

EPIFANIAS

Keila Kern

ECA/USP
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Keila Kern

EPIFANIAS

Dissertação apresentada ao
Departamento de Artes Plásticas da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
como exigência parcial para a
obtenção do título de Mestre em Artes

Orientador: Prof. Dr. Carlos Fajardo

ECA/USP
2008

Banca examinadora:

Para Hiromi,

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao apoio incondicional e a tudo, Fernanda Eva.

À minha filha, Bella.

Ao suporte, sempre amoroso, Juliano Lamb.

Sem vocês, nem sei.

Agradeço à grande orientação e incentivo de Carlos Alberto Fajardo, com admiração.

Ao Edisinho por tudo, Edsão *in memoriam*, Eunice e à Marlene.

À Ana Kawahiri pelas primeiras fotos e reflexões, Gabriele Junginger pela coragem e amizade inspiradora, Esther Margarida, Denise Maria, Isabelle Todt, minha turma.

Elen Machado, pela participação e amizade. Octavio Camargo, artista e parceiro, responsável pelo *start* deste trabalho. Aos poetas, companheiros de *estudos poundianos* e em especial, Paulo Bearzoti Filho. Agnaldo Farias e Carmela Gross por suas preciosas análises e participações. Paulo Torres pelo apoio. Sinuhê pela excelência dos serviços prestados. Luiz Sérgio de Oliveira, por estar sempre perto.

Agradeço aos colegas e alunos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, pela colaboração, e em especial Solange Pitangueiras e Fabrício Nunes.

A meus pais e minha família,

Muito obrigada.

RESUMO

Eis aqui uma pesquisa que procura refletir sobre seus próprios procedimentos, dividindo-se em duas partes: um ensaio fotográfico, que se aproxima da linguagem do vídeo, e uma dissertação que se aproxima de um ensaio literário.

Em ambas, o mesmo objetivo: uma prática artística que “atualize” a reflexão sobre a fotografia. Estes ensaios tomaram o nome de Epifanias e resultaram de seleções e montagens: no primeiro – o ensaio visual –, estão montadas as diversas imagens obtidas a partir de uma ação, em uma prática que buscou o olhar e o primeiro instante de comunicação com o “outro”. O segundo - o ensaio-dissertação - apresenta a montagem comentada e assimilada de conceitos sobre fotografia e comunicação que foram relevantes para o primeiro ensaio e que, por sua vez, o formataram.

ABSTRACT

This is a research that aims to investigate its own procedures, divided in two parts: a photographic essay, close to video language, and a thesis, close to a literary essay.

Both have the same aim: an artistic practice that updates critical thoughts on photography. These two essays – named Epiphanies – are the results of decisions and assemblages. In the first one – the visual essay – different images from the very same action are brought together in a practice that searched for the gaze and the instant communication with the “other”. The second one – the thesis-essay – presents an annotated, assimilated assemblage of relevant concepts on photography & communication that, in its turn, have formatted the former one.

SUMÁRIO

Introdução	15
Reflexões	21
Epifania	57
Aura	63
Alegoria	77
Antiilusionismo	89
Conclusão	105
Referências bibliográficas	113
Epifanias – ensaio visual	em anexo

INTRODUÇÃO

Temos aqui a abordagem de um “ensaio visual” por esta dissertação que assume a forma de um ensaio “essencialmente verbal”.

Se: “denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico que carrega atributos amiúde considerados “literários”; como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloqüência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias);”¹ tratando-se de algo que, ainda segundo Arlindo Machado, “distingue-se do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, em que a linguagem é utilizada apenas em seu aspecto instrumental, e também do tratado, que visa a uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa ‘axiomatização’ da linguagem”.² Deste modo, em definitivo, ensaio será a forma adotada em nosso texto, sendo este, então, um ensaio-dissertação.

Diante da experiência da criação de uma obra visual, percebi que o próprio pensamento gerador de obra, ou cascata de pensamentos, tinha sua organização num discurso que coleciona e apresenta seus aspectos repetindo o procedimento da construção da obra mesma. Tautologicamente, a comunicação verbal foi “contaminada” pelas reflexões estéticas da obra em construção. Assim sendo, a saída coerente para este impasse (como apresentar uma coleção de coisas dispersas que só de longe se complementam) é, portanto, a realização deste relato sob a forma de ensaio. O objetivo do texto é dar conta dos conceitos norteadores da prática artística aplicando-os também sob a forma escrita. A pesquisa realizada estava de tal forma sintonizada com a obra que seus aspectos forjaram o texto – o lugar das reflexões – que interferiu e programou a obra, num processo circular. A coerência do texto é a mesma da obra e eu não podia fugir disto.

A construção própria do trabalho, um mosaico de referencias, gerou concomitantemente a

¹ Arlindo Machado. *O Filme-ensaio*. Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ, vol. 5, n. 5 (dez 2003). Rio de Janeiro: UERJ, ART, 2003

² Arlindo Machado. Texto de apresentação em: Philippe Dubois. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo, Cosac Naify, 2004. p. 17.

obra e a explicitação da obra, em camadas, neste ensaio. Temos aqui, portanto, um texto contínuo cujas idéias apresentam-se em progressões e retomadas que pretendem ser mais que a simples soma de suas partes. O intuito é gerar, com a aproximação de conceitos num processo de montagem, a formação de um bloco, iluminado pela interpretação de seus procedimentos. Mas estes se apresentam ao tempo.

A gênese do trabalho é o desafio de pensar a fotografia que, no decorrer de minhas atividades artísticas até então, não havia sido deslocada da idéia de ilustração ou documentação da pintura, desenho e da construção de objetos. O ato fotográfico como linguagem em si, bem como qualquer ação que não fosse a realização de uma obra, e não a própria obra, estava bem afastada de minha prática, mas não de meu desejo e de minha observação. Estava na hora de avançar do atelier e da Escola, (onde leciono a disciplina de história da arte), esses ambientes auto-reflexivos, em direção à matéria de que poeticamente me servia, o gesto da vida. Mas a vida toda não se abarca, há muito tempo percebi isto. Colecionamos e pesquisamos fragmentos. Nem na morte nos agigantamos, pelo contrário, fragilizados diminuímos e desaparecemos. Uma forma de expansão é a construção de obras, até os filhos são deste tipo de obra, e até nossos filhos têm seus limites.

Um limite dentro da questão fotográfica significa a intervenção suprema da máquina. Um pincel e uma serra são por certo instrumentos mediadores do trabalho artístico, mas uma máquina de fazer imagens possui mais limites que possibilidades para este fazer e não havia muita disponibilidade a apuros técnicos para conquistas (válidas), estéticas. “A minha fotografia teria que se assemelhar à fotografia dos porta retratos que as pessoas têm em suas casas”. Afetiva, simples, disponível.

As fotografias dos álbuns são as imagens mais primitivas que temos como registro do ser humano. E a cada álbum esta história se renova, sempre a mesma função: o registro de nossas vidas fotograficamente. Nestes registros somos todos iguais, somos uma pose, uma construção.

Aplicamo-nos nesta matéria, “fetichizamos” nossas experiências. Pois esta relação entre a fotografia e o trabalho partiria da tentativa de rompimento desta tradição, a pose. E então uma ação foi solicitada, esta ação deveria procurar em seus modelos um momento impróprio para o exercício da fotografia. Não aniversários, viagens, casamentos, eventos, mas a segunda feira e o trânsito. Não o parente ou o amigo ou o ídolo, mas o outro mais outro e a sua complexa representação. A interferência do fotógrafo na rua, que em sua performance registra seu ato mesmo, seu caminho, seu olhar, sua atenção, viraria um diálogo absurdo e agressivo ao solicitar uma resposta do outro, o passante.

De certa feita, ao fotografar uma intervenção feita em um poste numa rua de Nantes, na França, fui ameaçada e quase agredida por um senhor, (acalmado por sua companheira) que ao perceber que eu tirara uma foto do poste quando ele passava pelo campo de visão da máquina, ficou muito aborrecido e gritava qualquer coisa muito feia em francês. *Pardon, monsieur.* “Foi um sufoco”. O curioso é que isto nunca mais se repetiu. Ninguém, durante todo o processo de captação das muitas imagens deste trabalho, reclamou ou sequer ousou fazer mais que lançar um olhar de reprovação. Na maioria das vezes, temos em resposta ao gesto do fotógrafo, uma resposta à máquina fotográfica. O espanto e o desconforto pasteurizado pela experiência.

A primeira parte do trabalho foi selecionar lugares e desta forma selecionar pessoas. Uma coleção se apresentou, um corpo robusto. Mas não suficiente como obra. Somente diante da reflexão teórica sobre o procedimento alegórico e os casos clássicos de fracassos de conjuntos de coisas que só recebem significação (existente e oculta) diante da grande disponibilidade e interesse daquele que lê, foi que se revelou uma possível inserção deste trabalho numa tradição artística. Bem próxima do fracasso, é verdade, e ainda mais por se tratar de imagens que não estamos acostumados a ver expostas ou publicadas, estamos acostumados a adorar, mas por outros motivos. Este tipo de adoração, neste trabalho, passa muito longe. Mas como “longe é um lugar que não existe”, o olho do pássaro, uma visão panorâmica trataria de renovar a experiência

e reconhecer o seu sentido.

Novos sentidos estão ocultos (e dados) nestes dois ensaios, (o visual e este texto) mas isso não é coisa que eu possa revelar, nem comentar, aqui tudo se faz ao seu tempo. Neste sentido, as imagens que apresento isoladas no texto só tomam o sentido que de fato possuem na experiência de corpo coerente, o ensaio visual. Assim, como ilustrações, essas devem ser vistas como ruínas, como partes e lembranças do trabalho.

Começamos a leitura do texto a partir de reflexões que são considerações sobre a instituição fotográfica. Tratamos de um corpo de referências tradicionais e de algumas práticas históricas e contemporâneas. Abordamos a construção da imagem e a importância do deciframento. Numa segunda parte apresentamos os conceitos de epifania, aura, alegoria e antiilusionismo que são os suportes teóricos da prática textual e visual. E concluindo, temos a costura, a prática fotográfica que chamamos de Epifania.

REFLEXÕES

Uma fotografia é quase sempre um reflexo da ação do fotógrafo. Ainda que ele tente se eximir da sua tarefa, disparando sua máquina ao léu, sem controle daquilo que recorta, ainda assim teremos neste gesto um reflexo de sua ação. “Sempre será isso ou assim”; dizem os fotógrafos. Isto parece ser óbvio. Mas e se tratarmos aqui não somente do agente, o fotógrafo, mas de seus objetos? Se cuidássemos do reflexo quase involuntário daquele que é fotografado? Poderemos fugir dos costumes, dos sorrisos, dos abraços, da esticada de pescoço, daquilo que mais ou menos os fotógrafos até tentam fugir, este lugar comum, o reflexo à ação do fotógrafo? Poderemos colecionar outros gestos? Manipular mais e mais esta imagem pela simples presença de minha máquina?

Como encontrar um outro modo de aparição? Como transformar pose ou não-pose em aparição? E afinal de contas, o que é posar?

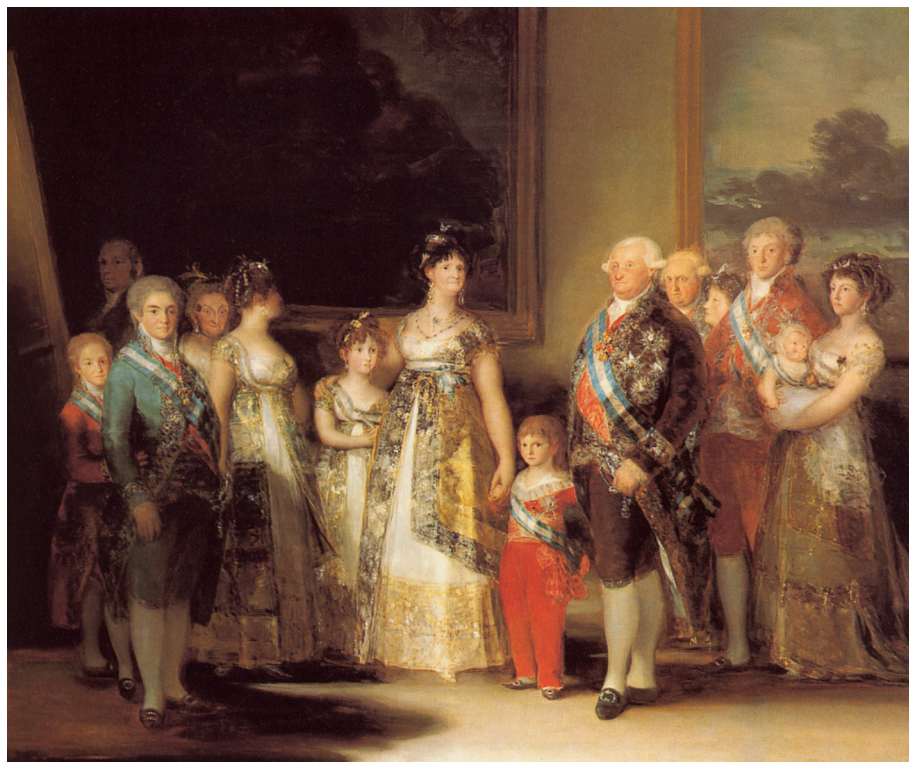
Ao começar um trabalho com a fotografia já havia o desejo de que o objeto ou o referente, ou ainda aquilo que Roland Barthes chama de *spectrum*³, fosse algo vivo e que agisse em resposta ao gesto ou ato de ser fotografado. A idéia principal era, por assim dizer, seguir os ritos que, segundo Vilém Flusser, são o comportamento próprio da forma existencial mágica no que se refere à fotografia.⁴ Isto de forma alguma seria um desafio ou tarefa muito difícil já que o ser humano, desde muito habituado ao registro mecânico de sua imagem, quase sempre reage a esta interferência semelhantemente à sua reação defronte ao espelho. É de se esperar um gesto refratário à reflexão espontânea e pura de si.

Claro que poderemos observar no comportamento humano, em muitas e não raras ocasiões onde a espontaneidade dá lugar a uma já imaginada e calculada expressão. São momentos em que aquele que nos observa leva-nos a fazer determinada pose seja por impulso afetivo ou comunicação. Este fenômeno acentua-se quando o observador é a lente de uma câmera e vem daí o desconforto frente a este registro que, deslocado espacial e temporalmente, faz-nos parecer, na maioria das vezes, uma visão insuportável. Trataremos aqui de pessoas comuns e não dos modelos fotográficos, profissionais na relação com a câmera, diga-se de passagem.

Antes da invenção da máquina fotográfica tínhamos na pintura a tarefa de registro visual da aparência das coisas e das pessoas. Era função da pintura, antes do Modernismo, tratar das coisas do mundo. Pensemos em retratos, pessoas vivas ou mortas, reais ou imaginadas, um sem número destas pinturas figuram em museus e coleções e admiramos vários artistas pela grande sensibilidade e virtuosismo nesta ação, bem como muitos retratados por sua aparência. Teremos assim uma análise bem simples.

³ Roland Barthes. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁴ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.



Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Retrato da Família de Carlos IV, 1798

Óleo sobre tela, 280 x 336 cm

Museu do Prado, Madri

Complicando um pouco a análise das pinturas de retratos, deparamo-nos com a relação artista-retratado ficando quase sempre explícita a relação de poder e a carga ideológica destas pinturas. Emblemático, poderíamos dizer, o *Retrato da Família de Carlos IV*, realizado por Francisco Goya em 1798 que, apesar de toda a pressão a que o pintor estava sujeito em prol da idealização dos retratados trata-se afinal do Rei e da Rainha e um espelho na frente da Família Real não permite traços épicos à trupe, ficando exposta a dura realidade e o olhar iluminista do pintor. O enigma proposto pela tela solicita seu deciframento, mesmo um olhar mais ingênuo sobre esta pintura perceberá nela algum anteparo, algum ruído que vem, no mínimo, da franca fealdade dos retratados e que mais profundamente mora nas relações entre Goya e Velazquez de *Las Meninas*.⁵

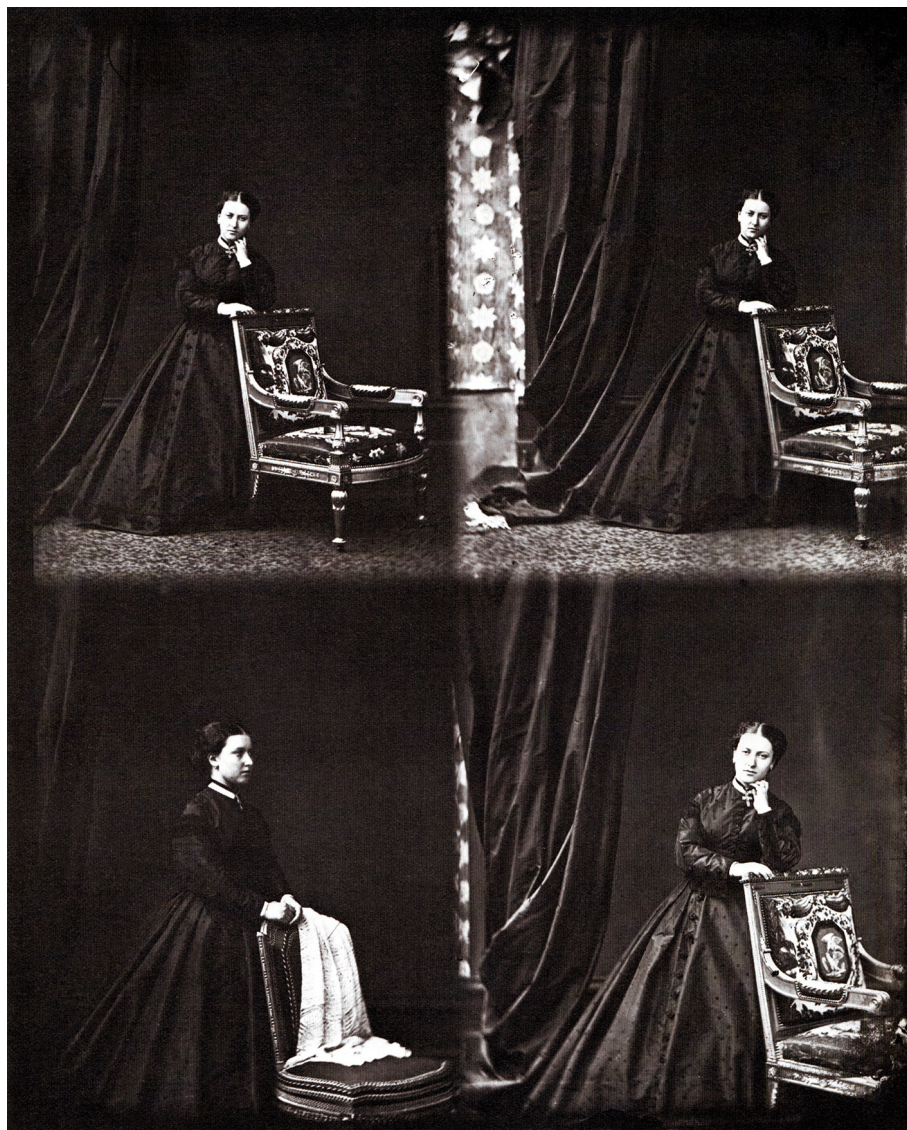
Temos, no século XIX o questionamento do retrato como gênero pictórico frente às profundas modificações pelas quais passa a arte moderna mas, segundo Annateresa Fabris, não se pode esquecer que este mesmo século conhece um desenvolvimento extraordinário da representação e da auto representação do indivíduo. Isto acontece em consequência da crescente necessidade de personalização da nascente burguesia que passa a cultivar o retrato (sinal de distinção somente acessível à aristocracia) durante os reinados de Luiz XV e XVI. Este retrato burguês, embora inspirado nas convenções do retrato aristocrático, não pode, porém, adotar seu formato e opta, então, pelas miniaturas, que incluem técnicas de sobreposição e gravura.⁶

Posteriormente, bem sabemos, a fotografia substitui a pintura na tarefa de fazer retratos. A reprodução automática do mundo visível pareceu mais competente que a pintura, mas não menos ideológica, não só por a ser mais barata, ou mais rápida, mas por ser regida pela ciência. Sabemos também que posar para a câmera fotográfica em seus primórdios era algo quase como uma tortura, uma espécie de “suplício consentido” dada a necessidade técnica de imobilidade dos retratados.⁷ Estes fatores criaram todo o ambiente que, a partir de então, começou a regular, junto com os velhos hábitos pictóricos, a construção da imagem do indivíduo.

⁵ Fred Licht. *Goya: the origins of the modern temper in art*. New York, Harper & Row, 1983.

⁶ Anateresa Fabris. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 28.

⁷ Em 1839 o tempo de exposição necessário à realização de um daguerreótipo era de quinze minutos ao sol. Em 1840 treze minutos à sombra eram suficientes para um daguerreótipo e em 1842, o tempo necessário já era inferior a um minuto.



Hills & Saunders
Princesa Louise, 1867
Cartão de visita

Vale lembrar que neste primeiro momento os altos preços do daguerreótipo⁸ e das produções de fotógrafos como Nadar, protótipo de “fotógrafo do século XIX”, mantém o retrato fotográfico no âmbito social restrito à alta burguesia. E temos então, mais uma vez, a miniaturalização como saída econômica para a acessibilidade do proletariado a esta nova tecnologia. Isto acontece com a invenção do formato cartão de visita⁹ pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disderi em 1854, que permitia a tomada de até oito clichês simultâneos, iguais ou diferentes, em uma única chapa. Os cartões de visita tornam-se um produto mais popular criando o modelo de retrato burguês, no qual o retratado – geralmente de pé e vestido com suas melhores roupas – posa diante de um cenário.¹⁰

Na pintura temos a relação quase pessoal pintor-retratado durante um espaço de tempo completamente variável, podendo durar horas ou minutos, conforme a habilidade e a intenção do pintor e a disponibilidade e disposição do modelo. Existia aqui uma relação pré-industrial que, assim sendo, permite a relativa imobilização do retratado, podendo o movimento ser, inclusive, interessante para a pintura. Na fotografia, produto industrial, aquela relação artista-modelo é intermediado pela câmera e seus queixumes: a luz, o tempo, o lugar, permanecendo, ainda, alguns costumes; normas sociais e psicologia individual, sendo estas as notas que constituem a nova pose.

Para a historiadora Maria Inez Turazzi nenhum acessório é tão representativo da história da fotografia nesse período como os aparelhos utilizados – uma espécie de forquilha – para apoiar a cabeça e fixar o corpo durante as sessões de retrato. Esses aparelhos tiveram larga difusão nas primeiras décadas do retrato fotográfico, mesmo quando o tempo de exposição já se havia reduzido bastante.¹¹ As poses rígidas que ainda utilizamos são suas tributárias.

O fotógrafo John Towler recomenda que o modelo seja posicionado “de modo cômodo e gracioso, em pé ou sentado, apoiado num pilar, balaustrada ou pequeno pedestal, de modo que cada parte esteja igualmente em foco, mas especialmente as mãos, rosto e pés”

⁸ Em 1826, o francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) desenvolveu a *heliografia*, um processo químico para fixar, em uma câmera escura, a luz emanada de objetos. Pouco tempo depois Niépce se associou a Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851) que, após 1839, veio a ser conhecido como o inventor da *daguerreotipia*. Desse processo que consistia em usar uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, resulta uma imagem de alta precisão, embora em apenas uma cópia.

⁹ Cartão de visita: um retrato de cerca de 9,5 x 6cm, montado sobre um cartão rígido de 10 x 6,5cm, aproximadamente.

¹⁰ Annateresa Fabris em seu *Identidades Virtuais* faz um levantamento do comportamento diante da câmera desde seus primórdios, no século XIX, e propõe considerar o retrato fotográfico uma construção artificial que estabelece ainda hoje as principais modalidades de representação do indivíduo.

¹¹ Maria Inez Turazzi. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. pp. 15-16.

Desaconselha determinadas poses e destaca outras que conferem naturalidade ao modelo: tocar piano ou violão, colher uma flor de uma árvore, navegar num iate...¹²

Alexandre Ken: “no atelier do fotógrafo, o modelo posa apenas meio minuto diante do instrumento. É preciso que antes de entrar no salão da pose, ele tenha esquecido na sala de espera qualquer preocupação exterior; que ali, folheando os álbuns, examinando os retratos expostos, indagando sobre seu valor artístico e o caráter de cada um deles, possa apreciar e captar a pose e a expressão que melhor lhe convenha e que alguns conselhos do artista lhe ajudarão a assumir. Tudo deve ser feito para distrair o visitante e dar ao seu semblante uma expressão de calma e felicidade, para fazer nascer em seu espírito idéias agradáveis, risos que, clareando os seus traços com um doce sorriso, façam desaparecer aquela expressão séria que a grande maioria tem tendência a assumir, e que, sendo a que mais se exagera, dá geralmente à fisionomia um ar de sofrimento, de contração ou de tédio.”¹³

Compreendemos com estes relatos que a pose é resultado de uma “tratativa explícita entre cliente e operador” (Fabris) tendo em vista este “espelho com memória”¹⁴ por vezes tão cruel com seu objeto. A pose, essa postura estudada, artificial, fabricação, metamorfose, pausa do real para a qual contribui o tal *tempo de exposição*, que para Turazzi, foi sim, um dado técnico mas também um dado sociológico e histórico: o *tempo social* necessário para que o indivíduo represente o seu papel num determinado cenário. A pose, na fotografia, é a tentativa de condensar em uma imagem simbólica o essencial das qualidades e das funções de um indivíduo importante. A composição desse espaço e a captação deste momento são atributos especiais do fotógrafo.¹⁵

Por fim, se este recorte da história da fotografia nos parecer afastado e antiquado, talvez pudéssemos dar uma olhada em sites de redes sociais e encontros da *web*. Nas atuais tentativas de causar uma boa primeira impressão no ciberespaço existe aquilo que cientistas sociais chamam de “administração de impressões”. Um conjunto de regras que considera o papel que as pessoas

¹² John Towler apud Annateresa Fabris. op. cit., p. 33.

¹³ Alexandre Ken apud Turazzi. op. cit., p. 15.

¹⁴ “Certamente, a superfície prateada e a base rígida do daguerreótipo contribuíram para essa analogia”. (Arlindo Machado. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11.)

¹⁵ Maria Inez Turazzi. op. cit., p. 14.

querem representar diante dos outros e o que pode ou não ser postado com este objetivo. É um sistema que considera os efeitos das aparências.

Algumas estratégias que as pessoas empregam para fazer “boa pose” ao apresentarem-se *online* foram identificadas pelos pesquisadores: “melhorar a posição pessoal por meio de ligações com pessoas de status elevado; usar um pseudônimo como “Batman” ou “007” quando na verdade a pessoa se parece mais com Austin Powers; definir a cabeça calva como “raspada” e não “careca”; demonstrar liderança ao estar entre os primeiros a adotar certos aplicativos e convencer outros usuários a fazê-lo; mencionar uma quase carreira como DJ ou modelo, em lugar do emprego que de fato paga as contas; tomar decisões calculadas quanto ao que mencionar como interesses ou livros favoritos.”¹⁶ No entanto, entendemos que a construção demasiadamente elaborada de uma aparência pode ter o efeito contrário, seu desmascaramento, e o “cartão de visitas” aparentemente menos cuidado, pode fazer parecer que esta é uma pessoa livre, sem tantas amarras. Temos, portanto, como tecnologia para representação do Sujeito: depois do desenho, pintura, gravura, câmara escura, fotografia, uma nova mídia – a eletrônica. No entanto, as questões do retrato particularmente interessantes para esta pesquisa será o comportamento do modelo, que aparentemente permanece o mesmo desde os tempos idos.

As atividades, os livros lidos, as preferências, o estilo, todos estes fatores ficam imediatamente para trás quando nestes nas páginas de apresentação pessoal de espaço para postagem de fotografia. Ou de álbuns de fotografias. A escolha das imagens deve ser tão criteriosa quanto o trabalho do artista-fotógrafo do século XIX, já que o interesse do postante é tão grave quando o do burguês e seu cartão de visita. Certamente persistem as imagens de “tocar piano ou violão, colher uma flor de uma árvore, navegar num iate...” Esforça-se, espírito, para ver para além das aparências...

Quando Roland Barthes anuncia que “o que funda a natureza da fotografia é a pose”,¹⁷ sendo a pose não “uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *operator*, mas o termo de

¹⁶ Stephanie Rosenbloom. *Pesquisadores estudam a boa impressão na web.*

¹⁷ Roland Barthes. *op. cit.*, p. 117.



Cindy Sherman (1954)
Sem título, # 20, 1978
20,3 x 25,4 cm

uma ‘intenção’ de leitura”, ele está nos afirmando a condição de cadáver da fotografia. É o cadáver de uma ação o que ele chama de “pose”:

“Ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do meu olho. Reporto a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose”. A idéia de uma imagem que terá sempre um referente no passado (“isso-foi”), apresentada por Barthes, é aqui complementada pela afirmação de que aquela imagem, já passado, oferece ao *spectator*¹⁸ a possibilidade da leitura de uma interrupção, a imobilização no tempo (ainda que mínimo, como a foto de uma gota que cai), um corte da ação, ou seja, aquilo que é por ele chamado “pose”:

Se somos críticos à idéia da fotografia como simples reflexo do mundo e que é a pose que funda a fotografia (Barthes), então será na pose que encontraremos indícios da transformação do real. Pose é um resultado aparente da codificação pela qual passa o objeto ao ser fotografado. A esse efeito de inversão do real, chamaremos de refração.¹⁹

É a consciência deste corte vertical em algo que se desenvolve horizontalmente a questão que desejamos sublinhar. O rompimento da linha, a pausa. Não somente como a consciência que temos com um “still”, que percebemos facilmente ser uma imagem estática de uma série maior de imagens seqüenciais do cinema ou vídeo por conter em si o antes e o depois depositado simbolicamente na sua narração. Mas como possibilidade de resgate da ação, sendo um fragmento desta ação. Uma ruína desta ação.

Parece exemplar a análise que Arthur Danto faz das fotos de Cindy Sherman, apontando sua natureza de “still” cinematográfico, e como tal, anunciando a idéia de uma continuidade, algo como uma promessa. Essa foto, na verdade, não possui continuidade real, ela é um simulacro e carrega em si o código da continuidade. *Ceci n’est pas un still*, isto é um jogo. As fotos de Sherman

¹⁸ “O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos.” (Idem, p. 20.)

¹⁹ “A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que advém e como tal precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de reflexo e refração. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples da imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela.” (Arlindo Machado. op. cit., p. 40.)

não são sinais da realidade; *são* a própria “realidade”. A pausa tão presente na música faz-se de forma diferente na fotografia desta artista, ela não marca um intervalo.²⁰ Ela é o intervalo.

“Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser”. Assim Phillippe Dubois define o que, a seu ver, é a “força viva irresistível” da fotografia. Para ele a foto não é apenas uma imagem: “o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação do papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito”, é também e em primeiro lugar: “um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que este “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita (o gesto da “tomada”), mas inclui também a recepção e sua contemplação. A fotografia, em suma, como inseparável de toda a sua enunciação, como experiência de imagem, como objeto totalmente pragmático.”²¹

Entramos aqui no campo da recepção da imagem, aquela que aponta para uma crítica da imagem que pode, a partir de então, ser entendida como coisa diferente que um espelho do real, mas, afinal, como uma programação. Uma mensagem cifrada. O fato de decifrá-la pretendendo quebrar o véu das aparências e da mediação (campo ideológico), torna este receptor menos idólatra, que na definição de Flusser é o homem incapaz de decifrar os significados da idéia não obstante a capacidade de lê-la, portanto, adoração da imagem.²²

Ao criar o conceito de imagem como simulacro do real, Platão entendia que o processo de percepção do real se fazia mediante o diálogo entre os pólos do par verdade/falsidade. Platão nota freqüentemente o quão difícil é não dissociar a aparência da realidade, a imagem de seu original e que, para atingir a verdade seria necessário educar o olhar do filósofo. Só assim ele estaria em condições de eliminar o falso e ensinar a verdade.

²⁰ Grosso modo já que a pausa, ou seja o silêncio, na prática de alguns compositores tem valor absoluto.

²¹ Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994. p. 15.

²² Vilém Flusser. op. cit., p. 77.

Em *Sombra e Luz em Platão* de Gerard Lebrun, temos a oportunidade de lembrar da alegoria da caverna. Alegoria bastante conhecida que ilustra o que seria esta educação, o caminho que levaria à iluminação e à revelação da verdade para o filósofo grego. Lebrun, depois de elencar os elementos da alegoria da caverna, avisa-nos do perigo que corremos quando, ao conhecermos o mito, supomo-nos na situação de escravos libertos, iluminados pela realidade das coisas. Esse falso efeito da verdade de pronto em nada tem a ver com a intenção da alegoria que pretende, ao invés, fazer-nos perceber a real situação, de prisioneiros, em que deveríamos posicionarmo-nos. Criticamente.

Na caverna, resumidamente, aparecem os prisioneiros acorrentados, imobilizados, sem poder mover a cabeça e que observam as sombras das marionetes que desfilam em uma parede. Eles, os prisioneiros, as tomam por seres verdadeiros e crêem ouvi-las falar quando na realidade ouvem as vozes de carregadores. Um cativo liberto, deslumbrado pela luz do fogo, é forçado a olhar as marionetes que passam por cima do muro; tirado para fora do antro, ele é de princípio cegado pela luz e é incapaz de observar o que agora chamamos de seres reais. Aos poucos ele vai se acostumando. Observa as sombras e os reflexos, depois os próprios seres que projetam essas sombras. Seu olhar se eleva em direção ao Sol. Ele conclui que esse é que produz a vida e as estações e que é de alguma forma, a causa de tudo o que ele via quando estava sentado na caverna – para onde será forçado a retornar.²³

Essa alegoria pode ser perigosa, diz Lebrun. “Nós que a lemos, e conhecemos muito bem seu fim, temos tendências a nos colocar imediatamente na posição do homem que viu o Sol e lamenta seus antigos companheiros de infortúnio. É mais ou menos como se lêssemos apenas o último capítulo da *Fenomenologia* de Hegel: o Saber absoluto, sem que nos detivéssemos nas tentativas e nos erros do Espírito durante seu encaminhamento. É uma má leitura. Pois a caverna – como a *Fenomenologia* – descreve uma *educação* (paidéia).”²⁴

²³ Gerard Lebrun. “Sombra e Luz em Platão”. In: Aduino Novais (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 26.

²⁴ Idem, p. 27.

Essa *educação* está no caminho, no processo. Na absorção da verdade das coisas por etapas, a começar pelas pequenas e menores surpresas convertidas em *insights*, em *epifanias*. O sentido total só surgirá “se tentarmos seriamente nos colocar no lugar do prisioneiro acorrentado do começo, no lugar daquele que não adivinha nada do que se passa por trás de suas costas e sequer sabe que se encontra em um antro do qual poderia sair.” Colocando-nos neste lugar, aprisionados, as sombras das marionetes passam sob nossos olhos. Mas essas sombras em nada são “sombras”: são as próprias coisas. Da mesma forma, a luz do fogo não é percebida como uma luz artificial; ela é a luz, simplesmente e sem aspas. É somente quando, libertos, vemos as marionetes ²⁵ iluminadas pelo fogo que distinguimos a sombra da realidade. Mas nesse segundo episódio ainda estamos longe de conhecer a verdade. Como não vemos os carregadores que passam embaixo do muro, não sabemos que as marionetes são imagens de homens e de animais manipuladas por operadores: uma vez mais, não discernimos a aparência da realidade. Somente quando formos levados para fora da caverna é que poderemos, enfim, ver o que se passava do outro lado do muro e distinguir as imagens dos seres vivos dos próprios seres vivos, com os quais travamos então conhecimento. Será possível conhecermos, nesse terceiro episódio, toda a verdade da situação em que vivíamos até então? Ei-nos titubeando, fora da caverna, deslumbrados por um brutal fluxo de luz. Durante um certo tempo, teremos forças apenas para contemplar as sombras e os reflexos das coisas sensíveis – e então ainda confundiremos os seres reais com suas imagens. Enfim, no curso do quarto episódio, vemos o Sol de frente. Mas esta simples visão não é o fim da aventura. Platão acrescenta: “Depois já compreenderia, acerca do Sol, que é ele que causa as estações e os anos e que tudo dirige no mundo visível, e que é o responsável por tudo aquilo de que eles viam [nós víamos] um arremedo” (516b-c). Não é apenas porque vimos o Sol que somos agora superiores a nossos companheiros ainda cativos, mas porque compreendemos que é o Sol que garante a existência do mundo, dos seres vivos, dos artefatos que esses fabricam, dos fogos que acendem e das sombras que estes últimos projetam.

“Foi nesse momento que o ex-prisioneiro tomou enfim consciência de *toda* a sua situação e

²⁵ Este é o termo utilizado por Hélio Schwartzman, tradutor do texto referência, de Gerard Lebrun. op. cit. p. 27. O termo, ainda que um tanto estranho ao original de Platão, que se refere a estátuas, será mantido pois parece-me rica a idéia de termos aqui marionetes ao invés de estátuas. Marionetes não são apenas carregadas, são também manipuladas e isso acrescenta a idéia de espetáculo às sombras.



Jeff Wall (1946)
Dead Troops Talk, 1992
129 x 417 cm

Jeff Wall (1946)
Dead Troops Talk (detalhe), 1992



pôde então figurá-la. É nesse momento que a luz o inunda: quando não há mais nenhuma confusão para ele entre *aparência* e *realidade*. No curso desta viagem em direção ao Sol, ele precisou, em cada etapa, distinguir a própria coisa daquilo que ele acreditava ser a própria coisa na etapa precedente. Assim, cada “experiência” contém a autocrítica da “experiência” anterior.”²⁶

Gostaria de trazer para este espaço e neste ponto, o trabalho fotográfico de Jeff Wall, artista canadense que opera num estado de absoluta ficção. Questiono sempre, ao lembrar o mito da caverna, a quem cabe o papel de “carregador”, o titereiro desta alegoria. E o que faz o titereiro? Não seria ele o fotógrafo? Por certo não é o Sol, nem apenas um ser real. É, certamente, um ser real, mas diferente dos outros, está ocupado em manipular, encenar uma ilusão, uma mágica. Ele ilude sua platéia. No entanto, ao mesmo tempo, ele é o único que comunica-se com os prisioneiros. Dá-lhes, ainda que com magia e inverdade, informações que são parte do mundo, fragmento, um traço do real: as sombras.

²⁶ Gerard Lebrun. op. cit., p. 27.

²⁷ Idem, p. 27.

“O que é lastimável não é que os homens tenham que se relacionar com imagens: é que não sabem que são imagens.”²⁷ Jeff Wall cria encenações com referência na história da arte num processo de montagem fotográfica (transparências em *backlights* de grande dimensão e efeito visual). Vejamos o seu *Dead Troops Talk (Uma vista da Patrulha do Exército Vermelho depois de uma emboscada, perto de Moqor. Afeganistão. Inverno 1986)*, de 1992. Este anfiteatro macabro com zumbis mutilados lembra, de certa forma, as clássicas e trágicas fotografias de campos de guerra com seus mortos estendidos, mas logo somos levados a duvidar da tragédia. A composição piramidal tem o aspecto elaborado das pinturas históricas das academias de belas artes do século XIX. A sua bem arranjada composição destoa do falso ar de desespero e movimentos muito frescos dos soldados. Estamos diante de uma impostura bem montada que lida com dispositivos cinemáticos complexos, desconcertando-nos por algum tempo, por certo. Mas, na própria imagem temos acesso à chave que levam à quebra do encantamento.



Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)
O banho turco, 1862
Óleo sobre tela, 108 cm diâmetro
Museu do Louvre, Paris



Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)
A banhista de Valpinçon, 1808
Óleo sobre tela, 146 x 98 cm
Museu do Louvre, Paris

Ingres, pintor neoclássico francês do século XIX, também utilizava o recurso de montagem, em suas tão neoclássicas pinturas. Tomemos uma de suas últimas telas, *O Banho Turco*, de 1862. Ingres tem 82 anos na ocasião da pintura e, no primeiro plano “planta” a figura da sua *Banhista de Valpinçon*, obra realizada em 1808 quando o pintor tinha 28 anos. Não podemos escapar do encontro com esta velha conhecida e ali nosso olhar se detém. Nos outros planos, outras figuras parecem também plantadas, como uma colagem entre partes não muito docilmente adaptadas, algumas proporções escorregam e no todo um ambiente sensual (tema e cor) nos convida à entrar. Mas, reparamos num segundo momento, o ambiente é também preenchido por personagens agigantados ou diminutos, (como as duas figuras que estão de pé, ao lado direito e a banhista na água, ao lado esquerdo) que servem de anteparo da ilusão.

As distorções tem como efeito fazer-nos duvidar daquilo que nossos olhos vêem, passamos a questionar o caráter documental das imagens. Logo percebemos que não estamos olhando para “retratos da realidade”. Neste sentido, Wall, talvez seja menos sutil que Ingres. Existe nestes dois trabalhos a “dica” que desfaz a tragédia e proclama a farsa. É uma pista para a saída da caverna. Não? “Apenas imagens dialéticas são imagens genuínas”. (Benjamin)²⁸

Ao observarmos uma fotografia de um grupo de pessoas numa coluna social de jornal, percebemos nitidamente que aquela imagem documenta mais a presença do fotógrafo, que não aparece na imagem, do que o suposto objeto da documentação: a presença daquelas pessoas naquele lugar. Geralmente estes dados são suplementados através da escrita, ou legenda, que nos informa quem são aquelas pessoas e onde elas estão. Entendemos que esta composição, um grupo de pessoas olhando para frente e sorrindo para o infinito só existe porque existe o fotógrafo. Por outro lado também, neste caso fica claro que o fotógrafo documenta mais a sua atividade que seu objeto.

²⁸ Walter Benjamin apud John Maxwell Coetzee. *As maravilhas de Walter Benjamin*. Revista Novos Estudos, Cebrap, São Paulo, n. 70, novembro 2004. p. 111.



Diane Arbus (1923-1971)
A jewish couple dancing, 1963
NYC



Brassaï (1899-1984)
A prostitute playing russian billiards, 1932
Boulevard Rochechouart, Montmartre, Paris

São muitas as práticas para obter do objeto fotografado determinado efeito: sabe-se que Diane Arbus, fotógrafa americana, interessada na especificidade de seus personagens, fazia com que esses posassem consciente e constrangedoramente frente à sua câmera. Susan Sontag observa que Arbus, ao fazer com que seus modelos posassem deliberadamente, pretende “pelo código e nele”, revelar sua “verdade autêntica”.²⁹

Diane Arbus seleciona o estranho e o repulsivo como motivo e objeto. São “pessoas estranhas no parque”, anões, gigantes, travestis, loucos, enfim, “a multidão das festas de Halloween”: imperfeitas, monstruosas, grotescas, *freaks*, vítimas, excêntricos e desventurados. Mas, longe de acentuar uma suposta piedade por essas pessoas ou de dar-lhes finalmente uma imagem dignificante,³⁰ as fotos de Arbus acentuam a distância, esfriando uma possível identificação ou compaixão. Essas pessoas se detiveram para posar e, com frequência, fitar franca e confiadamente a câmera fotográfica explicitando suas frágeis condições.

É no exíguo espaço da pose, do constrangimento e do silêncio que opera a artista, sendo este também o espaço para entendimento destas imagens, numa relação entre a espessura própria da linguagem e a sua relação problemática com a experiência. Espanto e deciframento.

Philippe Dubois em seu *O Ato Fotográfico* analisa ainda que contra a imagem capturada, Arbus joga a imagem convocada e construída. Contra a espontaneidade, a pose. Sendo por meio da imagem “plástica” que querem dar de si mesmas e que a artista as leva a produzir que se revela a “verdade”, a “autenticidade” das personagens de Arbus.³¹

Brassaï, fotógrafo húngaro, atuante principalmente em Paris na primeira metade do século XX, sempre contava com a aquiescência de seus retratados. Segundo Brassaï, nada de especial poderia ser revelado nas pessoas que eram pegadas de surpresa pela fotografia. A consciente construção do gesto, numa repetição do acaso ou na suspensão do tempo ou de outro modo qualquer,

²⁹ Susan Sontag. “A América vista através de fotografias, sombriamente.” In: *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p. 42.

³⁰ Penso aqui na série de pinturas de “bobos da corte”, retratos de Velazquez e em especial “Rapaz de Vallecas”.

³¹ Sontag e Dubois falam em verdade e autenticidade – aspectos importantes e constantes em debates sobre a fotografia e que nesta dissertação estão sendo abordadas.



Walker Evans (1903-1975)
Sem título, 1940
Metrô de Nova Iorque

Luc Delahaye (1962)
L'Autre, 1997
Metrô de Paris

desde que havendo acordo *operator/spectrum*,³² será então nestes dois casos, Arbus e Brassäi, inevitavelmente parte da imagem. E de sua interpretação ao resgatá-la. Está instaurada a situação fotógrafo – sujeito.³³

Walker Evans durante os anos de 1939 e 1941 obteve as “mais frias, rudes e cruéis” mas também “impessoais e lúcidas” imagens obtidas desde então numa série de fotografias “secretas” de passageiros anônimos do metrô de Nova Iorque. Evans deixava a objetiva de sua máquina a espreitar por entre dois botões de sua casaca e fotografava seus modelos de perto e frontalmente sem que os mesmos desconfiassem – para assim, obter expressões privadas que não seriam possíveis de outra forma.³⁴

Semelhantemente, entre os anos de 1995 e 1997, Luc Delahaye fotografa às escondidas passageiros do metrô de Paris. Para obter as fotografias “secretas” da obra *L'Autre*, Delahaye esconde a máquina fotográfica e usa o mesmo olhar perdido no vazio que os outros passageiros, encenando uma “mentira necessária” cuja duração será aquela da tomada. O resultado é, segundo Jean Baudrillard “a volta da fotografia ao princípio da câmara escura, capaz de revelar a verdadeira natureza da imagem”.³⁵

Este olhar vazio, perdido ou vago, tantas vezes apontado como um sinal de modernidade, sinal de decadência, desabrigo ou desencanto é comentado por Georg Simmel, observador arguto do fenômeno que escreve em uma obra de 1912: “Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes do século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.”³⁶ É neste espaço e incognitadamente, como *flâneurs*, que operam Evans e Delahaye. Temos aqui a relação fotógrafo – objeto. Sem intermédio, na medida do visível, do dispositivo – a máquina que fotografa.

Estes artistas nestes casos, ilustram em parte o fenômeno denominado e praticado por

³² Termos utilizados e instituídos por Roland Barthes em *A Câmara Clara*. op. cit., p. 20, significando o fotógrafo e aquele que é fotografado, o alvo.

³³ Sujeito aqui entendido como o objeto tornado sujeito pela consciência.

³⁴ Susan Sontag. op. cit., p. 35.

³⁵ Anateresa Fabris. op. cit., p. 13-14.

³⁶ Georg Simmel apud Walter Benjamin. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 36.

Baudrillard “a arte da desapareição”³⁷, na qual o fotógrafo renuncia a toda significação forçada e envereda pelo anonimato a fim de flagar sem causar modificação no objeto. É também a busca da verdade a mola destas ações. Como se a superfície lisa do rio (Evans e Delahaye) fosse mais autêntica ou verdadeira que a superfície concetricamente ondulada da qual podemos adivinhar a pedra lançada (Brassaï e Arbus).

Aqui, o que interessa ressaltar é que sempre haverá o antes e o depois no caso da tomada fotográfica sendo também inevitável o sistema fotógrafo – dispositivo – objeto. Lembrar que é possível a manipulação deste objeto e que esta ação fará parte desta imagem. Importa o deciframento por parte do espectador. Citando Vilém Flusser: “O resultado do gesto fotográfico são fotografias, esse tipo de superfícies que nos cerca atualmente por todos os lados. De maneira que a consideração do gesto fotográfico pode ser a avenida de acesso a tais superfícies onipresentes.”³⁸

Voltamos aqui ao início da conversa: onde que encontrar algo entre a pose e a não pose? A resposta, de saída, está no meio termo entre Arbus e Delahaye, ou entre Evans e Brassaï. Está numa ação situada entre estes dois gestos. Um momento entre o não saber-se objeto da máquina fotográfica e o momento da consciência desta tomada sempre algo constrangedora. Chegamos então a um momento fugaz, a passagem rápida de um estado a outro, um momento tenso de espanto e choque para o sujeito que foi apanhado ao andar na rua e “abatido em pleno vôo”. Uma prática sem a ilusão de reflexão do mundo de forma imediata. Uma prática que articula, interfere, interpreta e altera o objeto, porém, antes que ele (objeto) constitua a pose. Pretende ser uma ação produtiva onde ninguém é passivo nem inocente.

³⁷ “arte da desapareição”, ou seja, a arte de dosar homeopaticamente a existência dos objetos dos quais eliminei as minhas próprias pegadas. Jean Baudrillard in: Sheila Leiner. Entrevista com Jean Baudrillard. 1999.

³⁸ Vilém Flusser. op. cit., p. 35.











EPIFANIA

e a obra do amor é feitiço e encantamento pelo olhar.

Marcilio Ficino, De Amore

Epifania. Do grego *epiphainen*, “manifestar”; raiz em *phainein*, “mostrar, fazer aparecer” (como diz Barthes, pedantismo necessário porque esclarece nuances). Epifania designava, antes do Cristianismo, as aparições dos deuses e veio a designar posteriormente a manifestação de Cristo aos gentios nas figuras dos Magos. Termo tradicionalmente utilizado em sentido religioso e místico que a partir do século XX refere-se também a outras e não divinas formas de revelação.

James Joyce apropriou-se do conceito de epifania e secularizou-o tornando-o um termo amplamente conhecido e utilizado em literatura. A sua definição nos foi apresentada por *Stephen Hero*, protagonista do romance de mesmo nome (1948), uma primeira versão de *O Retrato do Artista enquanto Jovem*:

“Por epifania ele referia-se a uma súbita manifestação espiritual, presente quer na banalidade da fala ou do gesto quer num estado memorável da própria mente. Na sua opinião, cabia ao homem de letras registrar estas epifanias com um cuidado extremo, visto tratarem-se dos mais delicados e evanescentes dos momentos(...).”

Um bom exemplo de epifania joyceana segundo Paulo Vizioli ³⁹ é o seguinte:

“_É Mary Ellen quem está aí?

_Não Eliza, é Jim...

_Oh...Oh, boa noite, Jim...

_Precisa de alguma coisa, Eliza?

_Pensei que fosse Mary Ellen...pensei que você fosse Mary Ellen, Jim...” ⁴⁰

³⁹ Paulo Vizioli. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1991, p. 28.

⁴⁰ Esta “epifania” foi extraída de R. Ellmann, que, por sua vez, a recolheu das páginas de James Joyce, *Epiphanies* (Ed. by O. A. Silverman), Buffalo, N.Y.: University of Buffalo, 1956. (nota original de Vizioli. op. cit., p. 28.)

Como vemos na citação acima, Joyce apenas transcreve um diálogo, sem qualquer importância a primeira vista, mas que, por sua “delicadeza e evanescência” parece insinuar significados recônditos. O autor em suas primeiras experiências literárias limitava-se a anotar, sem qualquer comentário, instantes triviais do cotidiano que, por algum motivo, lhe pareciam iluminados, carregados de sugestão. Essas epifanias de Joyce eram anotações esparsas de pequenos feitos ou passagens que foram preservadas pela família do autor, e que, segundo Vizioli, pareciam não adquirir vida, permanecendo produções pretenciosas, obscuras e restritas ⁴¹ e que só vieram a realmente frutificar depois que T. S. Eliot concebeu a técnica de, por meio de elos psicológicos, agrupá-los em poesias mais extensas. Mais tarde Joyce reunirá suas epifanias em trechos mais longos o resultado será *Dublinenses* (contos) e *Ulisses*. Este último é freqüentemente entendido como a epifania de um dia na vida de um homem comum. ⁴²

Joyce, diferentemente de Tomás de Aquino (citado em *O Retrato do artista Enquanto Jovem*) que encara o objeto como *análogos*, ou seja; apresentando na sua forma uma relação com a beleza transcendente, rejeita esta divisão e funde essência e percepção. O objeto da epifania joyceana é trivial e não se destaca por si só. A chave para compreender a excepcionalidade do momento está no papel ativo da mente: um objeto que faça parte do nosso campo de visão cotidiano pode ser repentinamente resgatado da sua banalidade através da focagem operada pelo nosso “olho espiritual”. Nesta hora “a sua alma, a sua materialidade ou essência é projetada para fora das vestes da sua aparência, na nossa direção”. ⁴³

Epifania, uma prática fotográfica

Neste ensaio, o campo específico de observação e estudo não se distancia da prática corrente e comum da fotografia no cotidiano: não é nossa intenção a apreensão do extraordinário e das práticas mais raras da fotografia, ao contrário, partimos dos exemplos mais corriqueiros e assimilados pela nossa cultura em busca de um ponto de estranhamento que seja o ponto poético gerador do trabalho artístico.

⁴¹ Semelhante às *Passagens* de Walter Benjamin e dos poemas imagísticos de Ezra Pound.

⁴² Paulo Vizioli. op.cit., p. 28.

⁴³ Miguel Cardoso, s.v. “epifania”, E-Dicionário de Termos Literários, coord. Carlos Ceia.

Em epifanias, voltamos o nosso olhar para a ação do fotógrafo e a sua participação constitutiva no objeto que pretende fotografar. Trata-se de uma pesquisa sobre a “imagem-ato” no sentido em que se ocupa de um determinado instante: o momento em que este objeto se torna sujeito ao responder ao apelo do fotógrafo, aquele que empunha a máquina fotográfica, esta nossa conhecida, justo na sua frente, em seu caminho e em sua direção.

Com uma máquina digital em punho, coloco-me na rua ou numa escada de metrô ou dentro de um ônibus ou ainda de dentro de um carro, como um transeunte ou um passageiro, (à maneira de Evans e Delahaye) e no contra fluxo, andando com uma pequena máquina fotográfica já em posição de fotografar ou seja, diante de meus olhos e com minha atenção sobre ela, disparo. Disparo na tentativa de captar o exato momento em que esta pessoa (ou um grupo de pessoas) me olha e suspeita estar sendo fotografada. Esta pessoa ou grupo que não conheço pode ou não olhar para minha máquina, pode ou não perceber que está sendo fotografada. Se ela não me percebe ela não se revela, não há nada a não ser um não encontro, um não-objeto. Quando ela me percebe, vê simplesmente alguém com uma máquina fotográfica pequena em sua direção. O que fazer? O que ela pode fazer? Em quanto tempo? Trato, em epifanias, deste específico instante. O instante epifânico da revelação.

EPIFANIA AURA

*A uma passante*⁴⁴

A rua, em torno, era ensurdecadora vaia.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa
Erguendo e balançando a barra alva da saia;

Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina.
Eu bebia, como um basbaque extravagante,
No tempestuoso céu do seu olhar distante,
A doçura que encanta e o prazer que assassina.

Brilho... e a noite depois! – Fugitiva beldade
De um olhar que me fez nascer segunda vez,
Não mais te hei de rever senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,
Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!

Charles Baudelaire

⁴⁴ Tradução de Guilherme de Almeida

Aura. Ambos os termos, *epifania* e *aura*, têm origem na teosofia e ambos “baixam à terra”, via James Joyce e Walter Benjamin, respectivamente. A palavra aura surge pela primeira vez em Walter Benjamin nos seus protocolos sobre as experiências com haxixe de 1930. Desta feita, aura é discutida no âmbito das polêmicas teológicas da época e segundo Gershom Scholem, amigo e interlocutor de Benjamin, “o conceito estava no vocabulário de todos que se ocupavam com coisas teológicas.

Designa luz invisível que rodeia uma aparição, o prolongamento de todo psicofísico de uma pessoa e que é visível ou pode tornar-se visível para determinadas pessoas”. Aura, posteriormente passa a ter outro significado em Benjamin, como veremos. Por ora gostaria apenas de sublinhar que este é apenas um dos possíveis encontros entre os autores. Mas vamos, primeiramente à questão da aura.⁴⁵

Num de seus mais célebres textos, *“A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”* (1935), Walter Benjamin aborda as relações entre arte e técnica. Inicia sua crítica referindo-se à dimensão projetiva da análise de Marx sobre o modo de produção capitalista que, em Marx, ainda estava em seus primórdios. Walter Benjamin, influenciado pelo pensamento marxista, investiga, mais de meio século depois, o modo como as novas relações de produção afetaram o campo cultural, constatando (e também prognosticando) que as transformações sócio-econômicas, assim como as modificações técnicas alteram profundamente a natureza do objeto artístico que, no final das contas e na expressão de Benjamin, “perde sua aura”.

A perda da aura (esse processo complexo e polêmico que, resumidamente, acentuou o aspecto imanente da obra-de-arte e também do artista, liberando-os de antigos ideais estéticos como a submissão à autoridade de um passado originário bem como das categorias de gênio, inspiração e invenção) e a invenção da fotografia no início do século XIX dão início a transformações irreversíveis na própria esfera da arte.⁴⁶ Para Benjamin, até meados do século XIX, persistia uma relação intersubjetiva entre a obra de arte e seu espectador: o espectador olhava e a obra de arte, por assim dizer, olhava de volta. “Perceber a aura de um fenômeno [significa] investi-lo da capacidade de nos olhar de volta”.⁴⁷

“Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra

⁴⁵ Para um estudo aprofundado sobre aura: Taisa Helena Pascale Palhares. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

⁴⁶ João Masao Kamita. “Considerações sobre a Pintura e o Cinema na Obra de Walter Benjamin”. In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC/Rio. Rio de Janeiro, Agosto de 1992. pp. 110-121.

⁴⁷ Walter Benjamin. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras Escolhidas Vol. III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 140.

sobre nós, significa respirar a aura dessa montanhas, desse galho.”⁴⁸

Classicamente, a primeira definição benjaminiana de *aura* aparece na sua “*Pequena História da Fotografia*” (1931) que aponta para a presença da aura nos primeiríssimos retratos fotográficos – ao passo que as fotografias da geração posterior a perderam. O termo reaparece em “*A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*” (1935) e é reformulada em “*Sobre Alguns Temas em Baudelaire*” (1939). Aqui, Benjamin sugere que o fim da aura pode ser fixado no momento da história em que as multidões urbanas ficam tão densas que as pessoas – os passantes – não mais retribuem o olhar alheio. Segundo J. M. Coetzee, escritor sul-africano a última aura está no “*Trabalho das Passagens*” (1940), quando Benjamin insere a perda da aura num processo histórico mais amplo: a propagação de uma desencantada conscientização de que a unicidade, inclusive a da obra de arte tradicional, converteu-se numa mercadoria como outra qualquer. “Aponta nessa direção a indústria da moda, dedicada à fabricação de trabalhos manuais únicos – “criações” – destinados à reprodução em massa.”⁴⁹

“Há algo de mágico na aura, derivado de elos remotos, ora evanescentes, entre arte e ritual religioso”. Assim Coetzee define aura em certo momento em seu texto “*As maravilhas de Walter Benjamin*”. Coetzee, embora muito tempo depois e de outro campo, mais ampliado, de visão, está em consonância com Brecht, a quem Benjamin expusera o conceito durante longas visitas à sua casa na Dinamarca e que escreve em seu diário:

“[Benjamin] diz: quando você sente o olhar de alguém pousar em você, mesmo às suas costas, você reage (!). A expectativa de que tudo o que você olha está olhando para você cria a aura [...] Tudo muito místico, apesar das atitudes antimísticas dele [...]”

Desta forma, podemos perceber um novo encontro entre aura e epifania. Tanto Joyce quanto Benjamin tentaram um corpo coerente a partir de fragmentos. Epifanias, como vimos, são

⁴⁸ Walter Benjamin. “A Obra de Arte na Era de sua reprodutibilidade Técnica”. In: *Obras Escolhidas Vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 170.

⁴⁹ Todas as citações a seguir foram retiradas do texto de John Maxwell Coetzee. *As maravilhas de Walter Benjamin*. Revista Novos Estudos, Cebrap, São Paulo, n. 70, novembro 2004, pp. 99-113. Originalmente publicado em *The New York Review of Books*, vol. 48, n. 1, janeiro de 2001.

fragmentos. E, bem, se *aura* não é exatamente um fragmento, é parte integrante do mosaico (*work in progress*) benjaminiano que culmina no complexo sistema de arquivos das “*Passagens*”; sua última obra. Para Adorno, essas eram apenas citações descontextualizadas às quais faltava teoria.

“Não preciso *dizer* nada. Apenas mostrar” – diz Benjamin. E em outro ponto: “as idéias estão para os objetos como as constelações estão para as estrelas”.

O *Trabalho das passagens*, última obra de Benjamin, seria seu projeto mais ousado em termos formais. Funcionaria sobre o princípio da montagem, justapondo fragmentos textuais do passado e do presente na expectativa de que eles, “faiscando entre si, iluminassem uns aos outros”. E como intenção, talvez possamos entender o desejo de “despertar o mundo sobre seu sonho sobre si mesmo” pois para Benjamin, “capitalismo pôs as pessoas para dormir, e elas só despertarão de seu encantamento coletivo quando forem levadas a entender o que lhes aconteceu” e esse sono não passaria pela simples narrativa dos acontecimentos. Benjamin, segundo Coetzee, não tinha talento para narrativas. Já para Benjamin “a história se decompõe em imagens, não em narrativas”. “A história narrativa impõe causalidade e determinação a partir de fora, e as coisas deveriam ter uma chance de falar por si mesmas.”

E, finalmente, para completar, Coetzee afirma que “[para Benjamin] os sonhos da era capitalista estão corporificados nas mercadorias. Estas, em seu conjunto, constituem uma *fantasmagoria* constantemente mudando de forma de acordo com as marés da moda e oferecidas a multidões de idólatras encantados como a corporificação de seus desejos mais profundos. A fantasmagoria sempre esconde suas origens (que residem no trabalho alienado). A fantasmagoria em Benjamin é, assim, um pouco como a ideologia em Marx – um tecido de mentiras públicas sustentadas pelo poder do capital –, mas está mais para o trabalho do sonho freudiano operando em âmbito coletivo, social”.⁵⁰ E a fotografia tem a ver com este sistema como componente fantasmagórico.

⁵⁰ A semelhança com a teoria platônica relativa à apreensão do real anteriormente citada nesta pesquisa é perceptível. Também podemos relacionar a estes conceitos os de Vilém Flusser, na *Filosofia da Caixa Preta*, para quem a mercadoria (as sombras alienantes em Platão) é a fotografia, o idólatra é o idólatra (os escravos acorrentados na caverna), e os carregadores platônicos ou titereiros, como eu considerei, é em Benjamin o capital e em Flusser, o aparelho.











A densa multidão, identificada por Benjamin, interessa a este projeto sobremaneira pois, será no centro dela que procuraremos a resposta, um olhar que corresponda subjetivamente ao apelo do fotógrafo, melhor dizendo à presença prateada, enlatada, objetiva da máquina fotográfica. Como hábito e como discurso, em flashes de correspondência, refrações e reflexos.

Uma certa recuperação de aura ⁵¹ na epifania desse encontro delicado e evanescente. Esta pequena e frágil aura, identificada nas imagens coletadas, espera fazer sentido sob forma de montagem, servindo-se do conceito de alegoria.

EPIFANIA AURA ALEGORIA

Toda fatalidade é já teoria.

Goethe

Alegoria. Ismail Xavier em seu ensaio *Alegoria, Modernidade, Nacionalismo* ajuda-nos a entender a complexidade que no decorrer do tempo e da história este conceito vem a tomar. ⁵² Usaremos recortes deste belíssimo texto como ponte para entendimento do conceito aplicado ao ponto principal desta apresentação: a prática que chamamos de epifanias. Para começarmos, vale a lembrança: alegoria, da tradição clássica é etimologicamente constituída de: *allos* “outro” + *agoreuein*; falar na assembléia, falar em público na praça. O que traz a idéia de falar uma coisa querendo dizer outra, manifestar algo querendo fazer presente algo outro. ⁵³

Segundo Xavier, esta definição, apoiada na retórica antiga, é muito genérica e não é especialmente esclarecedora para a discussão contemporânea, no entanto, carrega dentro de si a “idéia fundamental de fratura entre algo manifesto e um sentido não explicitado que o discurso

⁵¹ “perceber a aura de um fenômeno [significa] investi-lo da capacidade de nos olhar de volta” (Walter Benjamin apud J. M. Coetzee. op. cit., p. 105.)

⁵² Xavier aborda as particularizações comprometidas com momentos específicos da História, a crítica, o uso e o desuso da alegoria bem como a discussão sobre alegoria como estratégia de linguagem no âmbito da arte brasileira. (Ismail Xavier. “Alegoria, Modernidade, Nacionalismo”. In: *Doze questões sobre cultura e arte*. Seminários. Rio de Janeiro: Funarte-MEC, 1984.)

⁵³ “Tendo em vista que o mundo primitivo e rude era demasiado grosseiro e tosco para que as pessoas pudessem compreender corretamente as lições da sabedoria e das coisas celestes, homens prudentes tiveram de esconder e enterrar em rimas e fábulas, de agrado da plebe vulgar, o que haviam descoberto com vistas ao culto do temor de Deus, dos bons costumes e da boa conduta”. (Opitz apud Walter Benjamin. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 195.)

contém de forma disfarçada”. E complementa: “Já traz, portanto, um reconhecimento de que a linguagem, se é expressão, não é o lugar da imediatez, havendo a mediação reconhecida de uma convenção que se interpõe entre fala e experiência.”⁵⁴

A concepção tradicional de alegoria ressalta a intenção de ocultamento e tende a conceber o sentido como algo *a priori*, de modo a transformar o processo de produção e recepção da alegoria em um movimento circular composto de dois impulsos complementares: a produção corresponde à operação de ocultamento – a verdade se esconde sob a superfície do texto; a recepção corresponde à operação inversa pela qual o leitor provoca a emersão reveladora.⁵⁵

Este movimento circular de ocultamento e deciframento depende, portanto, das partes emissor e receptor. Vale lembrar que a intencionalidade do ocultamento sanciona a admissão de que há um significado atrás do que é manifesto – legitimando a busca de interpretação para resgatá-lo e recompensando o leitor, na mais feliz das hipóteses, com o prazer renovado da descoberta, resultado desse esforço.⁵⁶

Alegoria, como forma de texto, vem desde a antiguidade sendo reformulada. Serviu aos mitos clássicos, ao barroco por excelência, foi um inimigo no neoclassicismo, ressurgiu truncado no romantismo que talvez, prefira o símbolo à alegoria (mas faz referência e uso) e tem uma recuperação como noção para pensar a arte moderna pelas mãos de Walter Benjamin (“*A Origem do Drama Barroco Alemão*”) quando ressurgiu como “uma categoria articulada particularmente rica, própria para englobar quer o aspecto da produção, quer o do efeito estético das obras de vanguarda”.⁵⁷ O efeito estético é um problema de solução não simples e muitas das vezes fadada ao fracasso. É o fracasso (ou problema) exatamente o que marca a recepção da coleção de epifanias de Joyce, o “*Trabalho das Passagens*” de Benjamin, “*Os Cantos*” de Ezra Pound. Já no campo das artes plásticas, em referência às vanguardas, temos uma recepção algo mais dócil.

⁵⁴ Ismail Xavier. op. cit., p. 52.

⁵⁵ Idem. p. 52-53.

⁵⁶ Ismail Xavier elenca três formas de discurso que utilizam a alegoria como estratégia por motivos distintos: o religioso, o político e o didático. Em todo o percurso, porém, a mesma lógica: trata-se de desocultar o que foi supostamente ocultado (estratégia privilegiada de afirmação de novas verdades a partir das mesmas aparências).

⁵⁷ Peter Burger. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993. p. 117.

Parte do esforço de Benjamin, em sua tese de 1925, *“A Origem do Drama Barroco Alemão”*, será se opor à concepção de alegoria como ilustração. Benjamin toma como um exemplo de concepção, entre as muitas que se limitaram a descartar sumariamente a forma de expressão alegórica, Schopenhauer: “.. Se objetivo de toda arte é comunicação da idéia apreendida...; se além disso partir do conceito é algo de condenável na arte, não se pode aprovar a prática explícita e proposital de usar uma obra de arte para a expressão de um conceito: é o caso da alegoria... Se portanto uma imagem alegórica tem também valor artístico, este é distinto e independente do valor que possa ter enquanto alegoria. Uma obra de arte desse gênero tem um duplo fim, exprimir um conceito e exprimir uma idéia. Somente o último pode ser um fim artístico. O primeiro é um fim estranho à arte, uma diversão frívola que consiste em construir uma imagem que sirva também como inscrição, à guisa de hieróglifo... Sem dúvida uma imagem alegórica pode, enquanto tal, suscitar uma viva impressão no espírito, mas o mesmo efeito teria sido induzido, nas mesmas circunstâncias, por uma inscrição.”⁵⁸

Benjamin, opositor à idéia de distinção entre expressão de um conceito e de uma idéia, argumenta que alegoria interpretada como forma de ilustração e não de expressão foi a cobertura classicista preconceituosa dada às formas alegóricas. Benjamin tentará demonstrar, pelo contrário, que a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas a dialética entre convenção e expressão.⁵⁹

Benjamin diferentemente da clássica separação entre alegoria e metáfora, faz o caminho crítico traçado pelo símbolo⁶⁰ e alegoria. De fato, feita esta distinção, o fator ilustrativo da alegoria se dilui, pois a questão temporal e inorgânica é imperativo para o entendimento da expressão alegórica. O símbolo, (na “exuberância concentrada de sua essência”) sendo a idéia em sua forma sensível, corpórea; não aspira ao excessivo, mas, obediente à natureza; adapta-se a sua forma, penetrando-a e animando-a. São características do símbolo: clareza, brevidade, graça e beleza. No símbolo o conceito está na imagem, em si mesmo, diretamente. De maneira oposta, para

⁵⁸ Schopenhauer apud Walter Benjamin. “Símbolo e Alegoria no Romantismo”. In: Walter Benjamin. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 183-184

⁵⁹ O que, como já vimos, justificaria a autonomia da coleção de citações nas *Passagens*.

⁶⁰ Símbolo, aqui, refere-se à sua antiga significação, antes das teorias semiológicas e semióticas.

a alegoria não existe o caráter momentâneo; ela existe numa progressão, numa seqüência de momentos. Benjamin, em nova citação, traz um comentário de Görres que ele [Benjamin] acha bastante lúcido e esclarecedor: “Não levo muito a sério a distinção entre o símbolo como ser, e a alegoria como significação... Podemos satisfazer-nos perfeitamente com a explicação que aceita o primeiro como signo das idéias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo – e segunda como uma *cópia* dessas idéias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento.”⁶¹

O sucesso da avaliação de Görres para Benjamin está na sua teoria do símbolo que acentua na figura simbólica sua dimensão natural, sua organicidade, “o mundo das montanhas e das plantas”. Para Benjamin a medida temporal da experiência simbólica (seu aspecto momentâneo) “é o instante místico, no qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante”. Já a alegoria “e a calma contemplativa em que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação” nada tem da natureza auto-suficiente e desinteressada do símbolo. Alegoria é inorgânica, incompleta, em progressão.⁶²

E como se dá a expressão alegórica? Angus Fletcher em um tratado de 1964 sobre a alegoria como modalidade de representação, tece observações que pretendem ter um alcance geral mesmo considerando a complexidade de tal empreendimento, já que a expressão e a leitura alegórica sofrem transformações ao longo da História. Fletcher acentua como próprio à alegoria, o caráter descontínuo da organização de imagens. Segundo este autor, o discurso tipicamente alegórico apresenta brechas, lacunas, e tal particularidade tende a colocar o receptor numa postura analítica: “Qualquer enunciado fragmentado assume a aparência de mensagem cifrada que solicita deciframento.”⁶³ A conexão entre alegoria e incompletude implica numa exigência de interpretação elaborada para que se capte o sentido (existente e oculto) do que nos é dado.

⁶¹ Görres apud Walter Benjamin. op. cit., p. 187.

⁶² idem. p. 187.

⁶³ Angus Fletcher apud Ismail Xavier, op. cit., p. 52.

Segundo Peter Burger, alegoria como categoria de análise de obras da vanguarda reúne claramente dois conceitos da produção do estético, dos quais um diz respeito ao tratamento do material (separação das partes do seu contexto) e outro à constituição da obra (ajuste de fragmentos e fixação de sentido), com uma interpretação dos processos de produção e recepção.⁶⁴ Uma comparação das obras de arte orgânicas com as inorgânicas, do ponto de vista da estética da produção, e ainda referindo-se às vanguardas, encontra uma ferramenta essencial naquilo a que chamamos montagem.⁶⁵

A montagem se faz distinta para as obras de arte orgânicas e inorgânicas porque o artista quando seleciona a matéria com a qual vai lidar a vê de maneira diversa. Peter Burguer chama o artista que trata sua obra organicamente de classicista, (sem com isso pretender dar um conceito de Arte Clássica) e diz que este artista maneja o material como se este fosse algo vivo, vendo nele um significado e apreciando-o por isso. Para o vanguardista (como Burger chama os artistas ‘inorgânicos’) o material não é nada mais que isso: material. “A sua atividade principal consiste apenas em acabar com a vida dos materiais, arrancando-os do contexto onde realizam a sua função e recebem o seu significado”. Este artista vê no material com que lida um sinal vazio, pois é o único com direito a atribuir significados. E finaliza: “Deste modo, o classicista maneja o seu material como uma totalidade, enquanto que o vanguardista separa o seu da totalidade da vida, isolando-o e fragmentando-o.”⁶⁶

Benjamin: “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína.”⁶⁷ Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue.”⁶⁸

Podemos chamar de *montagem* o resultado da seleção, a retirada do contexto, o esvaziamento, a morte do objeto que, sem vida e sentido próprio, reencontra sua expressão (dada pelo autor) no conjunto alegórico. A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase de

⁶⁴ Peter Burguer, tendo em vista alegoria como categoria de análise de obras da vanguarda, tece um rico esquema decompondo o conceito de alegoria em Benjamin: 1. O alegórico arranca um elemento à totalidade do conceito social, isola-o, despoja-o da sua função. A alegoria, portanto, é essencialmente um fragmento, em contraste com o símbolo orgânico. 2. O alegórico cria sentido ao reunir esses fragmentos de realidade isolados. Trata-se de um sentido dado, que não resulta do contexto original dos fragmentos. 3. Benjamin interpreta a função do alegórico como expressão de melancolia. “Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para glória ou infortúnio; quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda”. O trato do alegórico com as coisas supõe um intercâmbio prolongado de simpatia e fastio: “a absorta simpatia dos enfermos pelo esporádico e insignificante tem origem no desencantado abandono dos símbolos vazios”. 4. Benjamin também alude ao plano da recepção. A alegoria, cuja essência é o fragmento, representa a história como decadência: “na alegoria reside a *facies hippocratica* (ou seja de aspecto fúnebre) da história como primitiva paisagem petrificada do que à vista se oferece”. (Peter Burger. op. cit., p. 117-118.)

⁶⁵ “Se retomarmos a idéia de início apresentada, segundo Fletcher, de que há uma falta, de que há algo insuficientemente expresso no texto alegórico, podemos trabalhá-la agora a partir da

constituição da obra.

Benjamin: “O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele constituído, de modo plenamente visível”⁶⁹

Podemos perceber a potência anti-naturalista, anti-ilusionista, auto-reflexiva e desmistificadora da montagem. É por sobre essa teoria que a prática proposta nessa dissertação, convém sempre lembrar, se apóia. Creio que alguns valores estabelecidos desde o começo desta pesquisa apontam para o caráter alegórico de sua elaboração e apresentação.

Recordando: epifania consiste, no âmbito de sua construção, na “exposição do fotógrafo”; já que este ser está munido de uma máquina fotográfica, em via pública. No meio e no contra-fluxo da multidão, daqueles que se encontram no caminho de suas vidas, este fotógrafo aponta e ameaça fazer aquilo que todos sabem que ele vai fazer: tirar fotografias. Este fotógrafo, nesta prática, é um ser múltiplo, não correspondendo somente a uma pessoa, ele é um personagem que pratica uma ação. Nem sempre “fui eu”; nem todas as imagens são em resposta “a mim”. Não há um autor, existe, sobretudo, a máquina.⁷⁰

O resultado é uma coleção de imagens. Mais interessantes como imagens do que como fotografias, pois que destituídas de autoria, não apresentam requintes e sofisticções de procedimentos ou tratos fotográficos, tampouco uma unidade formal. Elas contaram com o acaso na captação do encontro e dada a velocidade instantânea do olhar procurado, com ele (o acaso) também na sua forma de *frame*. Muitas, senão todas, são ruínas. E, se há algo de orgânico na reação do fotografado, é ainda assim, um espaço de espanto que mais se aproxima da morte que do espetáculo.

distinção entre orgânico e não-orgânico. O leitor da alegoria está diante de uma incompletude, enfrenta lacunas e seu esforço é procurar a lógica subjacente àquilo que parece não ter lógica; ele procura um princípio de unidade onde o que vê é uma reunião de coisas não congruentes. Muitas vezes se vê diante de uma montagem-colagem de elementos reunidos por uma operação cujo princípio está fora deles, elementos que formam um conjunto cuja ordem é a do mecanismo – as peças são radicalmente exteriores umas às outras – e não a do organismo vivo com a sua solidariedade peculiar. Por outro lado, em sua incompletude e justaposições, a alegoria não traz a boa forma organicamente constituída como transfiguração de um mundo dotado de sentido; não dá nenhum testemunho daquela realização plena pela qual a forma bela é “promessa de felicidade” (Stendhal). Ela traz a marca do inacabado, do trabalho minado por acidentes de percurso, por imposições, truncamentos de toda ordem, tudo que assinala o quanto a obra humana se dá no tempo, tudo o que testemunha o quanto o movimento de expressão, a ponte entre o interior e exterior, o caminho entre a experiência particular e o objeto que a cristaliza, têm elementos mediadores, sofrem a incidência da linguagem e de suas convenções. Correspondendo desde a origem, à leitura depois da ‘idade da inocência’, sabotadora das transparências, ela – não por acaso – se instala com toda a força no centro da polêmica que envolve a arte moderna, num tempo que tem como traço característico essa consciência exacerbada da espessura própria da linguagem, do caráter problemático da interpretação. Se tradicionalmente, mesmo na controvérsia,

A coleção que aqui temos pretende ter uma força significativa maior que a soma de suas partes. Em sua forma ideal este trabalho se apresenta em projeção numa seqüência longa de imagens. O apagamento de uma imagem é a repetição e a atualização da performance do fotógrafo. A seqüência longa dos instantes é a solicitação da memória na intenção da construção de significado.

EPIFANIA AURA ALEGORIA ANTIILUSIONISMO

Em crer o que eu contar se fores lento,
Não há-de-ser, leitor, para estranhado;
Quase o que eu vi descrê meu pensamento.⁷¹

Dante Alighieri, Divina Comédia.

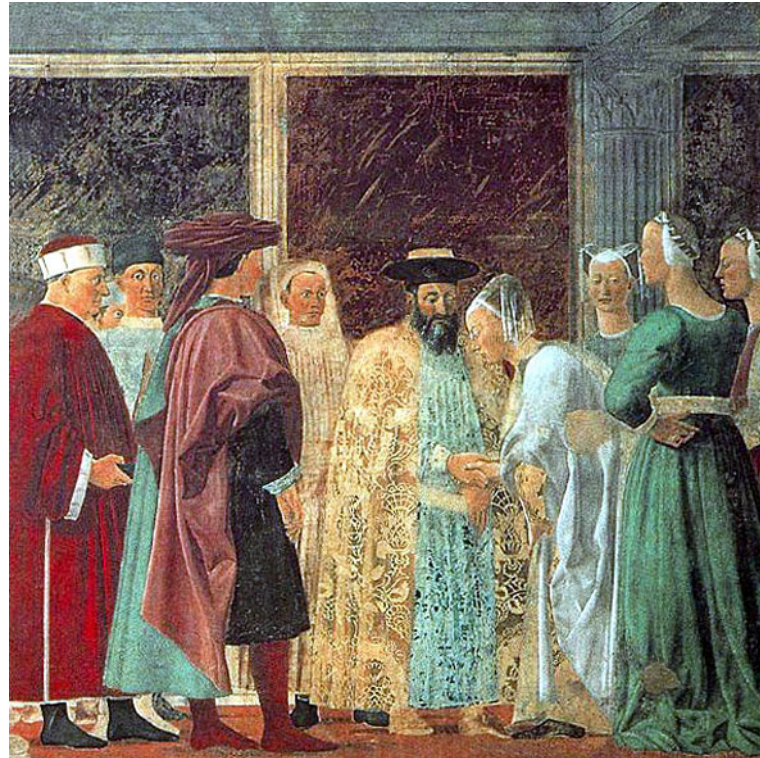
Canto XXV

Em sua *Divina Comédia*, Dante narra as maravilhas vistas na sua passagem pelo Inferno, rumo à saída que cruzará ainda o Purgatório e o Paraíso. Descrevendo as agruras daqueles que foram condenados à danação eterna, ele, acompanhado de Virgílio, vê alguns conhecidos pagando suas penas de diversas formas nos diferentes círculos e cavas do Inferno. Por alguns Dante sente compaixão, por outros, se compraz satisfeito. Na altura da sétima cava do oitavo círculo (que se reparte em dez cavas), os dois encontram três ladrões florentinos, cujas maravilhosas transformações presenciam. Agnello Brunelleschi, um dos ladrões, é abraçado por uma serpente de seis pés num abraço de hera, que, apertando-lhe os rins e mordendo as faces, começam os dois, assim enlaçados, a metamorfosearem-se. Como se fossem feitos de cera, os dois seres se tornam um. É, sem dúvida, uma das passagens mais interessantes desta narração.

era usual manter o 'sentido' a salvo e erigi-lo como termo natural de toda leitura, a modernidade, de olho nas fraturas e hiatos, fustiga a vontade de sentido do interprete. Põe em questão o circuito clássico de ocultamento/desocultamento, conecta uma bomba de vácuo à máquina decifradora. Verdade, sentido passam a ser resíduos de um idealismo não preparado para encarar de frente a descontinuidade insuperável entre a experiência e sua expressão, entre passado e presente, entre homem e natureza. Numa atmosfera desconstrutivista, perdem o prestígio noções como totalidade, evolução contínua, organicidade. Inverte-se a hierarquia de valores que, desde a formulação romântica, havia privilegiado o símbolo e descartado a alegoria. Desautoriza-se a 'intuição imediata' oferecida pelo símbolo e sua condição de 'carne do sentido' organicamente vinculada ao que expressa: essas virtudes são agora assumidas como tentativa ilusória de esquecer a mediação da linguagem, sua opacidade. O privilégio volta-se para a alegoria, instância privilegiada de consciência da linguagem, discurso que mergulha 'nas profundezas (abismo) que separam o ser visível do sentido' (Benjamin)."
(Ismail Xavier. op. cit., p. 59-61.)

⁶⁶ Aqui vemos a inserção de conceitos como ruína, melancolia e morte de Benjamin. Burger. op. cit., p. 119.

⁶⁷ "O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso, confundindo estereótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre."
(Walter Benjamin. op. cit., p. 200.)



Piero della Francesca (1412-1492)

A Lenda da Verdadeira Cruz,

Encontro da Rainha de Sabá com Salomão, (detalhe), 1466

Basilica de São Francisco, Arezzo

O ponto que quero trazer para a discussão está no momento em que Dante, no começo da impressionante metamorfose e antes de descrevê-la, dirige-se ao leitor com a tercina acima citada. Literalmente, no meio do Inferno, envolvidos que estamos com criaturas e paisagens terríveis, somos chamados à realidade, numa conversa direta entre leitor e poeta. É a essa estratégia e esse efeito que chamarei de antiilusionismo.

Uma forma clássica de antiilusionismo nas artes visuais pode ser reconhecido na história da pintura pela participação algo estranha do personagem, normalmente em segundo plano, que olha diretamente para o expectador. Uma das primeiras pinturas que apresenta este olhar foi realizada entre 1458-66 por Piero della Francesca, arguto pintor, matemático e amante da recém criada *perspectiva artificialis*. Na pintura “*Encontro da Rainha de Sabá com Salomão*”, da série que ilustra a lenda da Verdadeira Cruz na Cappella Maggiore da Basílica de São Francisco em Arezzo, um personagem do séqüito da Rainha lança ao espectador um olhar que tem o efeito de interrupção momentânea na ilusão gerada pela narrativa. Não podemos confundir este olhar direto e desafiador lançado para nós, espectadores, com o olhar do sujeito que posa para um retrato. O olhar do modelo é o olhar lançado ao pintor e ele contém a expectativa da representação mimética da própria imagem, é um olhar transparente, que atravessa o artista e é por ele retribuído. O olhar de desafio do personagem de Piero é opaco, uma possante voz a fazer do expectador um “cúmplice da ilusão artística”.⁷²

É interessante que a apresentação deste olhar, de natureza auto-reflexiva, parta de um artista que dedica sua vida aos estudos da perspectiva, escrevendo, em seus últimos anos de vida, em 1475, o tratado *De prospectiva pingenti*. Como sabemos, a perspectiva foi criada com a específica intenção de organizar o mundo das representações de forma a torná-las mais convincentes de seu poder de “duplicação de real”, de simulacro.⁷³ Por outro lado, não faria mesmo sentido que houvesse um toque antiilusionista numa representação não-ilusionista. Foi preciso que elaborássemos uma tecnologia de representação suficientemente convincente de seu efeito de “duplo”, para que este

⁶⁸ Idem, p. 198.

⁶⁹ Idem, p. 201.

⁷⁰ Algumas pessoas foram convidadas a fazer o gesto que proponho, a coleta de epifanias: uma criança, uma mulher alta, uma moça bonita, um adolescente magro, uma artista, uma brasileira na França, um homem elegante. Alguns convidados não quiseram fazê-lo, sentiram que a prática seria uma ação agressiva, dado a intromissão, o roubo, a necessidade de disfarce que, para eles seria gesto difícil. Aliás, no que têm absoluta razão. É mesmo algo constrangedor a interferência que esta prática solicita, ainda mais porque precisamos que o passante tenha, ainda que por um breve, ínfimo instante, uma relação com nossa máquina, que faz as vezes de olho. O fotógrafo, de certa forma se encontra protegido, mediado pelo aparelho, o passante, se não está de óculos muito escuros, não tem proteção. A única saída, e que foi utilizada por muitas de nossas ‘vítimas’, foi a fuga ao olhar, o não encontro, o ar *blazée* (que é uma pose).

⁷¹ Tradução de J. P. Xavier Pinheiro.

⁷² “A arte antiilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística. A ficção é domínio do faz-de-conta. (...) A ficção requer o tipo de cumplicidade sugerida por Don Quixote no momento em que Sancho Pança tenta superá-lo na descrição de uma aventura. Quixote diz: “Sancho, se quiser que eu acredite no que você viu nos céus, você tem de acreditar no que eu vi na caverna de Montesinos. Não direi mais nada”. É precisamente esse pacto de decepção recíproca entre o artista e o público que o antiilusionismo se recusa a obscurecer”.

mesmo efeito fosse discutido dialeticamente. Pensar o mundo, mas também sua relação com o mundo.

Considerando que os sistemas de representação de que se valem os homens estão vinculados de alguma forma às condições materiais que os produzem (Benjamin) e passando da pintura para a fotografia, temos na montagem inorgânica das fotomontagens vanguardistas novamente a discussão sobre a ilusão, definitivamente abandonada. Isto se deu também na pintura a partir do cubismo e concretizou-se de forma veemente na pintura metafísica e surrealista e nas poéticas abstratas. Nestas práticas não tratamos mais de simulacro, mas de expressão e de literalidade.

Mas, e quanto à fotografia em movimento, o cinema? Parece-nos que esta sétima arte passou a ser a detentora maior do ilusionismo, este estado romântico de envolvimento. Nas palavras de Dubois, sobre o cinema: “Sua maquinaria é não só produtora de imagens como também geradora de afetos, e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores.”⁷⁴

Sem querer discutir o poder de manipulação do real do cinema e da televisão, (problemas paralelos aos já discutidos aqui através da fotografia), nem as estratégias antiilusionistas de cineastas (Godard principalmente),⁷⁵ gostaria de abordar uma mídia pós-cinematográfica – o vídeo – e, dentro deste campo especificamente o conceito de *espessura* desta imagem. O conceito de espessura da imagem-vídeo, foi elaborado por Philippe Dubois em seu *Cinema, vídeo, Godard*, lançado no Brasil em 2004. É por conta das relativas semelhanças e das sutis diferenças entre os meios de produção e de projeção de imagem, que a especificidade da imagem-vídeo se aproxima das linguagens mais expressivas se afasta-se do encantamento cinematográfico.

Há quase dois séculos, depois da invenção da fotografia, os aparelhos criadores de imagens, como já estavam programados para serem logo substituídos por outros melhores ou mais rápidos ou mais leves ou mais potentes, numa resposta à constante solicitação por inovação e melhoria⁷⁶,

(Robert Stam. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 21.)

⁷³ Era consenso que os efeitos plásticos conseguidos através da *perspectiva artificialis* (monocular) fossem considerados mais naturalistas que os da *perspectiva naturalis*.

⁷⁴ Philippe Dubois. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.44.

⁷⁵ Sobre esse assunto discorrem com propriedade vários autores mas podemos tomar como referência os livros de Robert Stam. op. cit. e de Philippe Dubois. op. cit.

⁷⁶ Lembrar do terrível vaticínio de Flusser sobre a programação dos aparelhos : “Não pode haver proprietários de aparelhos. Como os aparelhos não mais obedecem ao controle humano, a ninguém pertencem. Quem crê ser possuidor de aparelho é, na realidade, possuído por ele. Doravante, nenhuma decisão humana funciona. Todas as decisões passam a ser *funcionais*, isto é, tomadas ao acaso, sem propósito deliberado. Os conceitos programados nos aparelhos, que originalmente significavam intenções humanas, não mais as significam. Passaram a se auto-significantes. São vazios os símbolos com os quais joga o aparelho. Este não funciona em função de intenção deliberada, mas automaticamente, girando em ponto morto. E todas as virtualidades inscritas em seu programa, inclusive a de produzir outros aparelhos e a de autodestruir-se, se realizarão *necessariamente*.” (Vilém Flusser. op. cit., p. 69.)

formaram uma cadeia de dimensão maquina crescente. O dispositivo desenvolveu, como pudemos acompanhar, da fotografia para o cinematógrafo, deste para a televisão/vídeo e então para a imagem informática.

Acompanhando Dubois: “Cada uma destas ‘máquinas de imagens’ encarna uma tecnologia e se apresenta com uma invenção de certo modo radical em relação às precedentes. A técnica e a estética nelas se imbricam, dando lugar a ambigüidades e confusões deliberadamente cultivadas. Uma coisa é clara: em cada momento histórico em que surgiram, essas tecnologias de imagens foram sempre novidade – que, veremos, revela-se pelo menos relativa, restrita à dimensão técnica e não chegando necessariamente ao terreno estético. Para muitos, estas últimas tecnologias da imagem não fizeram muito mais, no final das contas, do que repor na ordem do dia antigas questões de representação, reatualizando (num sentido nem sempre inovador) velhos desafios de figuração.”⁷⁷

As questões propostas por este ensaio (o real, a analogia, a deformação) não são invalidadas ao passarmos de um meio (pintura, fotografia) a outro (cinema, vídeo). Pelo contrário, as questões de fundo continuam e a “evolução” do aparelho, que não garante a mudança do discurso, também não atrapalha. Entendemos que existem diferenças visíveis entre estas mídias, mas também podemos igualá-las no sentido que “uma invenção essencial é sempre estética, nunca técnica.”⁷⁸ No fundo, pouco se vê acrescentado, esteticamente, a estas novas mídias senão suas próprias tecnologias. Enfim, de qualquer forma, estas máquinas estavam mesmo programadas para, aceleradamente, solicitar atualizações.

Dubois enfatiza o vídeo como processo, puro dispositivo, um sistema de circulação de uma informação qualquer, tendo mais parentesco com o telefone e o telégrafo do que com a pintura. Seu livro levanta a seguinte tese: “o vídeo não é um objeto (algo em si, um corpo próprio), mas um estado. Um estado da imagem (em geral). Um *estado-imagem, uma forma que pensa*. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem). Todas as imagens.”⁷⁹

⁷⁷ Philippe Dubois. op. cit., p. 33-34.

⁷⁸ Idem. p. 57.

⁷⁹ Idem. p. 23.

Esta forma que pensa, pode-se compreender, baseia-se principalmente na percepção da linguagem essencialmente não narrativa do vídeo. No vídeo, ao contrário do cinema, a narrativa (ficção com personagens, ações, organização do tempo, desenvolvimento de acontecimentos, crença do espectador etc.) não representa o seu modo discursivo dominante. Esta é uma importante diferença entre vídeo e cinema, mas devemos entender que não parte de sua impossibilidade estética tampouco tecnológica, não há impedimento desta ordem entre as linguagens cinema e vídeo, de outro forma, esta diferença vem sendo construída pela força expressiva de suas práticas.⁸⁰ O vídeo tem uma linguagem (ou uma estética) particular mas, de nenhum modo, exclusiva, dada por suas articulações de uso.⁸¹ Esse trânsito é possível porque, como vimos, a categoria fundante dos diversos aparelhos, ou máquinas ou dispositivos é a mesma: a representação, a imagem. Entendemos, por conta do uso que, ao contrário do cinema, o vídeo é o lugar da fragmentação, da edição, do descentramento, do desequilíbrio, da politopia (heterogeneidade estrutural do espaço), da velocidade, da dissolução do Sujeito, da abstração.⁸²

“Nesse sentido, Dubois propõe opor à noção cinematográfica de profundidade de campo a noção mais videográfica de espessura de imagem. A profundidade de superfícies, fundada na estratificação da imagem em camadas, engendrando portanto um efeito de relevo que só pode existir na imagem, não no mundo designado por ela. É um efeito construído pela tecnologia, que desloca a “impressão de realidade” do cinema e a substitui por uma vertigem: a imagem em si oferecida como experiência.”⁸³

Esta característica atribuída ao vídeo por Dubois concorda com a postura deste trabalho que pretende, sob forma de fotografia fazer-se pensar como dispositivo que se associa à linguagem e à estética videográfica, num movimento circular de confecção (o embate violento nas ruas, a ruína do encontro), projeção (sequencial e temporal) e recepção (antiilusionismo na recuperação do estranhamento). Neste trabalho temos a origem da imagem no processo fotográfico, mas o pensamento que perpassa sua reprodução é de constituição “videológica”.

⁸⁰ “Em vídeo, os modos principais de representação são, de um lado o modo plástico (a videoarte em suas formas e tendências múltiplas) e, de outro, o modo documentário (o “real” – bruto ou não – em todas as suas estratégias de representação).” (Philippe Dubois. op. cit., p. 77.)

⁸¹ Idem. p. 73-77

⁸² Arlindo Machado. Texto de apresentação do livro de Philippe Dubois. op. cit., p. 11-20.

⁸³ Idem. p. 14.











Costuramos à concepção de alegoria, o que possibilitou a análise das fotomontagens vanguardistas, à montagem em espessura, do vídeo. Este será o caminho estético formador de sentido para nossas epifanias. Se antes, esta coleção crescia horizontalmente à medida que novas imagens iam chegando, agora uma organização deste compêndio que considera sua espessura (mínima), tratará de organizá-la no tempo. Em projeção, ou seja, em deslocamentos. Temos, portanto, assim realizada – sob forma pensamento da imagem vídeo – os fragmentos epifânicos montados em um tipo particular de sobreposição que estabelecerá novos sentidos para sua interpretação.

CONCLUSÃO

Chega a hora de somar alguns pontos importantes encontrados no percurso deste ensaio. Temos nas “Epifanias” uma pesquisa que considerou sobretudo o caráter secular do fenômeno epifânico. Um trabalho que buscou gerar imagens em que fosse possível a visualização do procedimento fotográfico, sem escamoteamentos ou maquiagens na forma mais conhecida e disseminada de fotografia. Esta obra, que refletiu também sobre a questão aurática, buscou numa interpretação da idéia “olhar retribuído”, de Walter Benjamin, a identificação do instante único que o conceito de epifania sugere. Um momento de articulação do real em busca do traço significativo, de uma quebra, uma interrupção no caminho das coisas, um intervalo entre a existência e a não existência: a conversão do objeto em sujeito pela consciência e pelo olhar que a denuncia.

Neste sentido, o “momento epifânico” registrado nas imagens de pessoas, obtidas nas ruas, é, inequivocamente, efeito e criação do ato fotográfico, não existindo antes dele, nem depois. Ele não é exatamente o real, mas expressão de *um* real. Entendemos que a relação explícita, mas incompleta, entre o fotógrafo e seu modelo, existe porque existe a intenção, prévia por parte do fotógrafo, de alteração do estado das coisas; a intenção de provocar um encontro. A resposta a

este gesto é autêntica e similar entre os seres vivos reais, entre o “nós no mundo”; é, mesmo sendo uma criação, ainda um estado de realidade; a refração à máquina fotográfica numa circunstância não apropriada. Estas imagens lidam com a questão do realismo, reconhecem seu referente no mundo: o seu “isso-foi”. Esta inscrição numa tradição realista está ligada ao princípio da “fotografia como o traço de um real”; levantada por Philippe Dubois em seu *O ato fotográfico*. Para além do que se pode ver na superfície brilhante da imagem, ou seja, seus referentes diretos, está a marca do “ato que a funda”; o registro do gesto criador. A intenção é revelar a origem e o motor daquela imagem.

Partimos da suposição da existência de um instante significativo e da possibilidade de sua captação em imagens. Reconhecemos a cidade como ponto de encontro possível e na cultura estabelecida, o objeto. O dado alegórico presente neste ensaio pode revelar, a partir da montagem seqüencial da coleção de imagens obtidas, que este espaço, público, ocupado pelos passantes, só ideologicamente é democrático, igualitário, “para todos”. Perceber as diferenças de várias ordens destes espaços pode ser outra forma de traço do real e de agente antiilusionista. É possível inscrever este trabalho para além das fronteiras estéticas ou auto-referentes da fotografia sem, contudo, pretender uma fotografia-denúncia a que o realismo tanto prestou serviço. Estes dados, as diferenças sociais, ficam num plano rebaixado da imagem, como uma segunda e estreita camada paralela à superfície imagética, desaparecendo na imagem isolada. A recuperação desta avaliação só é possível pela sobreposição das imagens, ou seja; ela não existe em si. O trabalho não é ilustrativo e não tem como tema a luta de classes, mas esta é uma das suas possíveis “iluminações”.

Quando projetamos a montagem (seqüencial) deste trabalho, estamos repetindo a experiência do fotógrafo: através de um dispositivo, encontramos o olhar algo estranhado do outro, do passante, em correspondência ao gesto do fotógrafo. Imagem após imagem, acostumamo-nos a buscar o olhar do outro como num jogo de regras muito simples sendo aquele olhar, o seu fio condutor. O outro que nos olha está em posições as mais diversas dentro do enquadramento da

imagem. Nosso olhar percorre cada imagem projetada até que encontre, novamente, um olhar que lhe corresponda. Numa nova imagem o processo de busca e adaptação se repete, rapidamente. O olhar vasculha. Este movimento (de procura) acentua a questão de quebra, de fragmentação fazendo retornar, também, a sensação de impertinência e de constrangimento da tomada da foto. Na sucessão das imagens quase não há respiros verdejantes, a sensação é sempre de conflito, reflexo do que há de abrupto e transgressor na captação das imagens.

Em dois momentos deste trabalho operamos uma síntese estabelecendo relações: o primeiro momento acontece quando olhamos a imagem exposta por poucos segundos e procuramos o olhar do outro escaneando toda a sua superfície; cobrindo figura e fundo e fundindo estes dados em uma informação e, posteriormente, o segundo momento, será quando construirmos um sentido de conjunto pela soma das imagens, numa montagem “ideogrâmica”. Esta síntese é o efeito buscado pelo processo de montagem utilizado, não uma simples leitura linear do conjunto mas estabelecer inúmeras correspondências, ou seja, construir analogias com base na justaposição “ideogrâmica”; já tão conhecida em sua utilização e teorização por Eisenstein no campo da montagem cinematográfica. Um tipo de memória visual, que funciona “em bloco” seria o ambiente ideal para este trabalho, bem como para o conjunto de citações das *Passagens* de Benjamin e d’*Os Cantos* de Ezra Pound. Podemos ler em jornais e em outros veículos de informação não especializada, que as crianças e os chimpanzés possuem esta memória “visual”; que funciona em blocos como um todo ideogrâmico, enquanto os humanos adultos contemporâneos, vão perdendo esta capacidade e passam a memorizar seqüências linearmente.

Quanto a chimpanzés não sei, mas crianças, tenho uma e gostaria de exemplificar esta idéia de memória visual em bloco: Um dia, num elevador, estava com minha filha que na época tinha cinco anos, ela pediu que eu lhe perguntasse quantas luzes haviam no teto. Perguntei-lhe: – Bella, quantas luzes têm no teto? Ela, que estava com a cabeça abaixada, em direção ao chão levantou a cabeça com os olhos fechados, abriu os olhos por instantes, voltou a fechá-los, abaixou a cabeça

novamente, ficou uns segundos em silêncio e disse: – Doze. Para evitar o suspense, digo logo que ela acertou. No mais, que esta seja mais uma imagem no meio dessas outras tantas.

Fotografar desconhecidos em ruas, passagens, praças, museus, numa atitude de enfrentamento e fratura das coisas, como já foi discutido, teve como objetivo a recuperação do estranhamento na relação fotógrafo-modelo, bem como na sua recepção: imagem-espectador. Desta atitude fotográfica (Epifanias) participaram, além dos passantes, Fernanda Eva, Gabrielle Junginger, Ana Kawajiri, Juliano Lamb, Elen Machado, Sinuhê Kern, Carmela Gross, Octavio Camargo e Keila Kern.

Reelaborando: primeiramente temos a questão do motivo, o impulso original do trabalho: a alteração do estado normal das coisas depois da interferência do fotógrafo. O registro, na imagem, da presença do fotógrafo pela refração ao seu ato. A experiência partilhada de autoria, a estética das imagens que revela um outro autor. Para além do fotógrafo, o passante: este existe num espaço repleto de informações. Essas informações agregam-se à pessoa num afinamento da imagem, uma sobreposição de figura-fundo. Dado o pouco tempo de projeção de cada imagem o espaço tende a se achatar e o todo forma o aspecto psicológico do modelo; as diferenças entre as paisagens faz realce às diferenças entre as classes sociais. É possível, muitas vezes, traçar um perfil muito próximo do que possivelmente queira de fato dizer “aquela pessoa”, “naquele lugar”, lançando “aquele olhar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Era de sua reprodutibilidade Técnica". In: *Obras Escolhidas Vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Obras Escolhidas Vol. III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. "Símbolo e Alegoria no Romantismo". In: *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.
- _____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FABRIS, Anateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- LEBRUN, Gerard. "Sombra e Luz em Platão". in: Aauto Novais (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LICHT, Fred. *Goya: the origins of the modern temper in art*. New York: Harper&Row, 1983.
- SONTAG, Susan. "A América vista através de fotografias, sombriamente". In: *Ensaios sobre Fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1991.

XAVIER, Ismail. "Alegoria, Modernidade, Nacionalismo". In: *Doze questões sobre cultura e arte*. Seminários. Rio de Janeiro: Funarte-MEC, 1984.

COETZEE, John Maxwell. *As maravilhas de Walter Benjamin*. Revista Novos Estudos, Cebrap, São Paulo, n. 70, novembro 2004.

KAMITA, João Masao. "Considerações sobre a Pintura e o Cinema na Obra de Walter Benjamin". In: *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, (6), Agosto de 1992.

MACHADO, Arlindo. *O Filme-ensaio*. Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ, vol. 5, n. 5. (dez 2003) Rio de Janeiro: UERJ, ART, 2003.

CARDOSO, Miguel. s.v. "*epifania*", E-Dicionário de Termos Literários <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epifania.htm>> Acesso em: 19 jan. 2007.

LEIRNER, Sheila. *Entrevista com Jean Baudrillard*. 1999. Disponível em: <<http://pros.orange.fr/sheila.leirner/Site%20Entrevistas/Jean%20Baudrillard%201999.htm>> Acesso em: 29 nov. 2006.

RICHARDS, Bernard. *Critical Idiom – Epiphany*. Disponível em: <<http://www.mrbauld.com/epiphany.html>> Acesso em: 20 fev. 2007.

ROSENBLOOM, Stephanie. *Pesquisadores estudam a boa impressão na web*.

Trad. Paulo Migliacci . Disponível em: <<http://www.derwood.eti.br/modules/news/makepdf.php?storyid=22125>> Acesso em: 15 jan. 2008.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)