita essencial, pensou-se no entrelaçamento da imagem poética e da poética visual, presentes na literatura e na fotografia, como possibilidades de constituição de outros modos de ver e de mostrar a existência. Criando a partir dessa relação profunda, que há entre o ver e o dizer, uma relação de *não-relação*, uma relação que é atravessada pela linha do *fora* devido sua capacidade de ter no desaparecimento do objeto na imagem e no não - dizível do enunciado as perturbações que essas linguagens sofrem. Desestabilizando as identidades fixas dos sentidos, sendo isso possível, justamente, por estar no campo das Artes, constituidor de subjetivações por meio da linguagem poética.

---

<sup>57</sup> Como por exemplo, quando a fotógrafa Flavya Mutram cria uma imagem fotográfica que subverte a plástica e o tempo em suas obras.

<sup>58</sup> ROUILLÉ, 2009. p.168.

## 2.2 Acontecimentos – linguagem: imagem-escrita

---

*Arrastar a língua para fora de seus sulcos costumeiros leva-a a delirar (...)  
O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora:  
é feito de visões e de audições não linguageiras,  
mas que só a linguagem torna possível.  
Deleuze*

O que significa a perda da totalidade para o campo da Arte?

Fenômeno da modernidade, o fragmento presente tanto nas palavras como nas imagens, e em especial presente na fotografia entendida no domínio da imagem como uma unidade fragmentar é posto em evidencia como um elemento para a experiência fragmentária da imagem artística. Isso mostra a crise da ideia totalizante sobre as narrativas e permite que essa experiência estética-artística-teórica seja um caminho do qual se diga sobre os acontecimentos contemporâneos.

Embora haja no sistema da arte, práticas artísticas em estado de latências e vivências que estão acontecendo fora do sistema da arte, elas não precisam ser excluídas do campo das artes, assim como, o que está dentro compõe esse campo, o que está fora (o errante) também compõe esse campo, num fluxo de entrar e sair do sistema.

A literatura é a arte da linguagem verbal. E ao longo dos séculos ela foi compreendida de diversas formas. Nela há três tipos de sentidos que precisam ser mencionados: o sentido amplo, o restrito e o mais restrito. No sentido amplo, de acepção clássica das belas-artes, todo e qualquer livro se enquadra, equivalendo, desta forma, a literatura com a cultura. No sentido restrito, já se faz a diferença entre o literário e o não literário<sup>59</sup>.

No início do século XIX, o termo literatura veio a ser empregado a partir de uma acepção moderna, onde a base aristotélica de gêneros poéticos, a arte poética, literária, entra em crise devido à afirmação do gênero lírico como poesia lírica, quando antes, ele era compreendido como um gênero menor, em primeira pessoa,

---

<sup>59</sup> Esses sentidos foram descritos por **COMPAGNON**, Antoine. In. O demônio da Teoria: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

em relação ao gênero épico e narrativo, sendo esses considerados como poesia. Os gêneros então se estabeleceram como: romance, teatro e poesia em correspondência a épico, dramático e lírico. Enquanto que no sentido mais restrito, as bases românticas influenciaram a noção moderna de literatura que passa a ter os grandes escritores como cânones clássicos de obra de arte e os professores como referências de construção desses cânones<sup>60</sup>.

Essas localizações da literatura servem para evidenciar como em épocas e culturas, as noções acerca da concepção da arte literária vão variando e com isso sua função. Nas correntes de humanistas, a arte literária já serviu para provocar a *Katharsis*, a purificação de emoções; para servir de *dóxa* para regular o comportamento humano e da vida social. Na visão romântica serviu para um conhecimento individual e singular do homem; na crítica marxista serve como um substituto da religião, onde fornece uma moral social; e na metade do século XIX sua função é subversiva, seguindo o movimento das vanguardas, assumindo um caráter político. Evidenciam, desta forma, que as práticas artísticas influenciam na vida social, que em realidade, são práticas sociais que modificam modos de vidas.

Com isso, a busca dessa linguagem que perturbe a ordem tanto visual quanto linguística permite com que se possa ter na própria língua uma língua estrangeira e no próprio domínio de imagem, uma imagem estrangeira. Onde elas estão inscritas na constituição de uma poética quer seja visual quer seja linguística. Embora se coloque aqui como uma aparente relação dicotômica, sabe-se que a palavra escrita e a imagem<sup>61</sup>, nesse caso, a literatura e a arte visual são campos que ora estão próximos ora estão distantes, um entendido como artes “do tempo” e o outro como arte “do espaço” guardam entre si relações paradoxais, abrindo um *entre*, um campo de fronteiras, onde essa não deve ser entendida como um espaço que delimita essas duas artes, mesmo que suas linhas sejam tênues, mas como uma zona de vizinhança em que a forma (identificação) seja um devir, sabendo que “não há linhas retas, nem na coisa e nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas”<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> COMPAGNON, 2001.

<sup>61</sup> Influência direta de Márcia Arbex. In. Poéticas do Visível – ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

<sup>62</sup> DELEUZE, 1997. p.12.

A partir disso, a criação de uma poética para a imagem fotográfica, feita em um percurso, em um deslocamento, a busca como quem quer encontrar, mas ainda está em trânsito, a imagem estrangeira. Pois ela se fez assim, estrangeira aos próprios olhos. A cidade imaginada, a viagem sonhada, a paisagem e o urbano, ambos abandonados à ausência do humano.

O devaneio apresentando mapas teóricos construídos em fragmentos, em disparos, em imagens sonhadas de teorias desenhadas; abrindo em processos, em arranjos de criações para construir uma cosmogonia entre – entra! - as projeções; os labirintos; as trilhas; entre – entra! - a fome antropofágica devoradora do tempo; os cortes do tempo; os movimentos flutuantes das *tegs* formando no espaço aberto a exposição luminosa; entre – entra! - as vanguardas futuristas suspensa em sonhos delirantes...

A fotografia que está para além do documento de uma viagem ou de uma cidade como se a medisse e que somado a isso se encontra em suspensão de um registro categórico, mas que está em devaneios com a viagem, em devaneios com a cidade, em devaneios...

A cidade e o caminho. A visada e o percurso. Ambos estrangeiros, mas todos nós não somos estrangeiros em terras de outros, não somos estrangeiros em nossas terras? No deslocamento provocado pelo erro, que se elide dos moldes convencionais. Moldes e modelos de experiências e de práticas artísticas, de estruturas para se infiltrar, sempre ambos necessários. Tudo necessário. A fotografia-expressão constrói outro paradigma para o domínio das imagens. A fotografia assim se apresenta: fotografia-documento e fotografia-expressão. A fotografia já serviu para medir as marcas do homem criminoso, para medir o crescimento de uma cidade industrial, para catalogar animais, para construir álbuns sociais, já foi utilizada como carta de visita, como medição de movimento, como olho microscópico de uma sociedade; já fez das poses, o pictorialismo que a aproximava da pintura, trouxe para o homem as imagens do mundo.

E nesse fluxo de imagens e de escrita, nessa relação de dialética que o homem precisa para se expressar, traz para a linguagem, o delírio da língua, o delírio da imagem como abertura para se pensar em outras formas de existências. A partir disso, os estudos da pesquisa se voltaram para pensar nas dialéticas que estruturam as experiências do ver e do mostrar, chegando, a partir do entendimento

das bases teóricas de Blanchot (2011) e de Deleuze (2009), a seguinte estruturação de ideias:

Deleuze nos apresenta a distinção que Platão faz acerca das duas dimensões existentes do mundo, onde: em uma delas “as coisas” do mundo são limitadas e medidas, as qualidades são fixas, permanentes ou temporárias, estabelecidas de presentes e de sujeitos designados; e na outra, há a dimensão do puro devir, do “devir-louco”, que furta o presente, coincidindo passado e futuro, “o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil”<sup>63</sup>, nele, ocorre a existência do paradoxo, onde a identidade infinita dos sentidos existe ao mesmo tempo. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de *identidades fixas*<sup>64</sup> E indo a fundo afirma: Platão se pergunta se esse puro-devir não está em relação com a linguagem<sup>65</sup>.

Nesse sentido, os estudos de Blanchot sobre Mallarmé dizem que há na linguagem do mundo também duas dimensões: a linguagem imediata e a linguagem essencial e, somando a isso, André Rouillé apresenta a distinção da fotografia-documento em relação à fotografia-expressão. Logo, pode-se dizer que o que Blanchot pensou para a linguagem usual e essencial, Rouillé também pensou para a linguagem fotográfica, fazendo com que o paradoxo imagem-escrita, que existe entre si, possam também ter suas dobras na linguagem, nas formas do ver e dizer. Sendo assim, na linguagem imediata, a escrita e a imagem é “verdadeira” (que se entendia como verdade), útil, ela serve ao mundo, onde ela “se relaciona com a realidade das coisas”, representa o mundo, enquanto que na linguagem essencial (...)

pertence à essência da linguagem, visto que, precisamente, nada está trabalhando nas palavras e *nas imagens* (grifo meu). As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é alma e a vida das palavras, que extrai

---

<sup>63</sup> **DELEUZE**, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.1 e p.2.

<sup>64</sup> *ibid.* p.3.

<sup>65</sup> *ibid.* p.2.



delas luz pelo fato de que se extinguem a claridade através da escuridão<sup>66</sup>.

Uma representa as coisas do mundo, a outra apresenta o mundo. E tanto na escrita quanto na imagem as duas dimensões se encontram. Logo, no puro-devir, a linguagem é essencial, poética, e o paradoxo é a força que constitui o seu sentido. Observando que a ambiguidade é inerente ao paradoxo e o devir-louco também pode ser entendido como Arte.

Além da existência da dimensão de dois mundos, de duas linguagens, há também a distinção de duas espécies de coisas, distinguidas pelos Estóicos. Talvez essas constituições de mundos, de linguagens, de espécies de coisas e de tempos compõem a dimensão de *Möebius*.

Em seus estudos, Deleuze fala dessas duas espécies de coisas, sendo elas: os corpos com seus “estados de coisas” correspondentes e os “incorporais”, que não são coisas ou estados delas, mas acontecimentos.

É importante evidenciar que nas dimensões da linguagem, tanto corriqueira quanto essencial, a necessidade de suas existências são fundadoras de mundos, em um a utilizamos como ferramenta para operar no mundo, na outra fundamos mundos. Embora pareça uma relação dialética, essas dimensões também se entrelaçam no real e no imaginário. Sendo esses, também, entendidos como duas partes de uma trajetória que se intercambiam e que interagem.

Aqui, entende-se como puro-devir a linha do *fora*, onde o devir é esse *tornar-se* que ainda não é; “o *fora* não é um limite fixado, mas uma matéria movediça animada de movimentos peristálticos, de dobras e pregas que constituem um dentro: não outra coisa que não o *fora*, mas exatamente o dentro do *fora*”<sup>67</sup>.

O desequilíbrio para a linguagem, para o delírio da língua, para o delírio da imagem: “Conduzir a linguagem para o *fora* de toda linguagem, observa ainda, criar das imagens os interstícios e insistir no vazio que circula entre as palavras, é pronunciar um discurso sobre o não discurso de todos os usos da linguagem, criar pela ficção o espaço invisível no qual este último se constitui”<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> BLANCHOT, 2011. p.37.

<sup>67</sup> CACHOPO, João Pedro. Como rasgar o firmamento? In. O Fora da Filosofia: da fenomenologia e desconstrução. Editado por Golgona Anghel e Eduardo Pellejo. Volume II. Ano S/N. P 40.

<sup>68</sup> SAN PAYO, 2008. p.20.

As medidas, as nomeações, os mapas, as representações, as aproximações são importantes para o homem se circunscrever, se comunicar, agir e viver no mundo. Mas isso provoca estabilidades, isso faz com que crie certezas e verdades que muitas vezes o cercam diante desse próprio mundo. Ao longo da história da humanidade vai se traçando o limite da experiência. Os desvios, o errar, os rompimentos das bússolas, como Clarice em *Paixão*, segundo G.H:...

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável... E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas duas pernas...<sup>69</sup>

...que são necessárias para se fazer o movimento. São necessários para outras possibilidades de se viver.

Pensar e sentir ou pensar sentido as relações dicotômicas, dialéticas, e ter nelas a estrutura básica para saber que se vive nelas, mas que nelas os sentidos podem ser subvertidos, as significações, que nem sempre condizem com os sentidos, podem ser outras. Podem ser inventados. Podem ser paradoxais. E neles podemos viver também, mas viver sabendo que se têm condições de alterações. A arte é um campo de forças que dá abertura para que se possa estar do outro lado do espelho e não apenas de frente para ele.

---

<sup>69</sup> **LISPECTOR**, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Ed. Crítica. Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la literatura latino-americane, des Caraïbes et Africaine du XXe. Siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1998. p 10.

### 2.3 imagens erráticas em devir

---



Fig.03: Mara Tavares. Fotografias feitas em viagem.  
Belém/ Belo Horizonte, 2012.



Fig.04: Mara Tavares. Fotografias feitas em viagem.  
Belém/ Belo Horizonte, 2012.

Para poder falar de fotografia é necessário falar do olhar. O olhar, a experiência sensível do mundo. Uma das formas de se compreender o mundo. Por essa necessidade de organizar as coisas no mundo, o homem teve que ordená-lo a partir do intelecto, de uma ciência que se desviou da ordem dos sentidos, mas que é na ordem dos sentidos que tem também o conhecimento da experiência do corpo. “O conhecimento sensível é um *analogon rationis* na medida em que representa uma espécie de limiar inaugural do conhecimento inteligível”<sup>70</sup>. Logo, uma pesquisa que vise em seus estudos de imagem poética o caminho do olhar é uma pesquisa que busca compreender como esse olhar é fundador de uma cultura da imagem transformadora de sentidos.

A viagem: saída de uma cidade a outra. Lugares diferentes dentro de uma cidade; ruas, cores, cheiros, vozes, vazios, a proximidades dos astros. O mapa na mão. Nos olhos a medição das distâncias, a localização das ruas, as placas, o engano, as voltas dadas nos mesmos lugares, quantos já não se perderam? A “viagem” saída de um campo da arte para outro, da literatura para a fotografia, aqui é via de mão dupla, abrir os mapas dos conceitos e propor outras conexões. O mapa nas mãos de uma criança se movimenta em linhas erráticas, em anéis, arrependimentos e recuos, confundindo os trajetos com a subjetividade de quem os percorre e com a subjetividade do próprio trajeto<sup>71</sup>.

Fotografar não é uma forma de medir? Medir o espaço e o tempo. A medição do tempo pode estar ligada a distância, não só a distância de que se está do objeto, mas a distância do tempo com todos os seus imperativos “o já foi”, “o aqui-agora”, “o está ali”. Fotografar é também uma forma de criar nessa distância uma imagem que está diante e além de quem vê. Isso não é uma especificidade apenas da fotografia, a pintura também tem essa propriedade, mas o que diferencia a fotografia da pintura é sua aparente natureza de fotografar o acontecimento imediato, sua precisão atravessada pelo mecanismo de uma máquina.

Antes se pensava que a fotografia seria apenas para registrar os momentos e deles revivê-los, deixando para a foto a confiança das possíveis fissuras que a memória importava com o tempo. Depois se sentiu ou se percebeu que a imagem fotográfica, em realidade, cria mundos e já não se “batia”, “tirava” uma fotografia,

---

<sup>70</sup> HUCHET, Stephane. Fragmentos de uma Teoria da Arte. Stéphane Huchet (org). São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p.219.

<sup>71</sup> DELEUZE, 1997.

mas que se criava a fotografia, que o objeto, o momento e as pessoas eram e são constituintes do acontecimento, juntamente, com todos os fluxos que compõem o ser que fotografa no instante em que fotografa com suas *visadas efêmeras*, criando, no limite, a imagem virtual posta no objeto real, permitindo com esse evoque imagens que estão para além de uma semelhança ou vizinhança; é necessário que dele se desprenda a “*sua própria* imagem virtual, ao mesmo tempo em que, esta como paisagem imaginária, introduza-se no real segundo um circuito em que cada um dos dois termos persegue o outro, intercambie-se com o outro. A ‘visão’ é feita dessa duplicação ou desdobramento, dessa coalescência”<sup>72</sup>, aqui a dimensão real abre-se em imaginário.

Dessa relação os olhos deixaram de ser apenas o órgão identificador dos planos e as mãos, o órgão que pressiona o botão e a máquina uma tecnologia que captura realidades automaticamente. “A imagem é contemporânea ao objeto”<sup>73</sup> assim se abrem as portas para a outra compreensão da imagem. Essa afirmação põe em questão a ideia do objeto preexistente à imagem.

No ato da imagem fotográfica, cria-se um “outro do mundo”<sup>74</sup>, o acontecimento que existe em virtualidade realiza-se num intervalo de tempo entre o fato acontecido e o instante em que foi criado; entre o instante em que foi criado e o intervalo inesperado, um desdobrar de tempo que se realiza em camadas e que, na realidade, é um desdobrar de sucessão de tempos.

A fotografia como medição de tempo, de luz e de espaço tem em seu grau zero o ponto de sua possibilidade de criação. Em termos técnicos a fotometria é a medição da quantidade de luz no ambiente para formar a imagem. Para que essa imagem apareça com precisão é necessário que no momento em que se fotografa, o fotômetro esteja no zero. Nesse instante “sai” a imagem dita como correta, antes ou depois disso a imagem fica mais clara ou mais escura. E se pensássemos no ponto zero como possibilidades de criação. O zero pensado como “potência”, como “devir”, como linha de fuga, onde todas as possibilidades de realização se encontram nesse instante, em um *tornar-se*.

A imagem fotográfica é feita a partir de seus processos de medição. Medidas para a luz que se realiza pelas medidas da distância e da velocidade. A medida que

---

<sup>72</sup> DELEUZE, 1997.. p. 85

<sup>73</sup> LEVY, 2011.

<sup>74</sup> BLANCHOT, 2011.

se dá para a constituição da imagem se faz também atravessada na medida em que damos para o mundo em nossas experiências.

E como se faz para medir as experiências de uma viagem? Onde o olhar do viajante-estrangeiro redescobre os lugares e a viagem deixa de ser um descolamento de um lugar para outro e as fotografias já não são apenas o registro da viagem.

Como seria se se esquece das precisões de uma “boa” imagem focada, desviando-se dos lugares normais em que os turistas se imprimem em suas lembranças e criando uma cidade outra, onde o desejo está mais no entre das cidades, no caminho, nos pontos de partida e de chegada? E o que seria preciso para essa experiência de viagem pudesse contribuir para os estudos de fotografia?

E a que conduziria essa arte? “Antes do mundo, antes do começo. Lançou-nos fora do nosso poder de começar e terminar voltou-nos para o exterior sem intimidade, sem lugar e sem repouso, comprometidos na migração infinita do erro. Buscamos sua essência: ela está onde o não verdadeiro nada admite de essencial”<sup>75</sup>.

A fotografia, cuja compreensão usual aponta para uma produção de imagens, acredita que essas imagens apenas “saem” – que são capturadas – da realidade e entram no tempo do registro, mas há nesse ato as imagens que “saem” de “dentro” dos olhos do fotógrafo e vão para um tempo outro da ficção. Essas são fotografias compostas de *visadas efêmeras*, uma vez que em realização são formadas de elementos presentes na realidade e de elementos que estruturam o olhar de quem vê. As imagens quando saídas de si estão dentro de um fora. Nesse sentido, para a produção fotográfica há uma relação paradoxal entre o dentro e o fora da e na imagem.

Entre o olhar, o sujeito – o ser do desvio, do errar – tem na lei, no programa, na ordem o caminho do desvio, que abre a potência criativa, onde o errar permite estabelecer uma relação, nem sempre harmoniosa, de corpo/mundo. E nomear esse mundo é destituí-lo e fotografá-lo é perdê-lo.

Sair de seu lugar acostumado e de suas imagens familiares para experimentar o caminho de viagem. Ver as paisagens-animação que passam velozes pela janela. Um filme de viagem, de estradas com suas luzes amareladas

---

<sup>75</sup> BLANCHOT, 2011.p.267.

dos lugares esquecidos, das placas de sinalização, cruces das mortes a beira do asfalto. E o olhar posto nas imagens é conduzido à reflexão: do tempo, das lembranças, dos anseios futuros e tudo se torna desejo; desejo de fotografar, desejo de criar imagens, de experimentar imagens e fotografar, mesmo sabendo que o acontecimento latente é o que escapa da fotografia.

O risco que espera o poeta e, atrás dele, todo homem que escreve sob a dependência de uma obra essencial, é o erro. Erro significa o fato de errar, de não poder permanecer porque, onde se está, faltam as condições de um aqui decisivo; lá onde se está, o que acontece não tem a ação clara do evento a partir do qual qualquer coisa firme poderia ser feita e, por conseguinte, o que acontece, não acontece, mas tampouco passa, nunca é ultrapassado, chega, vai e volta incessantemente, é o horror e a confusão, e a incerteza de uma repetição eterna. Lá, não é tal ou tal verdade que falta ou mesmo a verdade em geral; tampouco é a dúvida que nos conduz ou o desespero que nos imobiliza. O errante não tem sua pátria na verdade mas no exílio, mantém-se de fora, aquém, à margem<sup>76</sup>

As imagens erráticas, estrangeiras, sem terra-natal, sem seus domínios estabilizados de sentido/significante; com suas ambiguidades; suas versões do imaginário; suas aberturas de devir-ficção do documento, são dobras que acontecem inacabadas e que recebem um acabamento quando o observador-leitor lhe dá uma interpretação, residindo, aí, um poder da imagem. Nesse caso, a obra fotográfica não tem em si uma ordem de imagens postas, elas estão ali livres para serem poéticas, para serem documentos, para que o olhar do observador seja preso ante a visão que o faz errar.

---

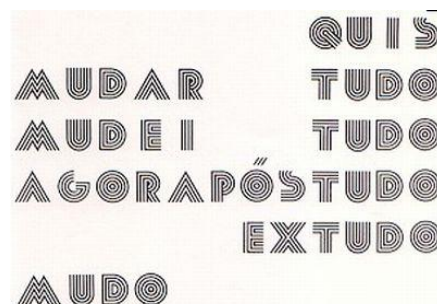
<sup>76</sup> BLANCHOT, 2011. p. 256 e p. 260.

## Capítulo 03

### Proposições de imagens

#### 3.1 Apontamentos

---



Augusto de Campos

O presente capítulo é composto de três estudos acerca da relação entre a Fotografia e a Literatura e também apontamentos que se tem da pesquisa em Artes, constituindo, assim, um **caderno artístico-teórico** estruturado a partir de proposições sobre a pesquisa em Artes e sobre a cosmogonia da imagem técnica. Esta apresentada aqui num jogo de aproximações, pondo em relações a fotomontagem com a antropofagia; a holografia poética com as Vanguardas (Neo) Concretistas e, por fim, fotografias de viagens ligadas ao texto literário *Aleph*, de Luiz Borges, operando com o conceito de *visada efêmera*, de André Rouillé (2009). Esse capítulo tenta construir um pensamento, que se adeque a si mesmo, e com isso evidenciar como a linguagem poética funda, em meio aos entrelaçamentos de linguagens da fotografia e da literatura presentes na relação dos modos do ver e do mostrar, as curvas desses próprios modos, gerando forças de afetações.

A pesquisa, atravessada pelo conceito do *fora*, propõe nesses estudos evidenciar como essas poéticas visuais ocorrem nessas aproximações entre a literatura e a fotografia, resultando em uma cosmogonia da imagem técnica, que entrelaça, num jogo de fabricação, a ficção, dados da realidade e a fabulação de um conto-relato.

A presença das bases teóricas literárias é uma chave para refletir sobre a natureza da imagem poética, mais especificamente a da fotografia, uma vez que as “virtualizações”, as “potências”, os “devires” são operantes na produção fotográfica,



cuja inserção no campo das artes ocorreu após uma crise de paradigmas de sua natureza documental e de sua garantia de verdade e de realidade.

Atualmente, na relação ilusão e realidade, essa é compreendida como um procedimento técnico que altera o sentido que se tem de realidade visível, “duplicada na ilusão da imagem”<sup>77</sup>. Agora se tem outra relação: ficção e realidade, cuja compreensão permitiu com que se percebesse a fotografia dentro dessa dimensão. Antes compreendida como testemunho da realidade, a fotografia depois dos surrealistas e de Man Ray abre os campos para o ficcional, inventando uma realidade própria:

A “fotografia subjetiva”, na foto-colagem, na múltipla exposição ou em outros processos de tratamento realizados pelos fotógrafos, transformou-se em fotografia autônoma, pois a ficção é sempre também garantida de si do *médium*. Quanto mais a relação entre cópia e motivo é perturbada, mais a cópia triunfa sobre o motivo e se liga ao seu inventor. Em toda ficção é constitutivo um momento pessoal. Ou ele é um triunfo da técnica ou uma expressão da pessoa. Como a fotografia, por causa do seu procedimento técnico, não precisava se preocupar com a ilusão do procedimento pictórico e possuía sempre a realidade na assinatura, ela alcançou mais rapidamente o seu objetivo na descoberta do ficcional.<sup>78</sup>

Nesse sentido, os estudos visam narrar de modo ficcional essa relação entre a fotografia e a literatura, aqui narrados por meio da Fotomontagem e da Holografia com os Movimentos literários, Antropofágico e Concretista, e da narração de um conto-relato costurando fotografias de viagem com o conto Aleph, de Luiz Borges, na tentativa de mostrar uma poética da imagem.

Vale observar que as vanguardas históricas são os movimentos artísticos revolucionários que questionaram o projeto da modernidade construindo propostas específicas conforme seus contextos históricos. O Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo surgem no período das duas guerras. O Modernismo junto com o projeto modernista, a Revolução Industrial e os avanços tecnológicos ocidentais, até a segunda metade do século XX, quando predomina o Concretismo<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> **BELTING**, Hans. O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois. Trad.: Rodnei. 1 edição. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

<sup>78</sup> Ibid. p. 260.

<sup>79</sup> **VENEROSO**, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Artes, 2012. p.49.

Há, todavia, várias ideias sobre os movimentos de vanguarda, mas para a presente invenção se quis construir aproximações e possibilidades de pensá-los como elementos fundantes e fundadores de uma poética visual. Eles aqui – os movimentos – estão vibrando juntamente com as imagens, com os poemas e com as músicas, oscilando, fluindo em um espaço que está fixado no papel, em uma dimensão verbivocovisual da pesquisa, mas que também está em algum outro campo virtual, abrindo as palavras e as imagens para uma conversa... Mudando a partir daí o ritmo da escrita na pesquisa, abrindo as palavras e as imagens para uma escritura poética da Cosmogonia da imagem técnica, para uma conversa infinita...

Nesse capítulo, o que prevalece é a presença da ambiguidade como abertura de possibilidades de sentidos, permitindo para o percurso metodológico da pesquisa um caminho imaginário, onde as teorias acerca da arte criaram potencialidades de se pensar a pesquisa sempre por outros vieses; e, de criar imagens virtuais, surgidas do objeto-teoria, para depois construir uma arquitetura da cosmogonia da imagem técnica, fundida das curvas da literatura e da fotografia, ou vice-versa.

... Quando há vontade de dizer o que vem até a boca, às vezes, é melhor o silêncio. A distância para o esquecimento. O esquecimento para a proximidade. A proximidade para a distância. E de novo ser livre. Quando o silêncio já é ensurdecedor, é melhor dizer. Quando o esquecimento já é a ausência completa, é melhor lembrar. E de novo ser livre. O mistério pulsando na noite... E o que não se consegue escrever, é o que faz da noite mais longa. Quem sabe ela já dura um mês ou dois ou um ano ou dois. Nas conversas infinitas, há certas palavras que demoram a surgir, mas quando acontecem, compensam o tempo da espera e fazem das outras pequenas palavras, pequenas conversas – pequeno não pela condição comum de valor (grande ou pequeno, melhor ou pior), mas pelas suas condições de fragmentos de palavras maiores, *éternel* – conversas que são infinitas e que demoram mais pelo tempo com que elas existem em nosso ser - um tempo sem medidas - do que, necessariamente, pela demora do tempo, deixando em nós, assim, as palavras vazias e o silêncio estrondoso.

### 3.2 Uma abertura para os processos...

---

*Processos: ideias movéis. Arranjos móveis*

No início era a certeza...

Em *abertura para os processos*, os pensamentos são disparos direcionados para o campo da Arte, sem a pretensão de serem certos: são fabricações de ideias; são devaneios de teorias; são fragmentos, que ora se conectam com o texto maior, ora se conectam com a pesquisa, ora se conectam com alguns dos estudos experimentais escritos logo abaixo, ora são dispersos, livres, adequados a si mesmos; são pensamentos gerados a partir da ambiguidade, das versões do imaginário, do devir-louco, da imagem estrangeira e de uma escritura errática.

Aqui se traceja uma arquitetônica para a cosmogonia da imagem técnica, cuja fabulação atravessa, em curvaturas específicas, a História da Fotografia e da Arte e da Literatura e de uma simples viagem trivial, que já é outra coisa: uma ficção, um conto-relato.

Em processos metodológicos e científicos, é apresentada uma pesquisa do pensamento errático, onde:

Fiz um olhar camaleão para arte contemporânea, achando que poderia ser esse o ser metafórico (quase) perfeito que traduzira essa contemporaneidade. Um camaleão furta-cor e mutacional;

Fiz uma teoria baseada na incerteza chamada “.0”, pensando que poderia ter achado a forma (in)certa de fundir uma técnica, uma linguagem e uma geração;

Fiz um esquema ainda não escrito, mas já inscrito na lucidez de minha imaginação chamado “relações humanas: ontologia da experiência e do objeto”, pensando ser a alternativa de esquematizar uma relação humana (ideias em fantasia);

Fiz a “dimensão da imaginação como método de pesquisa”: um desenho sem ainda explicação. E em fim, desenhei um sistema, tentando explicar uma metodologia: uma metodologia é uma entre várias. A construção da realidade é uma realidade entre várias, que no ato das escolhas há um infinito de alterações e realidades, onde a pesquisa não se encontra apenas nas estruturas conectadas e no caminho escolhido, mas também nos espaços invisíveis que estão em suspensão. E para essas imagens que desenhei, tentei escrever e para as que não desenhei,

tentei escrever e escrevi. Escrevi pensamentos, fragmentos, sobre ciência, sobre pesquisa e sobre dados científicos, aqui chamados de *dispositivos fragmentários* e, para sua outra versão, chamou-se de *figuras imaginárias*.

Compreendendo que esses *dispositivos fragmentários* e *figuras imaginárias* funcionam como arranjos de ideias, de pensamentos, de semi-esquemas de pequenas teorias. São compreendidos como **Arranjos móveis**:

“Se tiver acento, pode ser uma escultura abstrata móvel, constituída de formas, de material leve, suspensas no espaço por fios, de maneira equilibrada e harmoniosa, e que mudam de posições impelidas pelo ar, penduradas no teto por fios, formas coloridas de pássaros, flores, instrumentos, figuras geométricas, bichos e anjos que se mexem, girando, impulsionadas pela repentina aragem: os seus móveis.”<sup>80</sup>

## Dispositivos fragmentários

1.

A imagem-corpo projetada feita em espelho, num jogo corporal de movimentos, onde um movimento direciona o outro para o inverso. Abre-se o campo da percepção, quando o corpo compreende que ele é a própria imagem em consciência. **Exercício de Pin-Lux (exercício de Chikaoka): projeção.**

2.

Partindo do Ponto Zero, tentando buscar um caminho, alguma alternativa... Parece difícil dizer o que se quer fazer: o que se quer? Sempre se volta ao ponto zero.

Ponto Zero

Ponto Zero

PZ

.0

O ponto Zero é e pode ser uma potencialidade para a criação

---

<sup>80</sup>Citação de Idea retirada do site:

<http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20071005081520AACaUPd>. Acessado em:03/2011.

[Geração 00 da Fotografia]  
[Grau zero da escritura fotográfica]  
[fotometria: ponto zero da câmera]  
Zero = ponto de fuga  
Zero número subversivo .0

3.

“Corpo de camaleão” = pensamento expresso?

Diante da arte contemporânea temos que ter olhos de camaleão (não no sentido mimético, mas no sentido mutacional, no sentido furta-cor). A arte contemporânea busca o hibridismo – trabalha com a frouxidão das fronteiras e com o olhar complexo e multidisciplinar (maneira de reinteirar a interseção). **“Olhos de Camaleão”:** móvel, dinâmico e curvo olhar.

4.

Pesquisa de existências que são atravessadas pelas instituições, tempos e espaços percebida e imaginada, num ato criativo de consciência de ser e estar no mundo experienciado corporeamente de uma estética. Meu pensamento sou eu: inacabada linguagem (base fenomenológica?). **Pesquisa em Artes**

5.

As exposições, que são divisoras de água, uma vez que suas estruturas rompem um pensamento sobre exposições, e se inscrevem na História da Arte podem ser consideradas obras de artes? Elas estariam na categoria das peças, performances, na efemeridade, onde o catalogo está para os escritos e as peças para os atores? **Exposições.**

6.

Os *corpus* de pesquisa funcionando como objeto de exposição, para além de sua categoria de amostras e se tornando trans, móvel, potente, construídos para mostras. Seria uma forma de socializar a pesquisa e o percurso do pensamento

científico, organizando outra função para o *corpus*? Relatos, vídeos, textos e fotos: produções e percursos. Quando esses elementos que compõem um discurso científico vêm rompendo, operando e (des)montando a compreensão unidirecional do objeto da pesquisa, livrando-o da natureza de dados científicos, são lançados como dados num jogo de criação mallarmeniana, altera, pois, a pesquisar no campo das artes, cuja construção se dá mediante um jogo criativo de discurso científico e de imaginação: Paradoxo? **Dados: Quando o Corpus científico se torna uma exposição de arte e de ciência.**

7.

Ver o mundo em existências. Insistência de ver o mundo e as coisas em suas “microhistórias” do cotidiano. Parar para olhar as pequenas ações materializadas em gestos e transpô-las, transçá-las, para a matéria-visual (fotografias, vídeos.) e olhar. Olhar e imaginar. Imaginar e olhar. Identificar o que se imagina. Imaginar: olhar para imaginar. **Imaginaolhar o olharqueimagina.**

8.

A busca pelos dados (objetos materiais) tal qual cachorro correndo atrás do rabo, na busca do que está por fora ou fora do corpo. O que na realidade criada, “fabricada”, está na experiência do corpo. Está no sentir pelo rabo. Está no sentir do movimento que liga o espaço do corpo ao espaço circular, que se faz entre o corpo e o vazio cheio de ar. **Dados.**

### **Espaços movediços (in)fluência de Lui**

Possibilidades descontínuas, fragmentadas e cruzadas. Acontecimentos que está *in locus* passando pelo filtro do corpo, potência para consciência. Invento suas imagens. Invento as pessoas. Invento realidades, construo na miragem a liberdade da experiência e experimento a arte. A arte que articula as experiências aos fragmentos estilhaçados que reconstitui a realidade (outras). E no lugar, me coloco, me situo, me digo, abre-se a capacidade de dizer, de inventar essa realidade, mas como limitar? Como sistematizar? Até onde se pode dizer? Será que esse dizer é suficiente? Lançar-se no escuro, na certeza apenas de se lançar.

A única certeza é a certeza de que se fez um movimento (o disparo) e que os outros movimentos, desconhecidos antes do ato e contínuos no espaço, serão resultados articulados. Respostas imprecisas na leveza das questões mais profundas.

## O universo e os sistemas de luzes

Estrutura circular contida de energia.

Estrutura circular em que o núcleo é energia. O sol é o centro do sistema solar do homem. Estrutura circular em que o centro é energia. Amarela/vermelha.

Circular sistema tentacular

Coisa mutacional vislumbre de movimento e luz e luz circular sistêmica

Somos tudo em mutação que circula em movimentos helicoidais

ao mesmo tempo sistema e centro o zero é o sistema circular que espiraliza sua energia sendo sistema e centro

As horas tradicionais de máquinas-horas de relógio transcorrem o tempo

As horas-máquinas (relógios) são sistemas construídos de medir tempo. E o tempo a. relógios?

Pensar a estrutura do sistema para dentro e por fora. Pensar a estrutura do sistema entre o dentro e o fora – sua linha-fronteira marca e divide diz que tem um outro. Um duplo

que não é você, mas o constitui e os sistemas-ar sistemas-linhas em linhas como se fossem

um grande olho. Vê a imagem e diz que é realidade e no seu outro oposto os olhos virados refletidos dizem o inverso.

Qual é esse tempo a.máquina?

Ele está constituído no espaço flutuando tal qual bola-balão a estourar, a espriar, a girar

as horas da existência.

Essa curva, reta em movimento, é um lançar o corpo para fora de seu estado normal. O

que chamam de força de resistência para equilibrar o caos.

Existências móveis.

## FIGURAS IMAGINÁRIAS

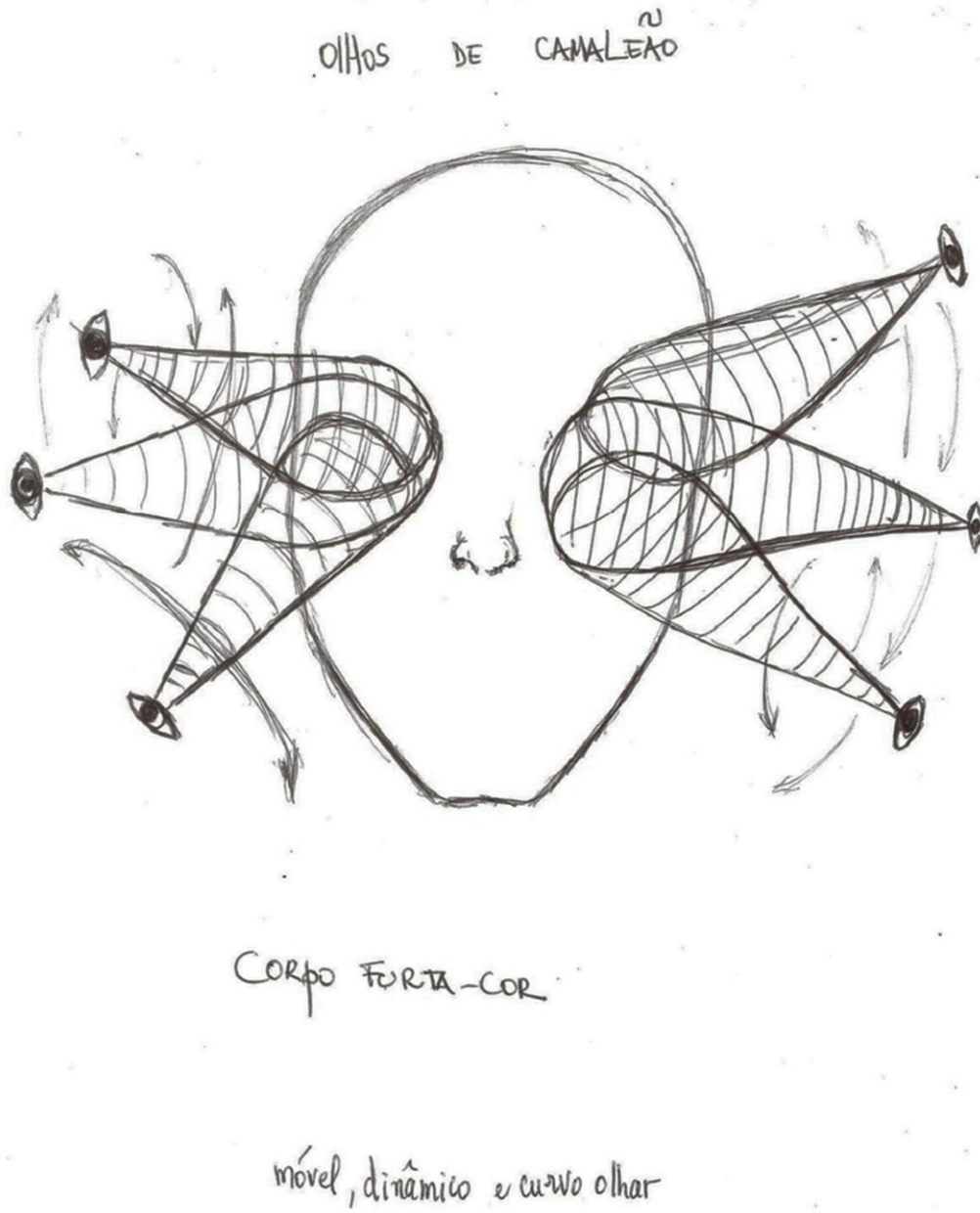


Fig.05: Mara Tavares. "Olhos de Camaleão": móvel, dinâmico e curvo olhar. 2011



# Relações humanas: ontologia da experiência e do objeto

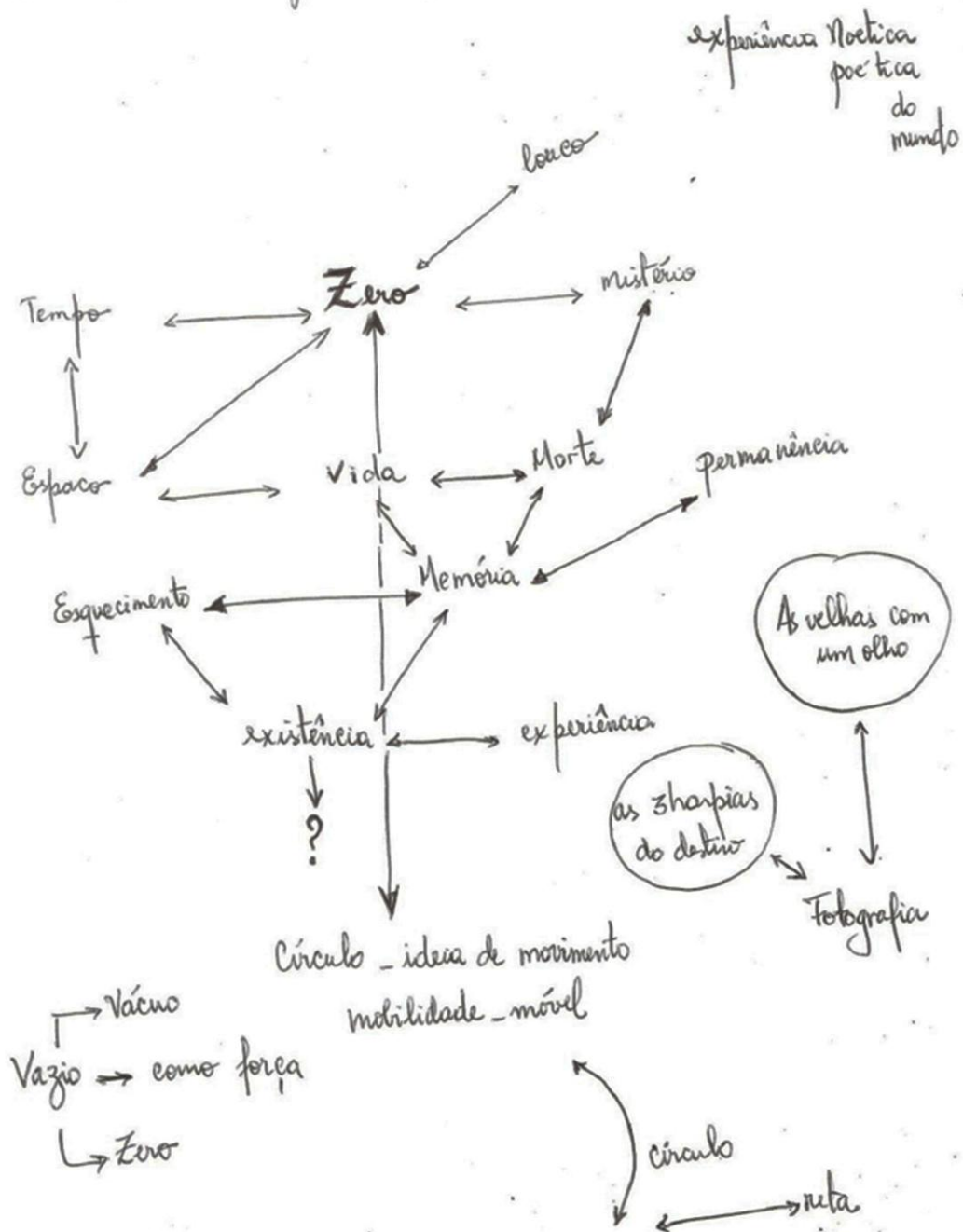


Fig.06: Mara Tavares. Relações humanas: ontologia da experiência e do objeto. 2011

# Dimensão da Imaginação como Método de pesquisa

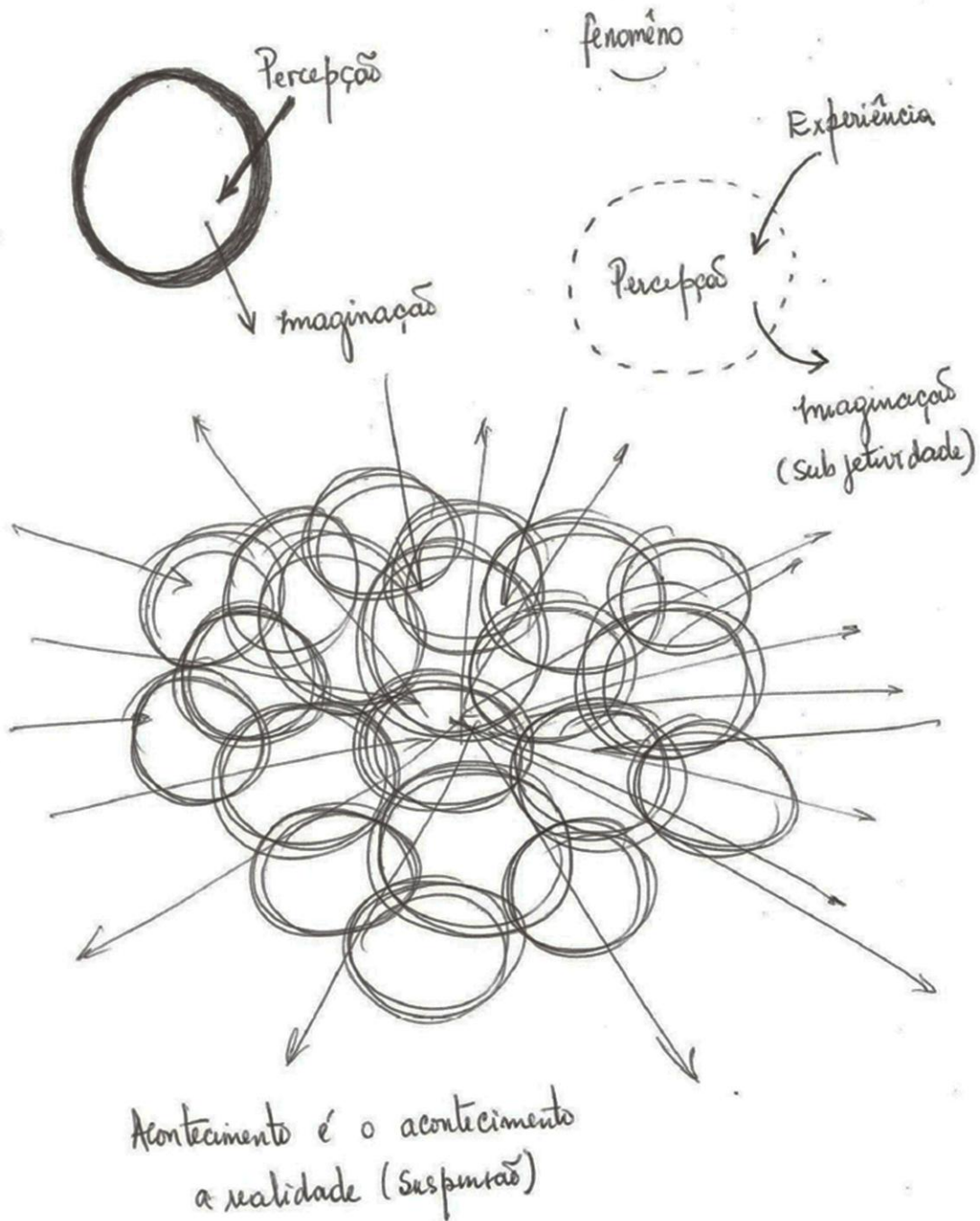


Fig.07: Mara Tavares. Dimensão da imaginação como método de pesquisa. Belém, 2011.

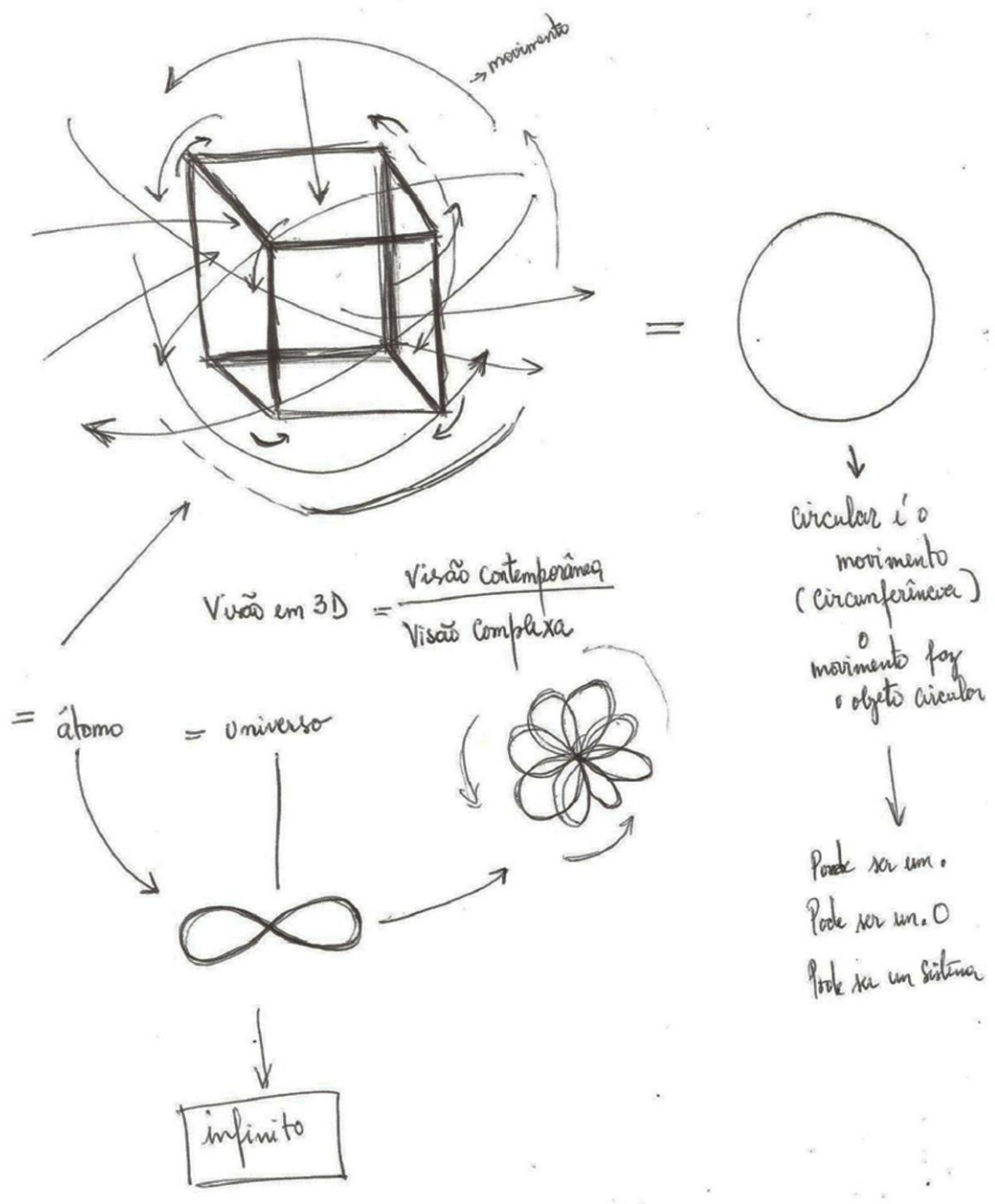


Fig.08: Mara Tavares. Cubo. Belém, 2011.

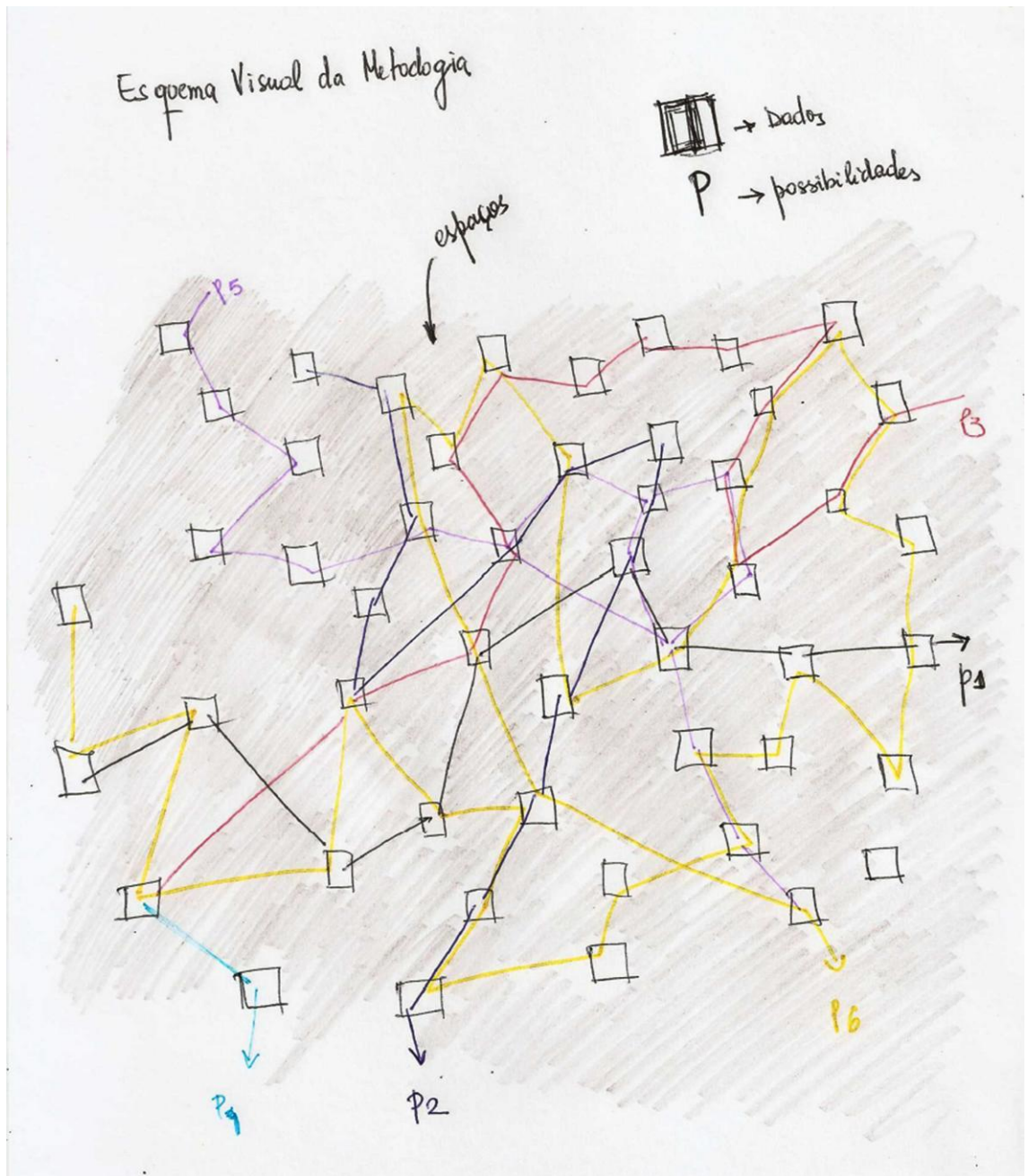


Fig.09: Mara Tavares. Variantes. Belém, 2011.

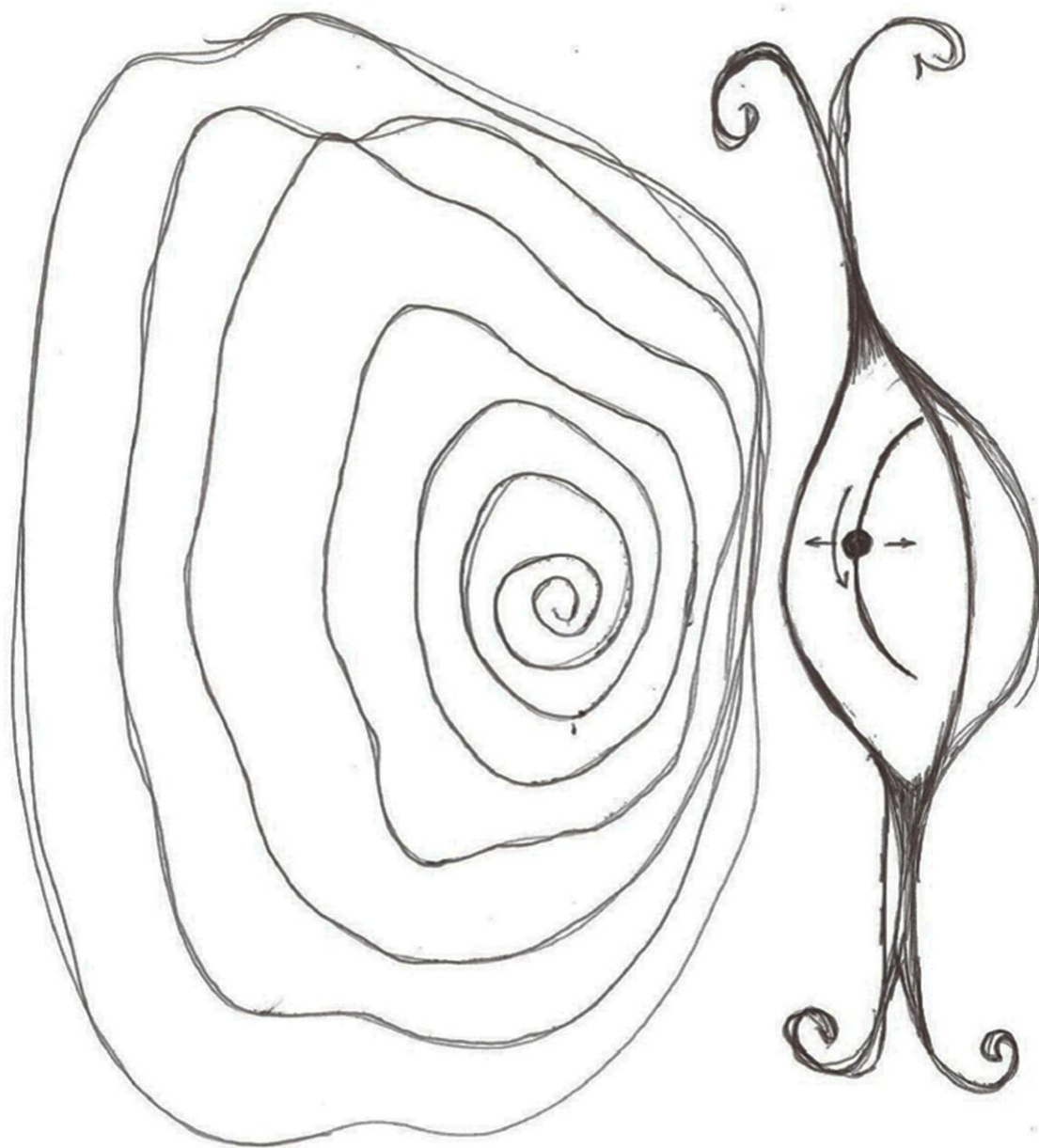


Fig.10: Mara Tavares. Vortex: O universo e os sistemas de luzes. Belém, 2011

### 3.3 Caderno artístico-teórico.

#### 3.3.1 **Estudo 01:** fotomontagem antropofágica

---

*Até os pássaros que sabem voar,  
Lançam-se no espaço em queda-livre.  
Mara Tavares*

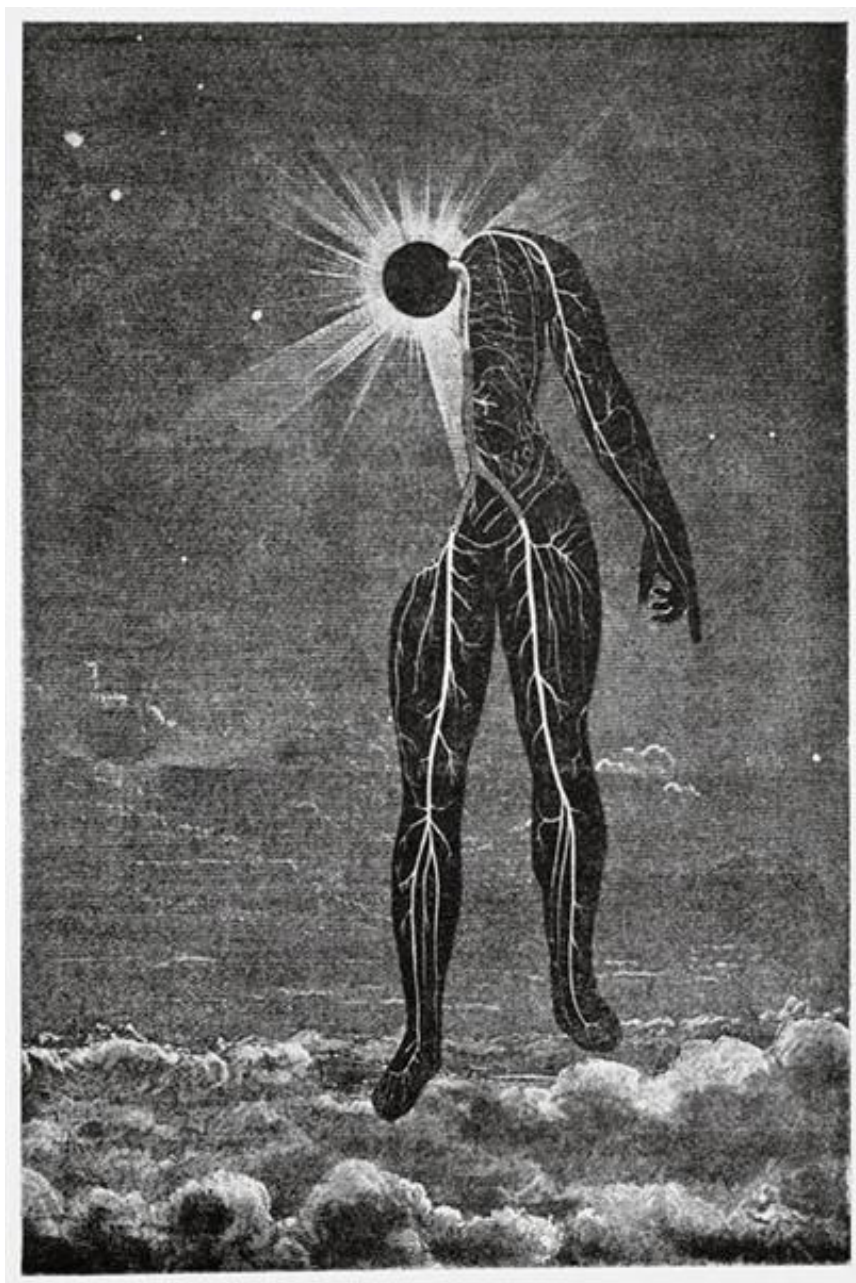


Fig.11: Jorge de Lima. E as primeiras fecundações (contra todas as ordens). In: A pintura em pânico<sup>81</sup>. 1943

---

<sup>81</sup> “Justamente por não se apresentar como uma narrativa linear, “A Pintura em Pânico” funciona como um campo aberto a múltiplas narrativas, apresentando um largo espectro de associações

## COSMOGONIA DA IMAGEM TÉCNICA

### Primeiro apontamento: um possível teórico

A postura moderna diante das trevas, das superstições, das crises do desconhecimento da natureza, cria certezas iluminadas sobre a vida do homem. Cerca. Mede. Padroniza. Normaliza. Certezas numéricas. Ajustes. Cálculos. Ordem. Etiqueta. Cada coisa em seu lugar. Mapear. Reconhecer. Certificar. Rotular. Exato!

O projeto moderno do pensar racional produz *Metanarrativas*, *Metalinguagens*, *Metateorias*<sup>82</sup>. A ciência clássica funda a exatidão. E volta-se para a construção de um homem objetivo e exato. Um homem aspiração de máquina, sem defeitos, sem histórias particulares, sem histórias pequenas, um herói.

A fuga do medo.

O que é o medo? Em seus filmes, Lars Von Trier mata os discursos da ciência duas vezes. Uma em *o Anticristo*: a análise da ciência não explicou se era insanidade ou possessões. Outra em *Melancolia*: os cálculos da ciência não foram exatos para a aproximação do planeta.

Não satisfeito o homem criou máquinas. E disse que era a extensão do homem. Da fotografia, a máquina fotográfica é o olho substituto do homem, que capta um instante infinitesimal. A fotografia é o olho científico da Arte. Mas qual é o olho que olha o olho-máquina? O homem não terá substitutos para sua carne, nem adianta vir os Substitutos, de Richard Rusch, os robôs orgânicos de *Blade Runner*, de Ridley Scott ou a *Ginóide*, de Fritz Lang em sua *Metropólis*. O homem terá

---

possíveis na construção do sentido que cada leitor-espectador poderá articular a seu modo. Fragmentária e complexa, trata-se de uma narrativa fantástica que nos convida a experimentar um outro tempo – a atemporalidade, o tempo cíclico dos mitos – e um outro espaço – fictício, utópico –, bem diferentes da realidade humana ordinária. O início dessa história confunde-se com a própria Gênese, a criação dos seres, a nostalgia da unidade perdida; no fim se fundem o Armagedon, o Juízo Final, a mutilação dos corpos, a morte e sua conseqüente transmutação em outras formas híbridas de vida; e no meio, a aventura mística do homem-poeta-herói, este visionário que só pode expressar sua experiência extraordinária do mundo através de uma linguagem afeita aos mistérios. Pode-se afirmar que esta cosmogonia, a um tempo épica e lírica, aqui apresentada pelas fotomontagens, estende-se por sua obra literária, podendo ser apreciada como expressão concreta do imaginário desse artista para quem a imagem e a montagem desempenharam papel crucial na construção da escrita poética”. MENDES, Murilo. Disponível no site: <http://www.apinturaempanico.com/textos.html>. Acessado em: 03/2011.

<sup>82</sup> HARVEY, David. A condição pós-moderna. São Paulo, 2007.

substituto para sua carne? O Homem Bicentenário. O coração- ASIMO<sup>83</sup> de Isaac Asimov<sup>84</sup>. Os olhos contemporâneos. A lógica racional reinventa o mito da natureza e cria o mito do espaço. Eram os deuses astronautas: extraterrestres.

O homem da ciência está certo em muitas descobertas: o sol, astro rei, de quinta grandeza, tem em seu sistema planetas ao seu redor. O homem já mediu o tempo restante de vida da Terra: é o tempo da aproximação da Gigante Vermelha, o sol transformado. O homem de Darwin evoluiu de outro homem completamente diferente da costela de barro. A ciência nos trouxe a penicilina, os tratamentos de esgoto, a roupa, o pensamento cibernético, o papel higiênico, a aeronave, a Bic, a energia nuclear. *A crise moral do nosso tempo é uma crise do pensamento iluminista*<sup>85</sup>. O homem descobriu o mundo e ao fazê-lo percebeu que *só usa 10% de sua cabeça animal*<sup>86</sup>. E isso já fez muita diferença.

Descobriu, mapeou, registrou, que na pós-modernidade (conceito ainda suspenso) *as verdade eternas e universais, se é que existem, não podem ser especificadas*<sup>87</sup>. As Metas foram atacadas por Foucault e Lyotard. As medições são aproximações. Einstein e a física quântica. Volta-se para as partículas. O Cosmo. *Arranjos móveis ao invés de sistemas*<sup>88</sup>.

Hoje se pensa na *cidade-colagem*<sup>89</sup>, um urbano de estratégias “plurais” e “orgânicas” com espaços e misturas diferenciados. O Romance pós-moderno passa de seu caráter epistemológico para o ontológico. Clarice Lispector. Hermam Hesse. Algo Rossi: *“A que, então, poderia eu ter aspirado em minha arte? Por certo as pequenas coisas, tendo visto que a possibilidade das grandes estava historicamente superada”*<sup>90</sup>.

A transformação cultural na sociedade ocidental, nesse dito pós-moderno, fez *mutações na sensibilidade, nas práticas e nas formas discursivas*.<sup>91</sup> Da Fotomontagem, um jogo de recortar e de apropriações de imagens das revistas, dos

---

<sup>83</sup> O robô humanoide "ASIMO" da Honda, também pode ser considerada uma homenagem indireta a Asimov.

<sup>84</sup> Asimov foi reconhecido como mestre do gênero da ficção científica foi considerado em vida como um dos "Três Grandes" escritores da ficção científica.

<sup>85</sup> HARVEY, 2007

<sup>86</sup> SEIXAS, Raul. *Ouro de Tolo*. In: Raul Seixas. Krig- ha, Bandolo!. Rio de Janeiro. Philips, 1987. 3 edição. 1 disco sonoro. Labo B, faixa 5.

<sup>87</sup> HARVEY, 2007

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Ibid.



jornais, e das publicidades (imagens do cotidiano) e montá-las num discurso de múltiplos sentidos que pode ser surreal, dadaísta, construtivista etc. Colar em um único espaço e em um único tempo os *arranjos móveis* e fotografar novamente. Condensar suas pluralidades de imagens em uma única imagem diversa. Um devaneio imago-poético. Montagem e Fotografia: princípio do cinema.

**O Fotógrafo. A Fotografia. A Fotomontagem.**

**O sujeito. A técnica. A linguagem.**

*Leros e leros  
Traga branco o seu sorriso  
Em que rua  
Em que cidade  
Eu fui mais feliz?  
Leros, boleros  
Música em sua vida!  
Os acordes dissonantes  
Estão na raiz  
Dos meus cabelos  
No inferno  
No meu sorriso de adeus  
Vou me fazer de moderno  
No meu encontro com Deus  
Leros e leros  
Tudo enche meus ouvidos  
Por que tanta gente rindo  
No filme que eu vi?  
Leros, boleros  
Tangos e outras delícias  
Eis a última notícia:  
Que filme que eu vi!  
Ai, meus amigos modernos  
Ai, meu sorriso de adeus  
Vou me fazer de eterno  
No meu encontro com Deus  
Sergio Sampaio<sup>92</sup>*



Fig.12: Jorge de Lima. O julgamento do tempo.  
Imagens do arquivo do IEB – USP .  
Fundo Mario de Andrade. 1930

---

<sup>92</sup> SAMPAIO, Sergio. *Leros, Leros, Boleros*. Sergio Sampaio. In. *Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua*. [SI] Philips, 1973. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

## O Fotógrafo: o novo artista desobedece a Platão e passa a perna em Baudelaire.

Originário do pensamento moderno, da sociedade industrial, ele ultrapassa o próprio tempo do nascimento<sup>93</sup> e, na sua condição pós-moderna se reconfigura. Nietzsche atravessa as ideias rompendo com o pensamento de Platão<sup>94</sup> e dos Iluministas<sup>95</sup> e num jogo de remontagem diz que a experiência estética está acima *da ciência, da racionalidade e da política*<sup>96</sup>.

Os caminhos se abrem para uma nova concepção de projeto modernista: o caminho da exploração da experiência estética, que funda outra mitologia para o *eterno e o imutável*<sup>97</sup> dentro da vida moderna fragmentária, efêmera e caótica, onde a condição essencial da modernidade é a “destruição criativa” (Baudelaire). Nesse novo projeto, *artistas, poetas, arquitetos, escritores, compositores, pensadores e filósofos*<sup>98</sup> fazem pulsar outras bases para o modernismo cultural.

O artista moderno é restituído à cidade. Platão vê seu louco-poeta de imitações inúteis, que deveria ser banido da República, devido ter a habilidade de provocar emoções incontidas nas pessoas, ilusões, voltando como o “herói trágico moderno” para definir a essência da humanidade, instaurando o processo de mudanças. *Envolto em tempestade decepado, entre os dentes segura primavera*<sup>99</sup> das perguntas sobre realidade-ficção? Farsa-verdade? Imitação-criação? Arte?!

Compreendendo o espírito de sua época.

O fotógrafo trágico das cidades produz no contemporâneo, nos atos e nos olhares frenéticos da *flânerie*, as suas imagens técnicas, as suas Flores do Mal.

---

<sup>93</sup> “A fotografia não é intrinsecamente moderna. De imediato, ela é plural... Seu dispositivo sempre vai dar pretexto a práticas tanto modernas quanto antimodernas.” André Rouillé, 2010.

<sup>94</sup> “Diremos o mesmo do poeta imitador que introduz um mau governo na alma de cada indivíduo, lisonjeando o que nela há de irracional”. Platão.

<sup>95</sup> Projeto moderno “desenvolvimento das formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, libertação [...] do lado sombrio da nossa própria natureza. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais eternas e imutáveis de toda a humanidade ser revelada”. David Harvey, 2007.

<sup>96</sup> HARVEY, 2007

<sup>97</sup> Idem

<sup>98</sup> Idem

<sup>99</sup> MOLHADOS, Secos. Primavera nos dentes. Secos e Molhados. In. Secos e Molhados, São Paulo: Continental, 1973. 1 disco sonoro. Labo A, faixa 5.

Ironia. O próprio perfume das Flores que Baudelaire pressentiu. Distanciamento no tempo histórico. Ele que era avesso à exatidão da fotografia, criticava o realismo fotográfico e a indústria, dizendo que *a fotografia poderia, por meio de seu realismo, tornar-se o modelo e a norma da arte e por isso poderia condená-la a morte e que a indústria transformaria a fotografia em concorrente da arte até abafá-la*<sup>100</sup>. Baudelaire acreditava que a fotografia deveria ser serva da ciência e das Artes. De natureza técnica, ela substituiria a alma do homem, assumindo assim, sua face inimiga contra a poesia e o sonho. “*Se é possível à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em pouco tempo, ela a terá suplantado ou corrompido completamente, graças à aliança natural que encontrará com a tolice da multidão [...] Se lhe é possível usurpar o campo do impalpável e do imaginário, tudo o que vale porque o homem põe aí sua alma, então pobre de nós.*”<sup>101</sup>

Duas vezes maldito, o artista-fotógrafo *Assinalado*<sup>102</sup> sob o signo da imagem técnica. Banido da cidade por ser artista e banido do estatuto de artista por ser fotógrafo. Herói da resistência. Desobedece a Platão, volta para a cidade mais potente, traz consigo não apenas a palavra para fazer sentir as emoções, agora o artista traz a imagem não-figurativa e fere o homem direto em seu sistema nervoso. Reinventa a imagem, assim como, sua irmã nobre, a pintura. *O uso da fotografia contribuiu para a alteração do olhar do pintor. Ele passou a se afastar do realismo, faz da imagem, imagem figural*<sup>103</sup>. *O figural corresponde à dimensão imanencial, podendo ser compreendido num plano mais profundo como uma experiência de produção de sentidos*<sup>104</sup>. Traz consigo a nova imagem, forma sensível e provocadora de sensações, que punge diretamente o corpo do homem e se nomeia (é nomeado): o artista da Luz e das Sombras. Passa a perna em Baudelaire, e com seus filmes ou pixels desmonta a imagem, subverte as narrativas visuais, subverte a imagem-real e da realidade faz imagens que fazem realidades poéticas.

---

<sup>100</sup> SOULAGES, François. Estética da Fotografia - perda e permanência. São Paulo, 2010

<sup>101</sup> BAUDELAIRE, 1971 *apud* SOULAGES, 2010.

<sup>102</sup> O Assinalado. [...] Tu és o Poeta,/o grande/ Assinalado./Que povoa o mundo/despovoado/De belezas eternas [...] Cruz e Souza.

<sup>103</sup> “Figural é forma, mas forma deformada; é figura, mas figura desfigurada, despojada da função figurativa”. Deleuze utiliza o termo de Lyotard sobre o discurso da figura. Roberto Machado, 2010

<sup>104</sup> HORÁCIO-CASTRO, Fabio. Fotografia Crítica e Hermenêutica. *In*: Imagem e pesquisa na Amazônia ferramentas e compreensão da Realidade. Belém, 2007

## A Fotografia filha rejeitada da criação artística do homem.

*Pode falar que eu não ligo,  
Agora, amigo,  
Eu tô em outra,  
Eu tô ficando velha,  
Eu tô ficando louca.  
Mallu Magalhães*

Filha moderna da arte. Vinda de um tempo moderno, vinda do dorso da pintura, mistura frankensteiniana de perspectivas e de composições de luz e de sombra. A fotografia alterou os estados de visão da pintura. Vinda para servir as várias funções: registro documental das cidades, dos anúncios do mercado, dos momentos domésticos da família, registro da realidade, registro da verdade. Quando ela se ultrapassa em imagens poéticas, despe-se de uma de suas peles: a da verdade, aqui agora é uma verdade outra. Instaura o entendimento de sua potência visual, compreende a natureza da imagem como *“um corpo verdadeiro atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados”*<sup>105</sup>. Compreende que sua imagem é técnica, que em seu ventre-aparelho há outras programações. Procria na reprodutibilidade de Benjamin. Traz Benjamin para “santificar” sua existência com a aura perdida, também não acha sua nobreza. A fotografia veio para modificar o olhar do homem sobre o tempo, o espaço e o movimento.

---

<sup>105</sup> DIDI- HUBERMAN, 1998

**A Fotomontagem: Artefagia. A fotografia renegada a ser não-arte, lança para suas entranhas outras artes.**

*Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente*

Oswald Andrade

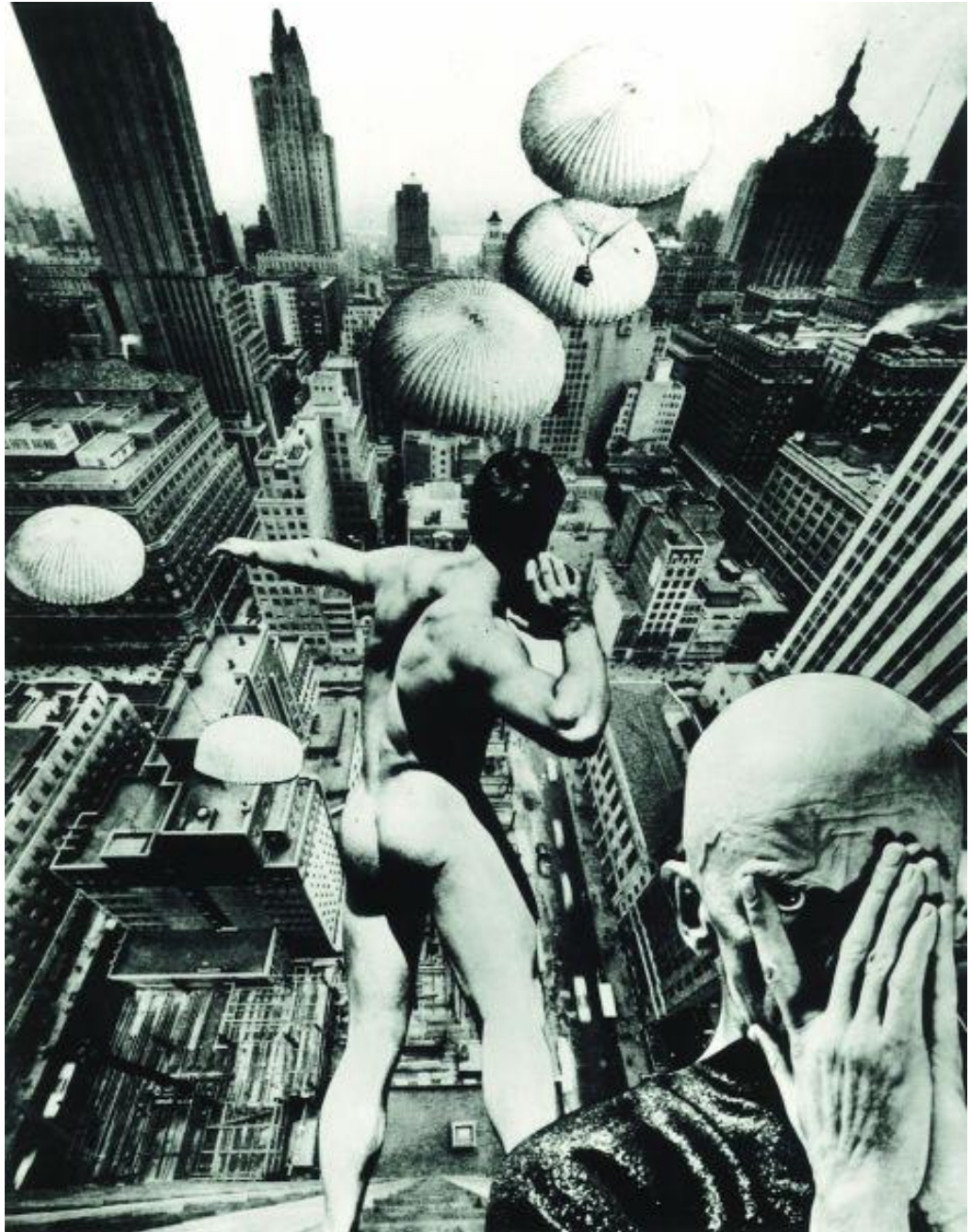


Fig.13: Athos Bulcão . Invasão dos Marcianos, 1952  
Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ela dita (mal-dita), muitas vezes, como apenas técnica, forma exata de registro do cotidiano, (re)volta-se em suas entranhas. Autófaga. Polissêmica.

Semeia as mil imagens proliferantes de sentidos. Colagens. Montagens. Transferências e devorações. Torna-se um fluxo aberto em todos os poros teóricos da imagem. Abre sua caixa preta. A caixa de pandora. Já não há mais como se desfazer desse mal ao qual Baudelaire anunciava: A fotografia também é Arte. *De “inimiga mortal”, Baudelaire não pode deixar de concebê-la como elemento libertador.*<sup>106</sup>

É na arte das Vanguardas, principalmente, no Construtivismo, no Dadaísmo, no Cubismo e no Surrealismo, que encontrou seu campo fértil para o desmonte da imagem. Para manifestar a nova imagem constituída por meio da Fotomontagem. Vinda do sem-arte ou das colagens cubistas, a fotografia recorta, acrescenta, cola, marca com tinta o filme de sua existência, se apropria de imagens outras, de materiais outros para ser outra criação, incorporando elementos da nova realidade tecnológica que se materializava no cotidiano.

Retirou da imagem impressa e da matéria do cotidiano os seus elementos para novamente se publicar em jornais, em cartazes, em revistas, em livros, em panfletos, onde a sua natureza fotográfica de potência múltipla foi reforçada. Arte do deslocamento. *A fotomontagem se inscreve numa trajetória fundamental da historiada arte no século XX, que parte das colagens do Cubismo, passa pelas fotomontagens da Bauhaus e do Surrealismo, prossegue na Pop Art e continua de certa maneira em aspectos dos realismos europeus a partir dos anos 1960*<sup>107</sup>. Pela fotomontagem, a fotografia foge de sua “arte realística”.

Brasil. São Paulo. 1922 (ano simbólico). Semana de Arte Moderna. Rompe no asfalto o Modernismo brasileiro: um movimento, uma estética, um período. Vem para ultrapassar o Naturalismo, o Parnasianismo e o Simbolismo. Assume a condição de mestiço. A I Guerra Mundial (1914-1918) traz em suas explosões o crescimento da São Paulo: indústrias, automóveis, vapores, economia, costumes e relações políticas sofrem as influências dos sopros da fuligem, da eletricidade, das graxas das máquinas, dos preços do café, da gasolina. *A máquina, a metrópole mecanizada, o cinema, a vida excitante de uma sociedade que liquidava os seus*

---

<sup>106</sup> **KARL**, Frederick R. O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885 – 1925. Rio de Janeiro: Imago editora, 1988.

<sup>107</sup> **SOULAGES**, 2010.

*resquícios patriarcais e adotava rapidamente os novos ritmos da vida contemporânea*<sup>108</sup>.

O artista moderno agia no imperativo: Viva o seu tempo! O desejo: *ser atual, exprimir a vida diária, dar estado de literatura aos fatos da civilização moderna*<sup>109</sup>, viver a expressão livre da língua, instituir outra linguagem, transmitir a emoção pessoal e a realidade do país, sem as pompas e as circunstâncias dos embelezamentos tradicionais do academicismo. A contribuição: liberdade de criação e de expressão. A voz de Ronald de Carvalho: “*Cria o teu ritmo livremente*”<sup>110</sup>.

Modernismo brasileiro: a revolução na linguagem e pela linguagem. Diante da sinergia da vida moderna, a necessidade de romper com os moldes acadêmicos de 1890 a 1920 se manifesta na libertação das escolhas dos temas, da sintaxe, do vocabulário, das formas de ver o mundo.

1924. Manifesto Pau-Brasil. Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral. Paulo Prado. O manifesto de Oswald (1976):

“A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos [...] A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos, como somos [...] Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O museu nacional, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil”

*Ai, meus amigos modernos, os acordes dissonantes estão na raiz*<sup>111</sup> do cotidiano. Quebra da Metanarrativa.

1927. O Movimento Antropofágico (“*segunda dentição*”). Oswald de Andrade, com Tarsila do Amaral, com Raul Bopp, com Antônio de Alcântara Machado com outros fundam, *em sentido mitológico e simbólico mais amplo, uma “verdadeira” filosofia embrionária da cultura*<sup>112</sup>. Devorar o ritual dos valores europeus para superar a civilização patriarcal e capitalista. Quebrar a rigidez de sua norma social. Desestabelecer os seus recalques psicológicos.

---

<sup>108</sup> CANDIDO, Antonio e CASTELO, José A. Presença da literatura brasileira Vol III (Modernismo). Sexta Edição. Rio de Janeiro – São Paul: Difel, 1977.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> SAMPAIO, Sergio. Leros, Leros, Boleros. Sergio Sampaio. In. Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua. [SI] Philips, 1973. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

<sup>112</sup> Ibid, 1977.



### **Primeira Aproximação:**

O Movimento Antropofágico do movimento Surrealista (nascidos no mesmo ano).

Oswald (1976) novamente:

“Não nos esqueçamos de que o Surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. A liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado [...] depois do Surrealismo só a Antropofagia”

Anotação: o dadaísmo, de certo modo, é considerado o movimento precursor do Surrealismo. Rompe no asfalto o Modernismo brasileiro. Vem para ultrapassar com suas Vanguardas: Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, os movimentos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo. Entre essa profusão de “ismos” é que nasce a “*Vanguarda Antropofágica*”<sup>113</sup>.

### **Segunda Aproximação:**

Surrealismo com a Fotomontagem

Liberdade de criação. Os artistas brasileiros do modernismo, da primeira fase, queriam construir um projeto nacional para a vida do homem moderno, que pela boca soltaria sua língua das “estruturas arcaicas e pomposas”. E no avesso do mito de Cronos, comeriam os pais de sua formação colonial, para isso, precisavam de uma linguagem outra. A linguagem poética que inspira o cotidiano, que estiliza as sintaxes e que das ruas e dos folclores, faz nascer a história-retalho de Macunaíma.

Qual seria então a linguagem que representaria melhor esse momento? Os modernistas escolheram o verbo! A palavra! Ou no âmbito da imagem a pintura e a escultura. Os surrealistas e dadaístas quebraram as sentenças. Por que não subverter? Se fosse para dizer de um lugar específico, brasileiro, nacional; se fosse para dizer do homem brasileiro, onde pela língua tentou romper com as estruturas mofadas do academicismo, por que não a foto como expressão nova para essa

---

<sup>113</sup> **FREITAS**, Maria T. O encontro das vanguardas no modernismo brasileiro. UFGP: Uniletras nº 14. Dezembro, 1992.

arte? Se sua relação com as mudanças tecnológicas do cotidiano era intrínseca, por que não a fotomontagem? Por que não dizer pela filha moderna da arte? Se o artista de sua época tinha o desejo de *ser atual, exprimir a vida diária, dar estado de literatura aos fatos da civilização moderna*<sup>114</sup>. Por que não?

Pelo contrário: ignorando toda produção artística burguesa do século anterior e dos primeiros anos do século XX no Brasil, os modernistas propuseram uma linha de conduta para a arte brasileira onde as manifestações privilegiadas deveriam ser a pintura e a escultura (duas modalidades consagradas pela cultura burguesa ocidental). Mas uma escultura e uma pintura que, mesmo experimentando certos estilemas vanguardistas, deveriam ficar restritas aos limites da figuração da paisagem física e humana do país, sem nunca enveredar por especulações rumo a soluções não-figurativas<sup>115</sup>.

A fotomontagem, neste período moderno brasileiro, teve fortes influências do Surrealismo. *Espaços oníricos, lugares improváveis, figuras estranhas personagens alegóricos*<sup>116</sup>. Alberto da Veiga Guignard, (influência de Ismael Nery) Athos Bulcão e Jorge de Lima foram os principais representantes. Desprezados no Brasil, pelo modernismo hegemônico, os dadaístas e surrealistas encontraram no movimento antropofágico uma ligação, que pode também estar relacionada intrinsecamente com a fotomontagem.

Enquanto Mário de Andrade dizia da fotomontagem como um recurso didático para a compreensão da pintura<sup>117</sup>:

“... A fotomontagem é uma espécie de introdução à arte moderna. Ainda há muita gente que não sabe olhar um quadro de Picasso ou um desenho aquarelado de Flávio de Carvalho. Mas toda pessoa que se mete a fazer fotomontagens, em pouco tempo fica habilitada a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico num quadro cubista e o que há de subjetividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo...”

Oswald bradava [...] *“Não nos esqueçamos de que o Surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. [...] depois do Surrealismo só a*

---

<sup>114</sup> CANDIDO & CASTELO, 1977.

<sup>115</sup> CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. São Paulo, 2003. Retirada do site: <http://www.cap.eca.usp.br/ars1/afotomontagem.pdf>

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> ANDRADE *apud* CHIARELLI, 2003:

*Antropofagia*<sup>118</sup>. Essa ligação poderia marcar, ainda que de forma indireta, as aproximações das artes visuais e literárias com o espírito tecnológico, maquínico, e cibernético das futuras artes digitais.

**Terceira aproximação:**

Fotomontagem com a Antropofagia

Apropriar-se. Devorar. Criar.

**Quarta aproximação:**

Fotomontagem, Antropofagia, Tecnologia Digital

**Colagem:**

**FOTO [TECNOFAGIA] MONTAGEMDIGITAL**

**FOTO [TECNOMONTAGEM] FAGIADIGITAL**

Segundo apontamento:

*Beber o suco de muitas frutas*

*O doce e o amargo*

*Indistintamente*

*Beber o possível*

*Sugar o seio*

*Da impossibilidade*<sup>119</sup>

*A vanguarda rejeita o próprio modernismo, pois este não é um corpo único ou monolítico, mas é composto por muitas formas diversas, todas as quais se movem em ritmos diferentes.*<sup>120</sup>

O surrealismo<sup>121</sup> não agradava a Mário de Andrade por ser uma estética que voltava para si com imagens oníricas. Por não ser combativo na transformação da sociedade. Por ser uma influência estrangeira, a fotomontagem não foi bem vista no Brasil, que planejava um projeto moderno e nacional para o homem. A fotografia, o olho da ciência na arte, contribuiu para a libertação da pintura de suas estruturas imitativas. Platão respira aliviado. A fotografia realística estremece as estruturas da pintura e esta se lança para o sonho. Salvador Dalí abre sua caixa mágica. Breton

---

<sup>118</sup> **ANDRADE**, Oswald de *apud* **FREITAS**, 1992.

<sup>119</sup> **MOLHADOS**, Secos. *O doce e o amargo*. Secos e Molhados In. Secos e Molhados II. Continental, 1974. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 4.

<sup>120</sup> **KARL**, 1988.

<sup>121</sup> "Tanto o realismo quanto o surrealismo são filhos da mesma lógica, ou seja, da articulação dos signos pela contiguidade. Enquanto o realismo mimetiza um objeto para produzir ilusão, o surrealismo subverte essa lógica convencional pelo princípio da condensação metafórica produzindo imagens ilógicas, para lógicas ou a lógicas, mas nunca analógicas. Júlio Plaza. *Holoxfoto:grafias*. In. *O fotográfico*. Etienne Saimain. 2ª ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo:2005. p 337

lança o Manifesto Surrealista. O surrealismo é diferente do dadaísmo. A ordem das coisas é ser contra todas as ordens e os manifestos. O surrealismo e o dadaísmo são fortes influências para a fotomontagem. Baudelaire concebe a liberdade criativa da fotografia. A fotomontagem, no Brasil, tem forte influência do surrealismo. No Brasil, a fotomontagem não foi forte para os movimentos artísticos nacionais. A fotomontagem fez da fotografia realística uma caixa mágica de sonhos oníricos. A fotografia está intrinsecamente ligada à tecnologia moderna. Vanguarda Antropofágica. O surrealismo e o futurismo influenciaram o movimento antropofágico. Oswald de Andrade pensava no futurismo. Dizem que a tecnologia é um dos conceitos de futuro. A máquina é tecnológica. A fotografia também. A Antropofagia devora. A fotografia deslocou o conceito de Obra-de-arte. O moderno foi inscrito sob o signo de um novo espaço e um novo tempo. O tempo devora. A fotografia lida com o tempo. Fixa o tempo. Não! Ela mostra que o tempo devora. A antropofagia devora outras culturas. A fotografia devorou outras artes? Literatura. Pintura. O movimento antropofágico reconhece a mestiçagem. As culturas são híbridas. As culturas são mestiças? A imagem técnica fundiu a ciência e a arte. A imagem técnica devorou a ciência e a arte. A imagem técnica futura dos Antropofágicos é a digital. A cultura digital se apropria. A fotomontagem também. A Antropofagia se apropria e depois devora. Uma explosão furta-cor de ideias. O homem cria no julgamento do tempo:

A fotografia do irreversível, nesse caso, o ato fotográfico pode ser vivido imaginariamente como uma transferência da imagem visual de alguma coisa. A transferência então assume uma dimensão trágica: não é apenas a retirada da imagem, mas, sobretudo, a tentativa de retirada do tempo irreversível. O fotógrafo procede, por meio de sua obra, a uma transplantação: enraíza a imagem em uma outra terra, a da obra e da arte. Mas então a própria natureza da imagem se metamorfoseia: de visual torna-se fotográfica, de efêmera e móvel, torna-se definitiva e imóvel, de cambiante torna-se irreversível.<sup>122</sup>

No advento da tecnologia digital, o processo de fotomontagem se tornou outro: a infografia. E Flavya Mutran pode ser um exemplo: *“Porém, meu rosto não está de fato lá entre os 52 espelhos BIOSHOTs [...] São vestígios descolados de um referente direto, são retratos de seres híbridos e sem nomes, presos num passado*

---

<sup>122</sup> SOULAGES, 2010

*inexistente, que poderia ou deveria ter acontecido, não fosse apenas imaginação de um tempo que não chegará jamais acontecer... São documentos de um Pretérito*<sup>123</sup>



Fig.14: Flavya Mutran. Bioshots.  
*In: mostra Pretérito Imperfeito. Belém, 2011.*

---

<sup>123</sup> **MUTRAN**, Flavya. Fragmento retirado do site: <http://territoriosmoveis.wordpress.com/bioshot/>.  
Acessado em:03/2012.

## **COSMOGONIA DA IMAGEM TÉCNICA II**

A rejeição da imagem mimética de segunda mão. Platão na República, dizia que havia três níveis da natureza: o das coisas em si (verdadeira realidade); o que é construído pelo marceneiro (que é um leito particular/ aparência); e o que é criado pelo pintor (que imita a aparência). Ele rejeita o artista por ser um imitador que desconhece o que diz, ou o que pinta. Rejeita o artista por provocar emoções incontidas, por provocar ilusões.

E se perguntássemos fantasiosamente: o que Platão diria do mundo virtual e da superação da mimese de terceiro nível da natureza para a criação externa do mundo imaginário, um mundo outro de natureza verdadeira, o qual Platão não viu? E se ele soubesse que esse mundo se deu por uma relação binária, com imagens formadas por computação, ou por um jogo de raios luminosos projetados em um campo ondulatório? E se ele entrasse em *Vanilla Sky*, de Cameron Crowe ou, não vamos muito longe, se ele fosse ao Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, assistir à exposição *Tékhné*? E se Proust, o “*neurocientista*”, com suas memórias, lhe desse a pista? O que diria Platão?

## **APROXIMAÇÕES DE ARRANJOS MÓVEIS**

Passagens: uma possibilidade de explicar

### **Fotografia e modernidade: A fotografia interfere na percepção visual das imagens.**

A fotografia como tecnologia imagética, num primeiro momento, provocou alterações nos paradigmas de percepção e de subjetividade, depois alterou as espaciais e temporais, fazendo com isso, que se pensasse na fotografia como “em uma pluralidade de agenciamentos espaciais, temporais e maquínicos, em vários estratos ou camadas sobrepostas que apresentam níveis diferenciados de

complexidade”<sup>124</sup>. Na linha histórica da imagem, a fotografia como aparato técnico-mecânico, surgiu na primeira metade do século XIX, antes disso havia a gravura e as técnicas artesanais clássicas e depois o cinema, a televisão, o vídeo e a imagem digital, compondo assim o nosso arquivo imagético<sup>125</sup>.

Sendo compreendida como um dispositivo técnico pelo qual se percebe o mundo, a fotografia contribuiu para reordenar as outras práticas visuais. O seu surgimento

“[...] significou uma mudança radical do papel da visão na arte, uma mudança que dependeu da maturação de concepções particulares sobre entidades tão abstratas como o tempo e o espaço, e de uma nova posição do observador. O advento de novas modalidades de experiências possibilitou o surgimento da imagem fotográfica, experiências que no seu curso agenciaram saberes e fundaram novas práticas. Tratava-se da emergência de novos modelos de subjetivação, socialmente compartilhados, que inscreveram de maneira oblíqua os saberes técnicos que mobilizaram, deslocando-os, reposicionando-os, que significaram uma mutação no paradigma de percepção, uma nova visão do mundo e do observador”<sup>126</sup>

### **Poema Verbivocovisual: A literatura por meio dos poemas concretos e neoconcretos interferem na leitura visual das palavras.**

O concretismo surgiu em 1950 e seu auge se deu em 1960. No Brasil os principais representantes foram Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, que formaram o grupo *Noigrandes*. O movimento concretista teve a poesia concreta como sua expressão. Ele se caracterizou por poemas com uma estrutura “*ótico-sonora*”, expressão de Joyce, para ser “*praticamente projetado*” no papel branco da página, gerando uma sintaxe espaço-temporal, abrindo caminho para uma leitura visual dos conteúdos.

Na primeira fase do concretismo, o poema tem suas estruturas denominadas de “*orgânico-fisiognômica*”, em seguida, as composições são geradas a partir das possibilidades combinatórias chamadas de “*geométricoisomórfica*” direcionando para uma presença da “matemática da composição” (expressão de Haroldo de

---

<sup>124</sup> **FATORELLI**, Antonio. Fotografia e modernidade. In.: O fotográfico. Organizado por Etienne Samain. 2ª ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo:

2005, p 82-94.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Ibid. p. 88.

Campos) “a passagem da fenomenologia da composição à matemática da composição coincide com uma outra passagem: a da ‘orgânico-fisiognômico’ para o ‘geométrico-isomórfico”<sup>127</sup>

Na ruptura do movimento, o neoconcretismo foi a vanguarda de arte concreta não-figurativa (1959-1961), que reconsiderou os conceitos de tempo, de espaço e de estrutura na obra de arte, concebendo a realização da obra artística em todo seu espaço real. Eles questionavam a prevalência que os concretistas davam as estruturas matemáticas. Os principais representantes do movimento neoconcretista foram: Lígia Clark, Ligia Pape, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Franz Weissmann, Ferreira Gullar e Hélio Oiticica.

O deslocamento.

A arte moderna, para a sociedade ocidental, instaura dúvidas, questiona, interroga a cerca do objeto e do lugar da arte. Os dadaístas promoveram o *Ready made*. Demonstraram que qualquer objeto pode ser tomado como artístico dependendo do local em que é exposto. A crítica da arte vai questionar o próprio conceito de lugar e de obra, interrogando sobre suas distinções artístico ou não-artístico e, com isso, a obra de arte passa a ser percorrida, modificada e utilizada pelo público, assim como o lugar que a mantém. Nesse sentido, a obra e o lugar são transformados mutuamente, junto com o público. Assim foi a proposta do movimento de arte *in situ*<sup>128</sup>. Os neoconcretistas compartilhavam dessa ideia. No Rio de Janeiro, por exemplo, Ligia Clark, livrou a pintura do quadro, *da moldura e das formas mecanicistas*, com sua “*superfície modulada*” e com a “*linha orgânica*”.

“[...] tiraram a pintura do espaço bidimensional e, levando-a para o espaço real (multidimensional) criaram formas abertas à participação do espectador; romperam os limites que separavam os gêneros (Pintura? Escultura? Poesia?), usaram o poema em objeto (não-objeto) espacial e chegaram a levar o leitor a penetrar fisicamente no poema, como num ambiente ritual”<sup>129</sup>

Com essa atitude, os neoconcretos buscavam pela poesia superar a problemática ótico-mecanicista, concebendo o espaço em branco das páginas como

---

<sup>127</sup> CAMPOS *apud* COUTINHO, 1986, p 232.

<sup>128</sup> BAETENS, Jan. A volta do tempo na fotografia moderna. In.: O fotográfico. Organizado por Etienne Samain. 2ª ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo: 2005, p 224-233.

<sup>129</sup> COUTINHO, Afrânio. Era modernista. In.: A literatura no Brasil. Volume V. 3ª ed. Editora José Olympio/ Editora EDUFF, Rio de Janeiro, 1986, p 230-244, p 240.



o silêncio das palavras, o avesso da linguagem. E quando tomadas pelo reverso em cortes de diferentes tamanhos e formas, elas dariam a condição para a criação de poemas com formas visuais, permitindo com que o leitor pudesse, de forma efetiva, participar da construção do poema. Ao passar das páginas, as palavras iriam se acumulando gradativamente, assim surgiu o livro-poema.

Depois vieram os poemas espaciais (não-objeto), as placas brancas nos poemas espaciais (a ligação com as artes plásticas) entre outras criações. Dessa forma, o movimento neoconcreto é dito “realmente” como “vanguarda”, uma vez que suas expressões estéticas são autênticas e sua presença na arte brasileira, que toma para si as “*problemáticas radicais da arte contemporânea*”, é um marco<sup>130</sup>.

### Poética tecnológica: a infografia

A fotografia vem sofrendo alterações em sua estética, devido aos processos de manipulação eletrônica, abrindo possibilidades de deslocamentos, transformações, *alterações em suas estruturas elementares de cor, de exposição, de tamanhos*, de usos alterados de suas formas, *apagamento, montagens*, combinações com textos, com outras imagens, enfim, gerando da mesma imagem fotográfica, uma potência para a existência de outras formas diferentes. Desse processo, no campo da arte, nascem novas poéticas visuais. Surgidas do processo da infografia, as imagens são criadas ou manipuladas por computação, sendo esta imagem potencializada até o último grau de sua hibridização e algoritmia. *Acrescentando a isso, as imagens fotográficas também podem ser associadas, integradas a outras estruturas de diferentes visualidades, constituídas de um conjunto de poéticas, que pertencem a esse meio visual*<sup>131</sup>.

A fotografia, sob o signo da memória, inscreve-se nos processos da poética tecnológica das infografias, que junta memórias dispersas, quando forja uma foto feita de outras fotos num jogo de “*pretéritos imperfeitos*”<sup>132</sup> ou quando mostra a estrutura vestigial de um corpo fragmentado e diluído em seus circuitos eletroeletrônicos. A memória virou eletroeletrônica guardada em pixels amarelados.

---

<sup>130</sup> COUTINHO, 1986.

<sup>131</sup> VICENTE, Carlos Fadon. A fotografia: a questão eletrônica. In.: O fotográfico. Organizado por Etienne Samain. 2ª ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo: 2005, p 320 -328.

<sup>132</sup> MUTRAN, Flavya. Bioshots. In: Mostra Pretérito Imperfeito. Belém, 2011.

Amarelados não pela estrutura de sua imagem digital, mas pela cor amarela atribuída no tempo dos homens.

**Imersão na Obra: a arte digital e a arte holográfica podem conectar o corpo, que sente e vê objetos virtuais, a uma realidade aparente. Os desejos dos neoconcretistas em relação à obra de arte se faz hiper-realidade.**

A Holografia forma uma “nova” imagem. A “novíssima” imagem. Constituída de raio laser, ela proporciona uma luz *coerente, monocromática, direcional* cujas ondas se caracterizam por oscilar com a mesma frequência. Sua natureza consiste em registrar um objeto com um raio de luz coerente e não mais com a luz ordinária que a fotografia registrava. A imagem é uma “*imagem-inteira*”. Reconstituída, regenerada mesmo quando suas estruturas são cortadas em vários pedaços. Os pontos diferentes podem reconstituir completamente o objeto holografado, uma vez que esses contêm em si a informação total referente a essa imagem. A “*imagem-planária*”<sup>133</sup>. “Pontos Totipotentes”<sup>125</sup>. Seu código: a luz do laser produz o efeito tridimensional e gera todas as propriedades óticas do objeto (PLAZA, 2005). Com essa forma de produzir imagens, o campo da arte tem na holografia uma outra porta aberta para a percepção:

As imagens criadas pela holografia renovam a criação visual, a nossa visão de mundo, criam novas formas de imaginários e também de discursos icônicos. E o universo pós- fotográfico. A holografia combina os caracteres que a pintura e a fotografia aportaram ao mundo das imagens. Da pintura, tem adotado a capacidade de invenção de formas sem referencias e, sobretudo, das plasticidades. Da fotografia, tomou a definição e resolução de detalhes. Assim, a holografia hibridiza-se com os multimeios<sup>134</sup>.

Nessa relação, o mundo que se vê pelas imagens holográficas é constituído de um aparente real, de um objeto real somente na aparência, onde as imagens fictícias flutuam, e o observador pode se movimentar dentro ou entorno do holograma desfazendo, assim, a distância que havia entre ele e a imagem. O estatuto do artista se transforma. Esse deve estar afinado com o conhecimento

---

<sup>133</sup> Termos atribuídos pela autora

<sup>134</sup> PLAZA, Júlio. Holo x foto: grafias. In.: O fotográfico. Organizado por Etienne Samain. 2ª ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo: 2005, p 330-338.p.333

científico, saindo das denominações de artesão ou técnico e passando para a de criador. Com isso, a Arte e a Ciência se conectam por meio da fusão entre a holografia e os outros meios artísticos, insurgindo assim, um caráter multimidiático.

A holografia, que não é mais fotografia, cinema, escultura, pintura, objeto acolhe todas essas artes incluindo também a arte gráfica, a poesia, a literatura etc. O seu estatuto semiótico é o de um híbrido de linguagens, através da montagem/colagem/bricolagem de objetos e outros signos. É na interface da holografia com as artes que se estabelece esse cenário intertextual, positivamente criador, no qual muitos artistas percebem o germe da criação<sup>135</sup>.

### **APROXIMAÇÕES VISUAIS**

Passagens II: uma tentativa outra de explicar

#### **Aproximação:**

A fotografia de Gratuliano Bibas com o poema concretista de Augusto de Campo.

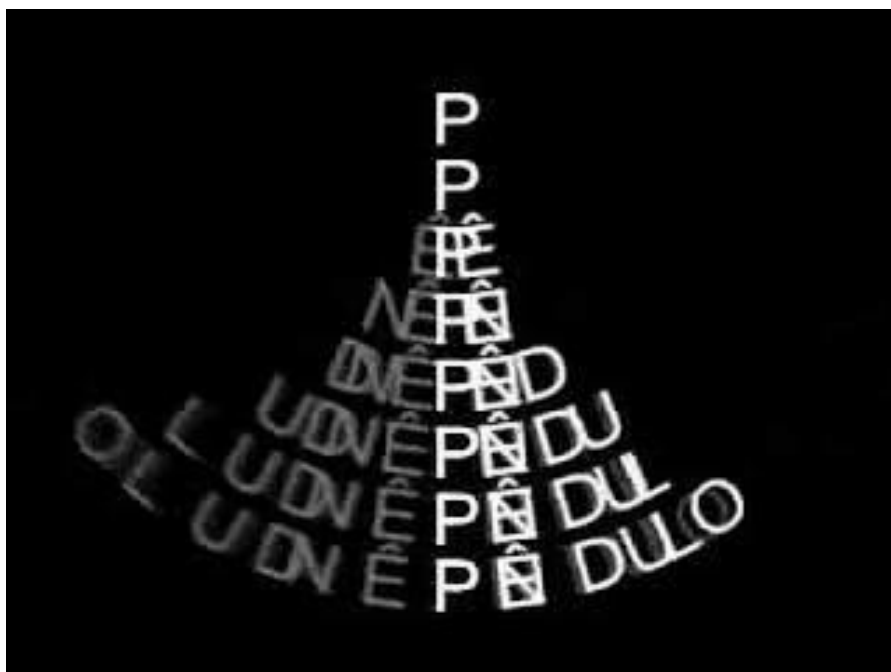


Fig.15: Augusto de Campos. Pêndulo, 1957.

---

<sup>135</sup> PLAZA, 2005 p.338

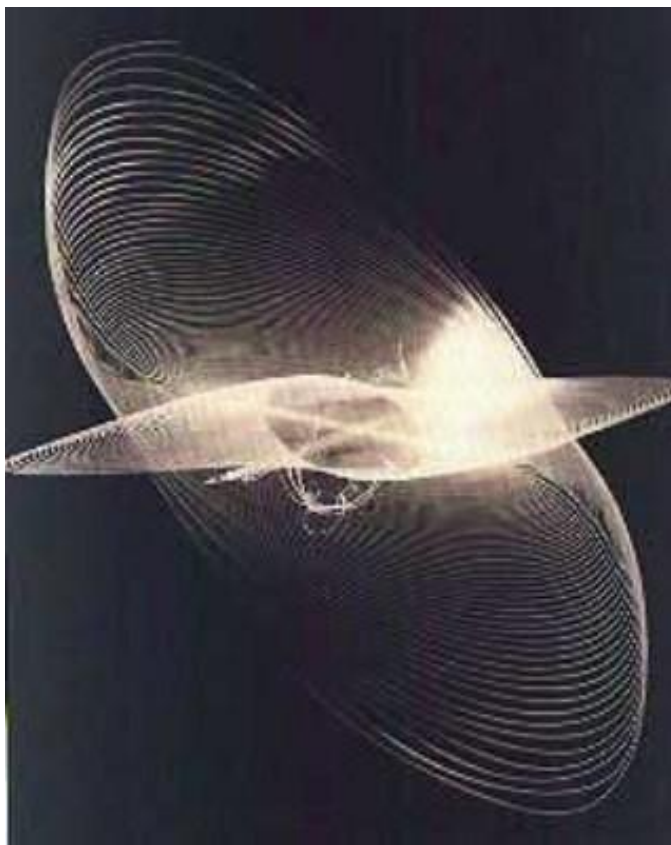


Fig.16: Gratuliano Bibas. Delírio Fantasia movimento pendular, 1964.

Em Delírio o movimento estático, que nos mostra não mais uma reta ou um ponto, mas dá à impressão de se ver um círculo e sua circunferência orbitando no espaço em alta velocidade aproxima, nesse sentido, da poesia concreta de Augusto de Campos, onde se pode observar o rastro do movimento pendular, oscilatório. Aqui o que assume relevância para as imagens não é o objeto em si, mas o movimento que ele provoca. Permitindo com que se possa ter uma dimensão do objeto-palavra num meio-tempo, ou melhor, na fragmentação do movimento.

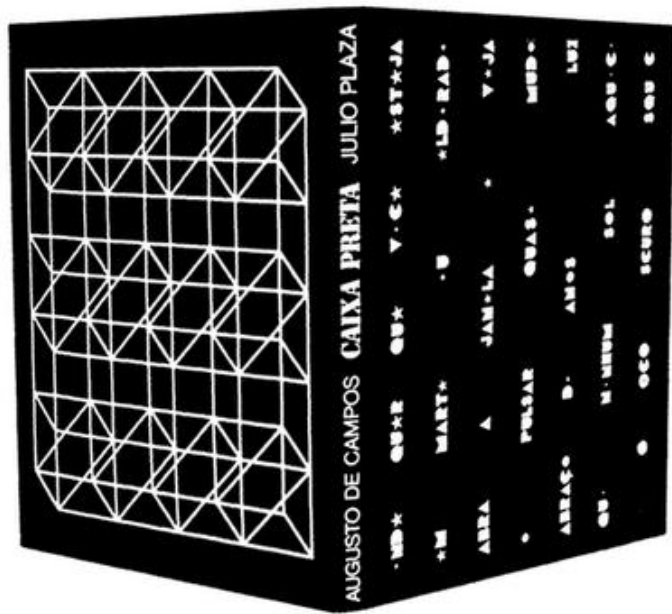


Fig.17: Augusto de Campo e Júlio Plaza. Caixa Preta, 1975.



Fig.18: Gratuliano Bibas. Composição com Linhas. 1967.

A fotografia de uma escada, onde a imagem tem um tom amarelado com a cor preta e branca, em alguns pontos, remete ao jogo de claro e escuro, as linhas, que ora são formadas pela luz ora pela sombra, dão a impressão de deslocar a percepção visual, provocando uma ilusão de profundidade e de superficialidade.

Essa percepção, de ilusão de ótica, também pode ser vista na Caixa Preta, onde as formas impressas tanto cúbicas quanto as palavras-linhas dão a impressão de fazer faces no plano, dando-lhe tridimensionalidade, permitidas pelas formas geométricas espaciais. Nesse sentido, a dimensão espacial marca as aproximações alterando a dinâmica da forma dessas estruturas.

#### **Aproximação:**

Da fotografia digital com o Concretismo. Flavya Mutran com Augusto de Campos e Júlio Plaza.



Fig.19: Flavya Mutran, Obra da Série “there’s no place like 127.0.0.1”, 2011.

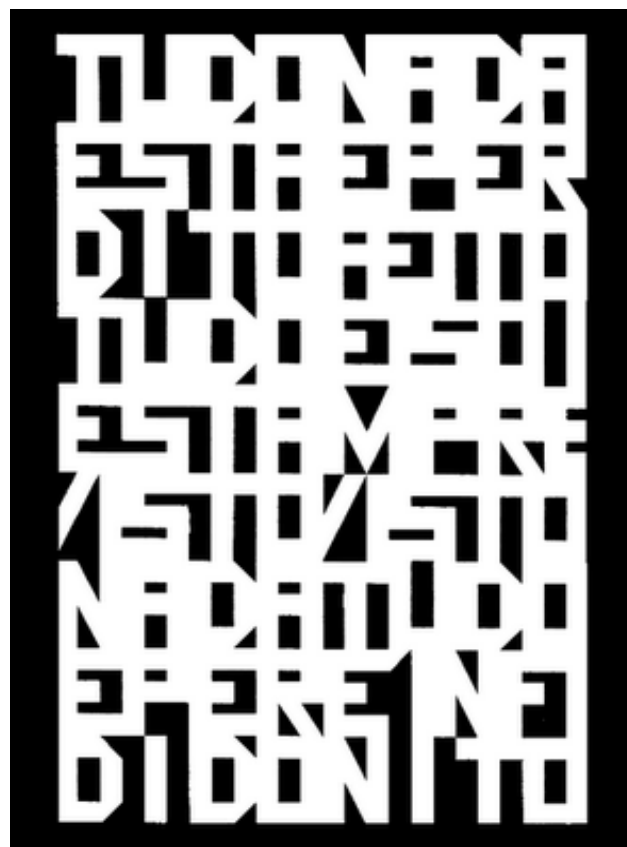


Fig.20: Júlio Plaza e Augusto de Campos. Tudo está dito, 1974.

Criação de sistemas de construção: em *“there’s no place like 127.0.0.1”*, a Representação da imagem, um retrato em vestígios, impreciso e em *Tudo está dito*, a representação das palavras, vestígios de letras, de imagens, podem ser entendidos como imagens feitas por uma estrutura de circuito eletroeletrônico, onde guarda a presença do homem e de sua linguagem. Suposição: do retrato e das palavras imprecisas à imagem imprecisa, geradas por energia elétrica, aonde as trilhas que conduzem a informação transmitem os elétrons de nossa existência. Muito embora se saiba que a fotografia apresentada acima não foi exposta nessa disposição e que as trilhas eletrônicas são caminhos para se chegar ao site, aqui se buscou (ficcional) criar uma leitura de aproximação não da forma apenas, mas do sentido que essas imagens podem remeter. Visíveis no labirinto das letras, das trilhas e da imagem.

### Aproximação:

Do concretismo com holografia

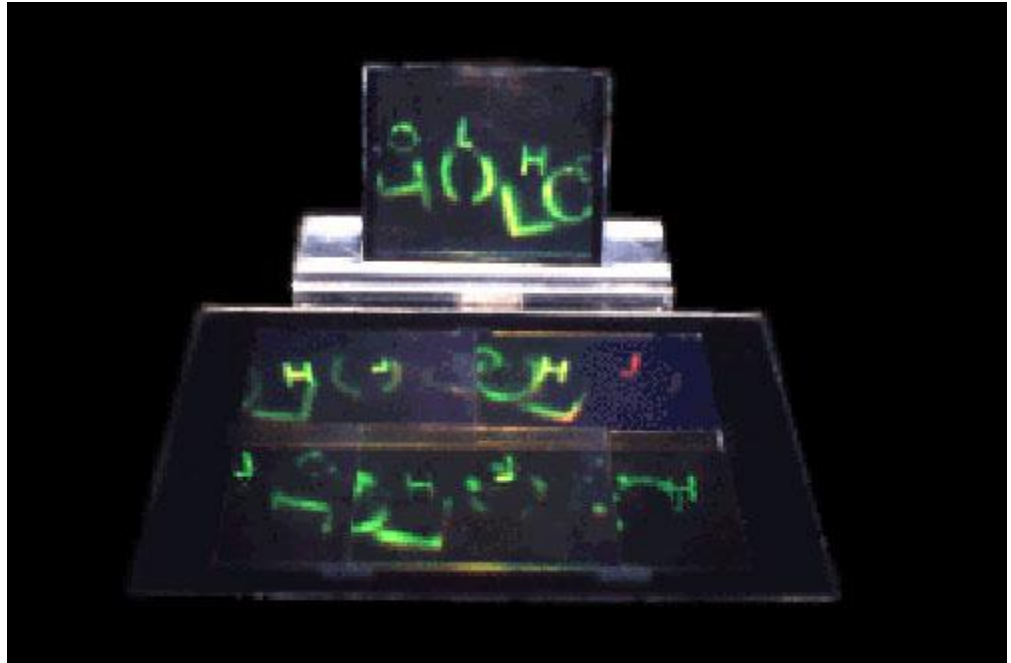


Fig.21: Holo poesia. Eduardo Kac. HOLO/OLHO, 1983

sem um numero  
um numero  
numero  
zero  
um  
o  
nu  
mero  
numero  
um numero  
um sem numero

Fig.22: Augusto de Campos, 1962.

Um futuro, concreto, flutuante, já inscrito em nuvens de *tags*.



### Aproximação:

do (neo)concretista com a Holografia – Júlio Plaza e Augusto de Campos com Hélio Oiticica e com Júlio Plaza e Moysés Baumstein.



Fig.23: Júlio Plaza e Augusto de Campos. Poemóviles. c. 1968 / 84.



Fig.24: Hélio Oiticica, Núcleo, óleo sobre madeira, 1960.



Fig.25: Augusto de Campos e Júlio Plaza. Produção holográfica de Moysés Baumstein. Luzmentemudacor. (baseado no poemóBILE do mesmo título), 1985.

A arte digital traz consigo as múltiplas artes que convergem a palavra, a imagem e o som alterando as percepções de tempo e de espaço, de realidade e de verdade no homem. A imagem da obra feita em 3D artesanal, da poesia concreta, fundida, entre os conflitos, com a imagem já em 3D dos neoconcretistas, que em suspensão, dá a impressão de constituir uma imagem holográfica. E a holografia, propriamente dita, a arte “*embrionária*” feita com a luz do laser. A imagem-matérica se tornando luz. Eles constituem na luz dos holográficos e na matéria dos(neo)concretistas um admirável mundo novo, que nem Aldous Huxley pensou .

Queremos saber,  
O que vão fazer  
Com as novas invenções  
Queremos notícia mais séria  
Sobre a descoberta da antimatéria  
e suas implicações  
Na emancipação do homem...  
Queremos saber,  
Quando vamos ter  
Raio laser mais barato  
Queremos, de fato, um relato  
Retrato mais sério do mistério da luz  
Luz do disco voador  
Pra iluminação do homem [...]  
Gilberto Gil<sup>136</sup>

A fotografia modificou a concepção do homem de espaço, de tempo e de movimento. Iluminado entre os raios lasers e os discos voadores. A arte moderna instituiu outro território para a obra de arte e para o lugar da obra de arte. A imagem técnica da arte contemporânea pode ser a holografia. A holografia é a imagem virtual, em três dimensões, com forma, volume e cores. A imagem digital em 3D pode se aproximar do movimento concretista. O movimento concretista teve influência do movimento dadaísta (desconstrução da ordem sintagmática da frase). A poesia visual. O lugar da arte moderna é da ordem do *in situ*. A obra *ready made* “*qualquer objeto pode ser transformado em objeto de arte com a condição de que esteja exposto num lugar adequado*<sup>137</sup>”. A fotografia do cotidiano, retratos, jornais, revistas, publicidades, a imagem-foto do documento pode ser um *ready made*, quando levadas as galerias ou aos espaços artísticos? *In situ* “*se propõe articular*

---

<sup>136</sup> GIL, Gilberto. *Queremos saber*. In. Gilberto Gil. O Viramundo: ao vivo. [SI] Gravadora Universal: 1998. 1 disco LP. Lado B, faixa 7.

<sup>137</sup> BAETENS, Jan. 2005

*obra e lugar a fim de realizar sua transformação recíproca, modifica, a noção de obra e de lugar*<sup>138</sup>. Hélio Oiticica e os Penetráveis e os Parangolés. Formas e cores e movimentos. Neoconcretista. VERBIVOCOVISUAL. A Caixa Preta de Júlio Plaza. E Lygia Clark com suas *Máscaras sensoriais*, com a *Nostalgia do corpo*, *Caminhante* e com o *Respire comigo*. Nesse reencontrar do significado dos gestos rotineiros, dessa energia sensorial adormecida pelos hábitos sociais, dessa proposição ao invés de obra. A imagem-proposição, o corpo-proposição. A tomada de consciência de nosso próprio corpo. A oficina photomorfosis de Miguel Chikaoka. Os Poemóviles de Júlio Plaza. Hélio Oiticica é tropicalista nas artes plásticas. O movimento tropicalista teve influência dos antropofágicos. Podemos aproximar os concretistas da holografia? Os concretistas produziram poemas e objetos materiais em 3D. A holografia está intimamente conectada com a ciência. Arte e tecnologia: arte digital e arte holográfica. O mundo de Platão “caiu”. Ou melhor, reconfigurou-se. Arte tecnológica. Arte da imersão. Imergir é mergulhar. A arte neoconcretista de Hélio Oiticica é um processo de interação com a obra de arte. A arte digital e a arte holográfica, de imagens em 3D, é a imersão na obra de arte. Platão dizia que o primeiro nível era o das coisas em si (mundo da realidade). A fotografia por muito tempo foi vista com a verdade da realidade. A arte gráfica cria mundos virtuais, que existem no imaginário. As palavras Ilusão e virtualidade tornaram complexas as palavras realidade e verdade. “*Aprendi novas palavras e tornei outras mais belas.*”<sup>139</sup> Acrescentamos na história das imagens as palavras visualidade, visibilidade e agora virtualidade digital. Até então, o homem, na pintura, “*criava a imagem*” e se utilizava da luz do sol. Depois, o homem “*capturava a imagem*” e se usava da luz do sol e das luzes artificiais. E depois, agora, o homem “*gera a imagem*” e se utiliza da luz dos *lasers*, que para funcionar tem que está no escuro. O mito da caverna às avessas? Entramos de vez na câmara escura e tiramos das paredes, as imagens. O que Platão diria da Matrix dos irmãos Wachowski, não seria realidade virtual? E o que diz Flusser, Jean Baudrillard e Pierre Levy? A *pílula vermelha* de Matrix é o antídoto da *soma* de Aldous Huxley? Qual é o admirável mundo novo dos contemporâneos?

**As linguagens se hibridizam. A imagem técnica se hibridiza.  
A “novíssima” imagem é feita de poética Tecnoverbivocovisual.**

---

<sup>138</sup> BAETENS, 2005

<sup>139</sup> DRUMONND, 1990.

### 3.3.3 Estudo 03. A morada - Aleph: a experiência fotográfica na cidade errática

---

Primeiras impressões: 21/03/2012. 20h23. Imagem da cidade, um corpo de lembranças forjado no calor, na chuva, na umidade, que se contorce, esfria e dilata na cidade estrangeira. Imagem da cidade, imagem que não se aproxima da complexidade dessa cidade, mas que diante dos outros se é o que carrega em si todo o fragmento, com o corpo sendo atravessado de experiências na terra estrangeira. O corpo-imagem sofre tal qual o deslocamento da viagem percorrida. O corpo é um sistema aberto de pensamento e de percepção, se é que isso pode ser separado. Ser a imagem em experiência (interrogações) imagem-viva, imagem-cinematográfica. O corpo imagem-obra que caminha para o futuro em pensamento e em memórias afetivas. O corpo-imagem: um fragmento na cidade, que ainda não conseguiu flutuar pela cidade estrangeira, os pés tropeçam nas pedras.

22/03/2012. 15h11. Hoje "conheci" Lygia Clark, ou melhor, um fragmento de Lygia. Suas ideias sobre arte, sobre o homem e sobre a experiência-viva me fez ver o quanto algumas coisas se aproximam da maneira como pensava, diz se isso em relação à percepção sensorial do corpo. Como o desenvolvimento dos sentidos e da percepção do corpo-sensório forjam uma consciência criativa, ética e estética diante do mundo e do outro. A consciência de Lygia diante do tempo absoluto me surpreendeu e como ele se torna possível no campo da arte, se eu não estiver enganada, ele só se faz presente no campo da arte, na suspensão do momento de vida mecânica, ordinária. Encontrei na biblioteca esse livro sobre Lygia que é uma reunião comentada de suas obras. Li um pouco sobre as máscaras sensoriais, sobre a nostalgia do corpo, sobre caminhando, o respire comigo. Esse reencontrar o significado dos gestos rotineiros, essa energia sensorial adormecida pelos hábitos sociais, essa proposição ao invés de obra. Fez-me pensar que não digo mais que sou imagem-obra e sim imagem-proposição, corpo-proposição, uma vez que "proposição" para ela e um tomar de consciência de nosso próprio corpo. (quem sabe isso feito na cidade?) Li o breviário sobre o corpo, a morte do plano e considerações a alguém e precisava de mais tempo para sentir essas leituras. Apaixonei-me por Lygia que para mim se aproximou de uma paixão outra: Clarice

Lispector. Se não me engano Lygia ao discutir essa morte do plano localiza o homem contemporâneo.

Não saberia dizer se ela pode se aproximar dessa noção de "corpo-imagem-proposição".

A morada



Fig.26: Mara Tavares. Corredor. Belo Horizonte, 2012.

A experiência de se viver num apartamento estranho, alugado temporariamente, em uma cidade outra, estando apenas de passagem e entre os livros teóricos, apenas um de contos: O Aleph, de Jorge Luiz Borges<sup>140</sup>, abriu um espaço entre as leituras, a habitação e as fotografias, cingindo uma ligação de outra existência com aquela cidade.

O apartamento, entendido como casa, como noção primeira de abrigo, onde a vida segue diferente das rotineiras ruas da cidade, de onde se vê pessoas apressadas, apitos, olhares estranhos, conversas baixas nas esquinas das pastelarias. A casa alugada era estranha, embora nada lhe pertencesse, parecia que já morava ali. Um longo tempo em que passou sozinha entre os espaços - os cômodos do apartamento - pensando e vivendo os sons vindos da cidade, da rua e de outros apartamentos. Nos primeiros dias foram longas noites insones, assim como nos últimos, seus olhos ainda traziam nas olheiras os negros das madrugadas. No apartamento havia um corredor – isso não é novidade – corredores são caminhos de passagens, onde pouco se vive na casa, apenas a ligeira passagem de uma rua interna e estreita. Onde é o acesso de uma cozinha para um quarto, de um quarto para uma sala e da sala para janela que dá para a rua. Que dá para o outro da vida e das imagens. Da janela se escuta o movimento curvado dos carros, que diluídos nas velocidades, apenas nos permitem ver seus vultos luminosos.

---

<sup>140</sup> **BORGES**, Jorge Luis. O Aleph. In.: O Aleph. Trad.: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p148



Fig.27: Mara Tavares. Janela. Belo Horizonte, 2012.

Da janela é possível ouvir o frio dos ventos, a força da chuva sobre as coisas, criando um véu diáfano na paisagem...



Fig.28: Mara Tavares. Paisagem diáfana. Belo Horizonte, 2012.



De fora se volta para o corredor e se vê o mar e suas ondinhas amarelas na parede. Sua cor amarela que está na chuva, na parede-mar, nos restos de cores da cidade, no véu-úmido da cidade. Sua cor amarelada de imagens, de memórias e de silêncio.

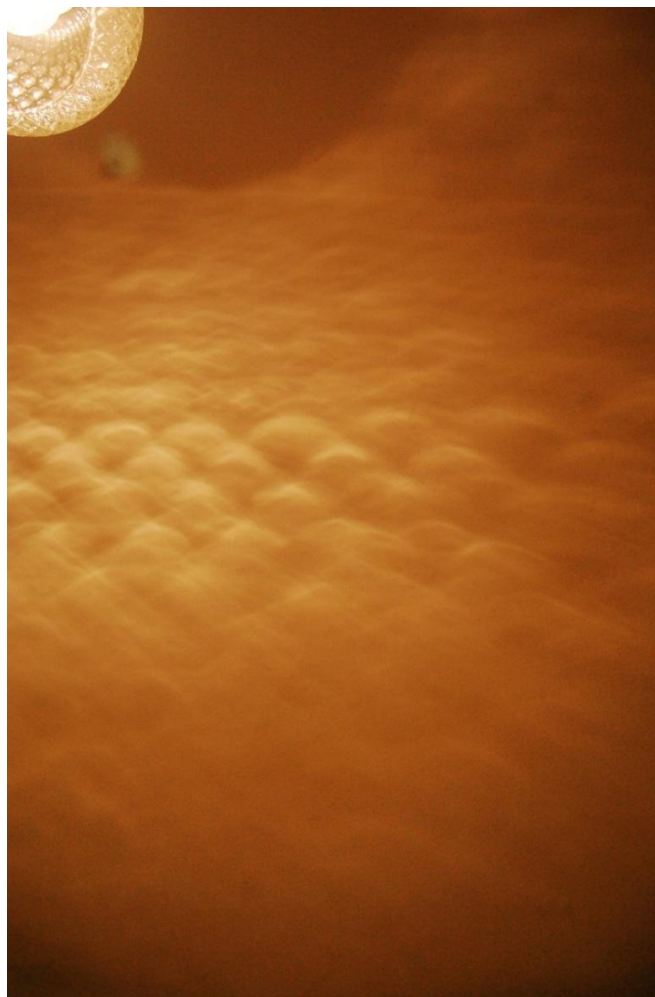


Fig.29: Mara Tavares. Virtualização do mar. Belo Horizonte, 2012.

Tem no corredor da casa-apartamento o caminho para o Aleph da cidade errática. Pensava no corredor como as ruas que ainda iria conhecer, com a única diferença que era uma rua desértica, vazia de vozes e amarela como o deserto em dia de sol quente, mas aqui nas imagens produzidas não era o calor das luminárias que gerava a cor amarela, era o frio, a chuva e a solidão. Durante dois meses, foi em uma noite chuvosa, sem saber se foi a mais chuvosa que presenciou, resolveu retirar sua máquina para fotografar, talvez fosse a que mais lhe tenha deixada imersa.

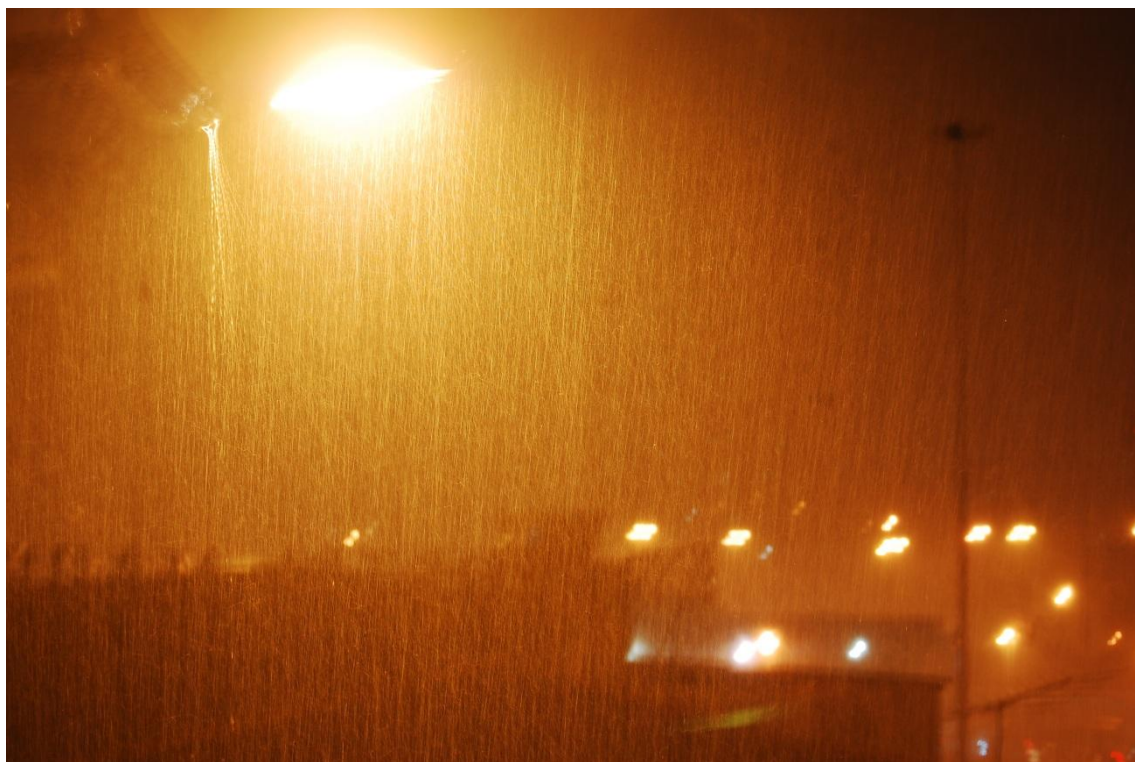


Fig.30: Mara Tavares. Chuva. Belo Horizonte, 2012.

E quando saía para a rua sentia que sabia que qualquer rua, por mais movimentada que fosse, por mais desviante, delirante e imprevisível tinha as dimensões de seu corredor errático, de seu espaço *Alephiano*. De sua potência geradora de imagens que se via pelo fio fino de um círculo ou será de uma porta? Passagens para Passagens. De onde o turbilhão de imagens que se via eram todas as imagens existentes em sua existência. Lembrara o que leu em Borges: “O diâmetro de Aleph seria dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo)”<sup>141</sup>.

O Aleph é um espaço, onde é um dos pontos que contém todos os outros pontos. O lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta, visto de todos os ângulos<sup>142</sup>. O corredor simétrico é o ponto de desvio do apartamento, abertura para os quartos, para a cozinha, banheiro, para rua, para as histórias vividas em cada canto, para os suspiros suspensos em cada noite de chuva, para a

---

<sup>141</sup> BORGES, 2008. p148

<sup>142</sup> Ibid. p 145

solidão de quem vê a cidade do alto, mas que pode sobrevoar suas margens, na lonjura de um horizonte; para quem vê o silêncio espaçado da noite.

Abrindo todas as suas possibilidades de seu ser “desértico” e “labiríntico”, onde a sua natureza não estava em medidas e moderações, fechada no “quarto, no deserto e no mundo, como lugares estritamente determinados”, mas um ser que tem como destino a errância, um caminho “*de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe*” <sup>143</sup>.

E daí vê que no Aleph estão todos os lugares e também as luminárias, as lâmpadas, todas as fontes de luzes, aí também estava o corredor iluminado na escuridão do apartamento. As fontes de luzes presentes em todos os lugares. Poderia dizer, então, que até na escuridão há o cintilar de vagalumes? De vagatemplos? De vaga-espacos ou seria então d(i)vagar-lumes? D(i)vagar-templos? D(i)vagar-espacos e assim por diante. E pensava na rua.



Fig.31: Mara Tavares. Luzes da cidade. Belo Horizonte, 2012.

---

<sup>143</sup> BLANCHOT,2011. p137.

E via nas luzes das cidades, das casas, o Aleph em infinitudes.

Dentro desse e nesse delírio concordava com Blanchot: *que o 'real' é aquilo com que nossa relação é sempre viva e nos deixa sempre iniciativa, dirigindo-se em nós a esse poder de começar, essa livre comunicação com o começo que somos nós próprios; e na medida em que estamos no dia, o dia ainda é contemporâneo do despertar*<sup>144</sup>.

A noite e o dia caminham lado a lado, assim como na imagem sua presença traz em “seu despertar” a ausência do que já não está mais lá. *O que meus olhos viram foi simultâneo*<sup>145</sup>. Percebia que a imagem que se formava diante de seus olhos falava intimamente de sua condição, assim, quando estamos diante da própria coisa, abandonamo-nos ao que vemos e com isso reconhecemos o distanciamento que está no âmago da própria coisa. E desligando-se do fato de que não poderia colocar a máquina para fora da janela, porque chovia, fotografou mesmo assim, ficou diante de lembranças, pensamentos de futuro, desejos e sentimentos que nem soubera definir, pois ali a imagem se tornara o próprio evento, mesmo sabendo que aquelas imagens e o que imaginara não era o resultado do que via.

Quando se esvazia de si, se desconhece seu eu, como o despojo do qual descreve, a experiência com a imagem constitui um espaço do *fora*, de esvaziamento tal qual o narrador de Borges que olha pela passagem e vê todas as imagens que constituem sua existência. Saídas de seus olhos e não mais entrando neles. Refletindo em outras imagens, produzindo um turbilhão. Pensando nesse turbilhão leu as seguintes frases, que lhe chamou atenção: “(...) *vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei (...)*”<sup>146</sup>. Fluxos e fluxos de imagens que se formavam e desapareciam diante de seus olhos, esse que se aproxima pareciam *duas versões do imaginário*, termo em que lera em o Espaço Literário, páginas 287 e 288, do livro de Blanchot, onde *a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então a sua negação vivificante, mas que, ao nível para onde nos arrasta o peso que*

---

<sup>144</sup> BLANCHOT, 2011. p279.

<sup>145</sup> BORGES, 2008.p148

<sup>146</sup> Idem.p150

*lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença.*

E via então na cidade uma versão de cidade imaginada. Via um fluxo de imagens onde a fotografia, que historicamente serviu como informadora da realidade verdadeira, de comprovação dos fatos, de registro assumia sua versão de arte, de foto-enunciado, de foto-devaneio, sendo assim índice-ícone. As fotografias eram atual e virtual, documento e expressão, função e sensação<sup>147</sup>, nesse fluxo as fotografias eram as duas coisas.



Fig.32: Mara Tavares. Visada efêmera. Belo Horizonte, 2012.

A cidade-oceano se movimentava com suas luzes-medusas, tendo na superfície o fundo de árvores-pólipos, prédios-corais e as cores luminescentes, quem sabe não era a Atlântida perdida, quem sabe não eram as imagens de um

---

<sup>147</sup> ROUILLÉ, 2009. p197

Aleph fluido, que funde o passado e o presente em atualizações de imagens possíveis, potentes e de memória que atravessara suas retinas.

A experiência de quem olha uma imagem e como vai exprimir essa sensação se entrelaçava com a voz de Borges-narrador: *toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar?*<sup>148</sup> E seus pensamentos se voltavam para o que lera sobre o ato de fotografar a cidade. Talvez aquela cidade que fotografara em noite chuvosa, agora fosse a sua cidade, a sua memória, as suas cidades, pois em sua cidade-natal a chuva é presença marcante, talvez precisasse ter sua própria Atlântida como cidade desértica, como busca incessante pela imagem que ainda não capturou.

Página 201 de um livro sobre fotografia:

fotografar uma cidade não se limita em reproduzir os prédios, os pedestres ou cenas de rua. A cidade existe materialmente, pode-se percorrer seu espaço, estudar o plano, admirar os edifícios. Mas essa cidade material só é acessível ao olhar, ou à fotografia, através de pontos e ângulos de tomada que são imateriais. Cada percurso na cidade desenvolve uma infinidade de visadas efêmeras, que se desfaz com o movimento, que mudam com as perspectivas, que variam com os pontos de vista. Imateriais, tais visadas não são coisas, não pertencem à cidade, mas liga-se a ela para desacelerá-la, para colocá-la em variações infinitas. Uma mesma cidade (material) contém tantas cidades (virtuais) quantos forem os pontos de vista, as visadas, as perspectivas, os percursos. Os clichês fotográficos não são a reprodução de fragmentos da cidade material, mas atualizações (finitas) dessas cidades virtuais (infinitas)<sup>149</sup>

Abriram-se em potências seu ato. E o corte se fez a partir de um afeto, de uma sensação. Desse olhar sobre a imagem, sobre a fotografia, que está para além do registro puro e simples, que surge como *“disposições que agregam coisas e estados de coisas materiais com entidades incorporais.*

Essa cidade visada a partir do apartamento permitiu que se fizessem os cortes e ter os planos de referência singulares, que se criasse outra cidade virtual, cuja construção se dá com o real e esse sendo estendido através da ligação entre os corpos, as coisas, os fluxos, os afetos, as sensações e as intensidades.

---

<sup>148</sup> BORGES, 2008. p148

<sup>149</sup> ROUILLÉ, 2009.

Os afetos, as sensações, as intensidades sentidas surgem como incorporais que vão compor a cidade virtual fotografada a partir de uma sacada, de uma janela que, durante vários dias, observou-se o movimento dessa cidade, acompanhou-se a rotina dos transeuntes, dos carros, das pessoas de dentro dos ônibus que olhavam para o alto, como quem procurasse alguma coisa. O disparo aconteceu em uma noite chuvosa, onde as pessoas se diluíam em movimento.

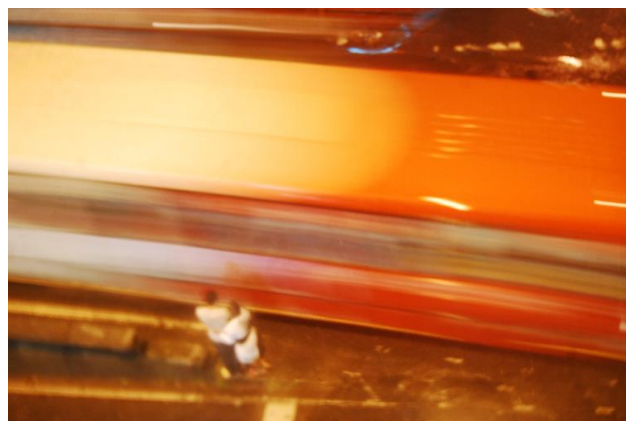


Fig.33: Mara Tavares. Diluições de formas. Belo Horizonte, 2012.



Fig.34: Mara Tavares. Diluições de cor. Belo Horizonte, 2012.

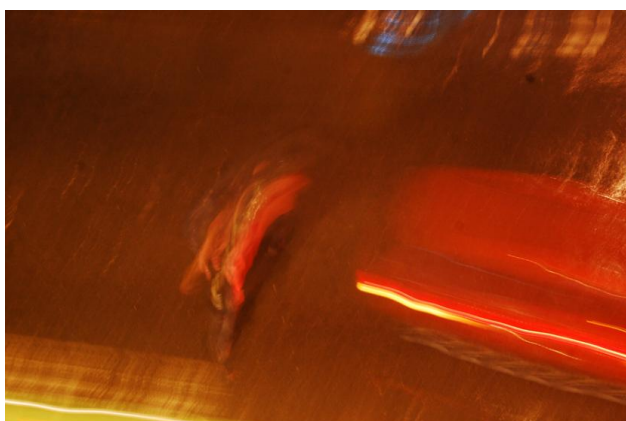


Fig 35: Mara Tavares. Diluições de movimento. Belo Horizonte, 2012.

Essa composição sentida a partir das idas e vindas em um corredor, das solidões, das esperas, dos sonhos prematuros, das cores amareladas que se via na madrugada, que deixava o que estava frio mais frio ainda, fazia com que as horas passassem descobertas, onde essa chuva deixava-se passar pelas mãos estendidas e pelas lentes da máquina fotográfica, a criação de uma imagem da cidade errática, virtual e úmida.

É dessa imagem virtual da cidade, ligada aos incorporais e ao real, que se fez uma imagem errática em meio ao silêncio do apartamento, no universo-corredor do Aleph, construindo assim uma visada efêmera de uma Atlântida.

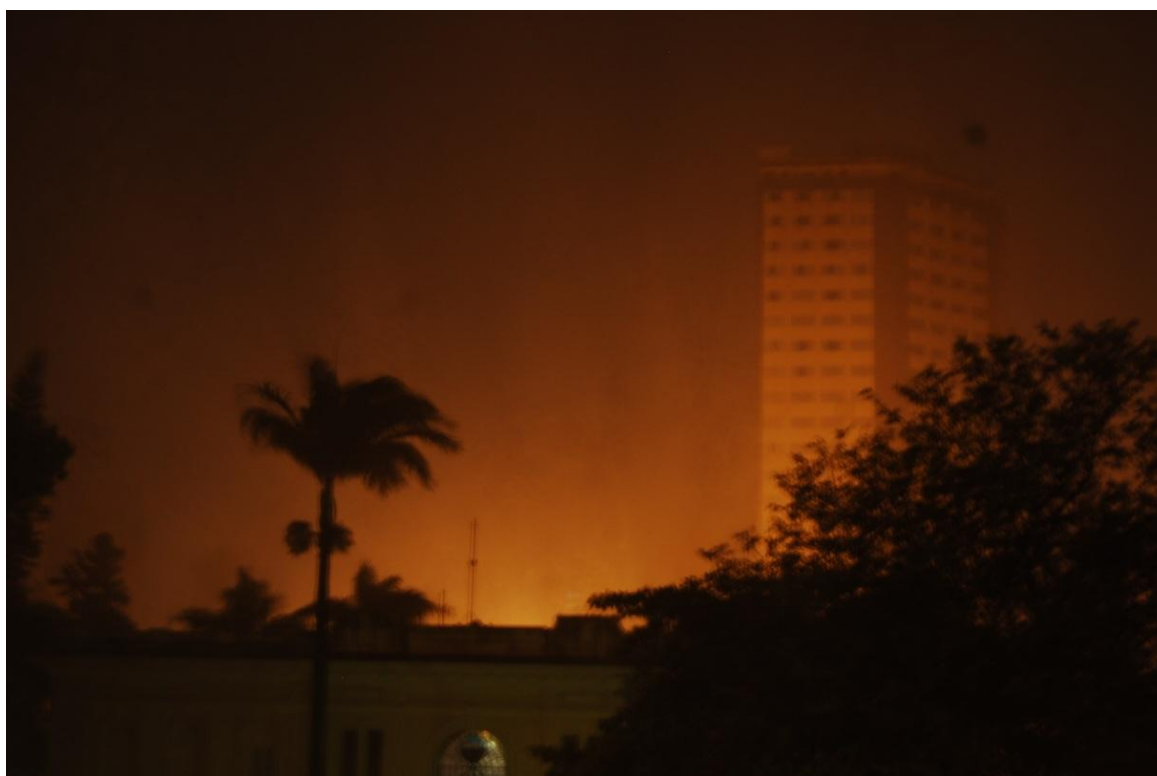


Fig.36: Mara Tavares. Atlântida. Belo Horizonte, 2012.



A poética visual abre possibilidades para se pensar em outras formas de se viver, por meio da constituição de uma linguagem que precisa estar no limite de seu uso corriqueiro, que precisa delirar em sua gramática, quer seja no sentido restrito referente à escrita, quer seja no sentido amplo referente à gramática visual, gerando outros sentidos; gerando escrituras. Dessa forma, o entendimento da linguagem na sua distinção entre usual e essencial presente na literatura, tratada por Blanchot; no delírio de suas estruturas, por Deleuze; e na diferença, enquanto linguagem fotográfica, de fotografia-documento e fotografia-expressão, por Rouillé, foi operado para a construção, em escritura e em imagens erráticas, de uma cosmogonia da imagem técnica. Essa linguagem que delira encontra na própria língua ou no próprio domínio de imagens sua escrita e sua imagem estrangeira, cuja existência flui em uma região desértica, onde são engendradas por forças que se afetam e por estados de sentidos que acontecem em devir. Elas são, quando em devir, potencialidades virtuais.

Para a palavra, sua escritura, para a imagem, sua *visada efêmera*. Vale ressaltar, que também elas podem ser pensadas assim: para a palavra sua visada efêmera e para a imagem sua escritura, porque aqui as forças que atuam são engendradas por forças poéticas, as quais permitem que se crie no paradoxo sua morada: O Aleph: lugar onde se habita as coisas e os estados delas antes de serem coisas e estados de coisas. O caos cosmo.

O estudo do pensamento do *fora* se torna difícil pelo fato de sua natureza conceitual ser de uma compreensão instável, pelo fato ser móvel, de ser fluido, onde ele é o *não-lugar*. O pensamento ocidental tem que ser rasgado por um pensamento oriental, mas como fazer isso diante de costumes?

A presente pesquisa tinha a pretensão de mostrar um *fora* para a imagem, mas fazer isso seria justamente delimitar o conceito, pois ele não está nas coisas, ele atravessa entre elas. Então se buscou construir estudos experimentais de aproximações do campo das artes – o verbal e o visual, a Literatura e a Fotografia – para mostrar as perturbações e os delírios, buscou-se, portanto, “beber o suco de

muitas frutas, o doce e o amargo, indistintamente beber o possível e sugar o seio da impossibilidade”<sup>150</sup> e dessa aproximação ver como se poderia esbarrar na linha do *fora*.

Chegou-se ao entendimento de que o puro-devir estrutura a linguagem essencial, poética; e o paradoxo é a força que constitui o seu sentido; e que o delírio da linguagem está em “conduzir a linguagem para o *fora* de toda linguagem (...), criar das imagens os interstícios e insistir no vazio que circula entre as palavras, é pronunciar um discurso sobre o não discurso de todos os usos da linguagem, criar pela ficção o espaço invisível no qual este último se constitui”<sup>151</sup>.

Nesse sentido, deve-se deixar claro que a necessidade de fazer estudos experimentais de escrita e de imagem surgem do desejo de se criar objetos que pudessem ser móveis, por isso as aproximações e não as verdades, por isso mostrar uma cosmogonia atravessada nos fatos históricos dos movimentos de vanguarda, bem como narrar um fato de ordem trivial: uma viagem. E a partir disso, evidenciar que as Artes Literárias e as Artes Visuais, embora suas singularidades, devem ser compreendidas pelo viés da imagem. Por isso essas artes estão ligadas entre si por uma relação paradoxal. A imagem poética afeta a palavra, mas é na imagem que os contrários entram em suspensão e é somente pela palavra poética que se diz o indizível.

---

<sup>150</sup> **MOLHADOS**, Secos. *O doce e o amargo*. Secos e Molhados In. Secos e Molhados II. Continental, 1974. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 4..

<sup>151</sup> **SAN PAYO**, 2008. p.20.

## Referencia Bibliográfica

**ANDRADE**, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Retirado do site: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>

**BAETENS**, Jan. A volta do tempo na fotografia moderna. *In*.: O fotográfico. Organizado por Etienne Samain. 2ª ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo: 2005, p 224-233.

**BLANCHOT**, Maurice. O espaço literário. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

----- . O livro por vir. Trad.: Leyla Perone – Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

**BELTING**, Hans. O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois. Trad.: Rodnei. 1 edição. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

**BORGES**, Jorge Luis. O Aleph. *In*.: O Aleph. Trad.: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

**BRITES**, Blanca, **TESSLER**, Elida (organizadoras). O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Editora da Universidade- UFRGS, 2002.

**CANDIDO**, Antonio e **CASTELO**, José A. Presença da literatura brasileira Vol III (Modernismo). Sexta Edição. Rio de Janeiro – São Paul: Difel, 1977.

**CATTANI**, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. . In.: O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Editora da Universidade-UFRGS, 2002. P39

**CACHOPO**, João Pedro. Como rasgar o firmamento? In. O Fora da Filosofia: da fenomenologia e desconstrução. Editado por Golgona Anghel e Eduardo Pellejo. Volume II. Ano S/N. P 40.

**COMPAGNON**, Antoine. A O demônio da Teoria: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

**COUTINHO**, Afrânio. Era modernista. In.: A literatura no Brasil. Volume V. 3ª ed. Editora José Olympio/ Editora EDUFF, Rio de Janeiro,1986, p 230-244.

**CHIARELLI**, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. São Paulo, 2003. Retirada do site: <http://www.cap.eca.usp.br/ars1/afotomontagem.pdf>

**COSTA**, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista, vol 16, Nº2, Julio-diciembre, 2008, PP 131 -173. Unierisdade de São Paulo, Brasil. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/anaismp/v16n2/a05v16n2.pdf](http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v16n2/a05v16n2.pdf)

**COTTON**, Charlotte. A fotografia como arte Contemporânea. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010 (coleção arte & fotografia).

**DELEUZE**, Gilles. Crítica e Clínica. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Lógica do Sentido. Trad. Luiz Roberto salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

**DIDI – HUBERMAN**. O que vemos, o que nos olha. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

**DRUMMOND**, Carlos. Seleção de textos, notas, estudos bibliográficos, históricos e críticos por Rita de Cássia Barbosa. São Paulo: Nova Cultura, 1990.

**FATORELLI**, Antonio. Fotografia e modernidade. In.: O fotográfico. Organizado por Etienne Samain. 2ª ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo: 2005, p 82-94.

**FERNADES JUNIOR**, Rubens. Processos de Criação na Fotografia – apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. FACOM nº 16 – 2º semestre de 2006. Disponível em: [www.fAAP.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf)

**FREITAS**, Maria T. O encontro das vanguardas no modernismo brasileiro. UFGP: Uniletras nº 14. Dezembro, 1992.

**HARVEY**, David. A condição pós-moderna. São Paulo, 2007.

**HORÁCIO-CASTRO**, Fabio. Fotografia Crítica e Hermenêutica. *In*: Imagem e pesquisa na Amazônia ferramentas e compreensão da Realidade. Belém, 2007

**HUCHET**, Stephane. Fragmentos de uma Teoria da Arte. Stéphane Huchet (org). São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012

**LEVY**, Tatiana Salem. A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_. O Fora como o (não-)espaço da Literatura. Disponível no site: [www.lettras.ufRJ.br/ciencialit/encontro/Tatiana\\_Levy.doc](http://www.lettras.ufRJ.br/ciencialit/encontro/Tatiana_Levy.doc)

**LISPECTOR**, Clarice. A Paixão segundo G.H. Ed. Crítica. Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la literatura latino-americane, des Caraïbes et Africaine du XXe. Siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1998. P 10.

**KARL**, Frederick R. O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885 – 1925. Rio de Janeiro: Imago editora, 1988.

**MACHADO**, Roberto -Deleuze, a Arte e a Filosofia, Rio de Janeiro, Zahar: 2009.

**PAZ**, Octavio. A Imagem. In: Signos de Rotação. São Paulo: Editora perspectiva, 1996. P38

**PAREYSON**, Luigi. Os problemas da estética. Trad. Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

**PÉLBART**, Peter Pal.. Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura. Loucura e Desrazão. Editora Brasiliense. São Paulo: 1989.

**PERNIOLA**, Mário A estética do século XX, tr. Teresa A. Cardoso. Editorial Estampa 1998.

**PLATÃO**. Diálogos: a República. 2. ed. Belém: Gráfica e Editora Universitária da UFPA, 1988. 416 p

**PLAZA**, Júlio. Holo x foto: grafias. In.: O fotográfico. Organizado por Etienne Samain. 2ª ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo: 2005, p 330-338.

**REY**, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In. O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Editora da Universidade- UFRGS, 2002.

**ROUILLÉ**, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Tradução: Constancia Egrejas. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

**SAN PAYO**, Patrícia. O *Fora* de Blanchot: Escrita, imagem e fascinação. In. O *Fora* da Filosofia: As formas de um conceito Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze. Volume I. Edição: Golgona Anghel e Eduardo Pellejo. Rio de Janeiro: POCTI-ISFL,2008.

**SANTAELLA**, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: O fotográfico Organizado por Etienne Samain. 2ª ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo: 2005, p302

**SILVA**, Roseane Neves da. A dobra deleuziana: Políticas de Subjetivação. Site: <http://www.ichf.uff.br/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap4.pdf>. Acessado em: 23/04/2103.

**SONTAG**, Susan. Sobre fotografia. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: companhia das Letras, 2004.

**SOULAGES**, François. Estética da Fotografia - perda e permanência. São Paulo, 2010

**VENEROSO**, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Artes, 2012

**VICENTE**, Carlos Fadon. A fotografia: a questão eletrônica. In.: O fotográfico. Organizado por Etienne Samain. 2ª ed. Editora Hucitec/ Editora Senac, São Paulo: 2005, p 320 -328.