



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CAROLINE VERAS SOBREIRA

BASTIDORES DA CENA E LIMINARIDADE:
FRAGMENTOS DO ENCONTRO DA IMAGEM COM O EPIGRAMA

FORTALEZA

2022

CAROLINE VERAS SOBREIRA

BASTIDORES DA CENA E LIMINARIDADE:
FRAGMENTOS DO ENCONTRO DA IMAGEM COM O EPIGRAMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Arte e Processo de criação - Poéticas contemporâneas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Francimara Nogueira Teixeira.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S659b Sobreira, Caroline Veras.
Bastidores da cena e liminaridade : Fragmentos do encontro da imagem com o epigrama / Caroline Veras Sobreira. – 2022.
151 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira.
1. Fotoepigramas. 2. Bastidores. 3. Teatro. 4. Fotografia. 5. Liminar. I. Título.

CDD 700

CAROLINE VERAS SOBREIRA

BASTIDORES DA CENA E LIMINARIDADE:
FRAGMENTOS DO ENCONTRO DA IMAGEM COM O EPIGRAMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Arte e Processo de criação - Poéticas contemporâneas.

Aprovada em 24/08/2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira (Orientadora)
Instituto Federal do Ceará (IFCE)

Dra. Alexandra Marinho de Oliveira
Goethe Universität Frankfurt

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Não fiz estas páginas sozinhas. Na vida, tenho muita gente boa por perto. Sou tão feliz por isso. Obrigada, Fran, orientadora querida. Sábia e imensa em carinho, cuidado e generosidade. Artista potente, mulher forte, pessoa doce. Que sorte, a minha, ter você comigo neste percurso e ser iluminada por sua claridade. Obrigada, família, pela mão estendida e apoio constante. Construir uma pesquisa nestas circunstâncias teria sido menos prazeroso se não tivesse sido com vocês. Helô, Alê, Mainha e Painho, obrigada. Agradeço, também, à FUNCAP, pelo apoio destinado a esta pesquisa ao longo de 12 meses. Obrigada, por fim, aos que chegaram e ficaram e, neste percurso, também foram palavra, sorrisos, estímulo, força e provocação: Juliana Rangel, Hector Briones, Alexandra Marinho, Beatriz Furtado, Pablo Assumpção, Wellington Jr. (Tutunho), Jo A-mi, Jota Jr., Lidya, Mel, Lara, Levi e Leo.

"Quando penso no quão pouco eu sei, me assusto. Se queremos humanidade, precisamos criar relações humanas."

(BRECHT, 1934 *apud* VALLIAS, 2019, p.256)

RESUMO

Esta pesquisa foi disparada pela relação palavra-imagem, apresentada pelos fotoepigramas de Bertolt Brecht. Presentes na obra *O Abecedário da Guerra* (1955), tais composições tomam texto (epigrama) e imagem (fotografia) pela dialética que se instaura entre eles, com uma polifonia gerada pela qualidade de afrontamento daí advinda. Como a dialética repousa na correspondência ou na contradição (BENJAMIN, 2006), percorremos brevemente esse confronto existente entre os dois meios, imagem e texto, para encontrar, na noção de montagem trazida por Didi-Huberman (2017), um procedimento importante para esta dissertação. Nesta pista, abrimos mão de um desenrolar histórico ou cronológico e concentramo-nos em investigar o que se desdobra dos encontros fronteiriços. Como principal base para esta discussão, o conceito de liminaridade de Ileana Dieguez (2011), cujo enfrentamento entre dois territórios sugere que suas distinções e aproximações podem ter limites borrados. Neste sentido, fotografia e poesia encontram-se, complementam-se, confrontam-se e confundem-se, visitando ou desdobrando-se em questões como memória, autorretrato, corporeidade, temporalidade, expansão e permanência/sobrevivência. Neste trabalho, os bastidores teatrais tomam a frente do palco no protagonismo da discussão teatral, por uma dimensão imagética, cujo caráter não-ficcional também mistura-se com o próprio teatro em espacialidade e ritualidade. Assim, como dispositivo autopoietico (MATURANA, 1997), recorreremos a fotografias autorais, feitas por mim em bastidores teatrais ao longo de quase 15 anos. Inspirados em Brecht, entregamos ao leitor algumas fotografias e alguns poemas para que ele, em um jogo anacrônico e fragmentado, possa compor seus fotoepigramas. Nesta mesma perspectiva de obra aberta, segue a estrutura textual desta pesquisa, organizada em fragmentos que podem ser lidos fora de uma ordem fechada, também como recurso literário apto a favorecer a pluralidade e o diálogo, concedendo autonomia às partes, que são pedaços e são também totalidades em si.

Palavras-chave: fotoepigramas; bastidores; teatro; fotografia; liminar.

ABSTRACT

This research was triggered by the word-image relationship, presented by Bertolt Brecht's photoepigrams. Present in the work *War Primer* (1955), such compositions take text (epigram) and image (photography) by the dialectic that is established between them, with a polyphony generated by the quality of confrontation arising therefrom. As dialectics rests on correspondence or contradiction (BENJAMIN, 2006), we briefly covered this existing confrontation between the two media, image and text, to find, in the notion of montage brought by Didi-Huberman (2017), an important procedure for this dissertation. On this track, we give up a historical or chronological development and focus on investigating what unfolds in border encounters. As the main basis for this discussion, Ileana Dieguez's concept of liminality (2011), whose confrontation between two territories suggests that their distinctions and approximations may have blurred limits. In this sense, photography and poetry meet, complement, confront and confuse each other, visiting or unfolding in issues such as memory, self-portrait, corporeity, temporality, expansion and permanence/survival. In this work, the theatrical backstage takes the front of the stage in the protagonism of the theatrical discussion, through an imagery dimension, whose non-fictional character also mixes with the theater itself in spatiality and rituality. Thus, as an autopoietic device (MATURANA, 1997), we resort to authorial photographs, taken by me in theatrical backstage over almost 15 years. Inspired by Brecht, we deliver to the reader some photographs and some poems so that he, in an anachronistic and fragmented game, can compose his photoepigrams. In this same perspective of an open work, the textual structure of this research follows, organized into fragments that can be read out of a closed order, as a literary resource capable of favoring plurality and dialogue, granting autonomy to the parts, which are pieces and are also totalitarian in themselves.

Keywords: self portrait; backstage; theater; photography; liminality.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	FRONTEIRAS: A LIMINARIDADE COMO POTÊNCIA, A TEATRALIDADE COMO TRANSGRESSÃO.....	17
3	AUTORRETRATO.....	25
3.1	O êxtase é o fio condutor.....	26
3.2	Contra a morte, a fotografia.....	30
3.3	Ver-se de fora para ver-se por dentro.....	33
3.4	Poética própria como manutenção da vida.....	36
3.5	O passado como futuro.....	37
4	CORPO/ROSTO	43
4.1	Um corpo que se impõe: um corpo próprio.....	43
4.2	Habitar o outro com o olhar: espaço próprio.....	45
4.3	O desejo como agenciador.....	47
4.4	O reconhecimento é um encontro de rostos.....	48
5	MONTAGEM	52
5.1	Janela como meio de contato.....	52
5.2	Rasgos do tempo: pré, pós, tudo.....	53
5.3	Pedaços desmontados criam uma dialética.....	58
5.4	A relação tempo-espacial com a experiência.....	61
5.5	A memória como fagulha.....	63
5.6	Sobre Espelhos, bastidores e encontros.....	65
6	GESTOS.....	69
6.1	O gesto como um cristal da memória.....	70
6.2	O gesto como articulador de energia.....	71
6.3	uma materialidade performativa.....	73
6.4	Uma imagem de outra imagem.....	77
7	ANIQUILAÇÃO.....	81
7.1	O olhar que estetiza.....	82
7.2	O olhar que mata	83

7.3. O olhar que aniquila.....	88
8 ABC DA GUERRA: IMAGENS, POEMAS E A INSANIDADE BÉLICA.....	91
8.1 Exílio, ausência e criação.....	94
8.2 Desmontando notícias, montando diários.....	96
8.3 Fotoepigramas ou o encontro da morte com a poesia.....	97
8.4 O Abecedário da Guerra.....	103
9 FRAGMENTOS.....	110
9.1 Respirar: Absorver e expulsar.....	110
9.2 Fragmentos como recurso literário e conceito.....	114
9.3 Lampejos fotográficos.....	119
10 FOTOEPIGRAMAS.....	123
10.1 Fotografias, bastidores e poemas: Fotoepigramas em formação.....	125
11 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
REFERÊNCIAS.....	148

1 INTRODUÇÃO

Reunir conceitos é desafiador porque trata-se de um caminho trilhado por sobre um solo muito fértil, com muitas bifurcações atraentes. É como andar bem em cima de uma linha divisória, em um cruzamento ou em uma interseção de percursos complexos. Ora, interligando-os; ora, distanciando-os ou confundindo-os. Assim, teatro e fotografia não aparecem neste trabalho por suas definições individuais, mas por um pensamento fronteiriço. Assumo o risco de pesquisar de forma pendular, migrando de uma linguagem para outra, na tentativa constante do equilíbrio – ou, do caos. Neste percurso, uma escrita que aproxima-se do estilo performativo¹, com conceitos que podem ser abordados por demarcações pouco nítidas quando exploradas por um aspecto mais íntimo.

Como ponto de partida, o pensamento energético e corpóreo do teatro sob o viés da cena pós-dramática de Hans-Thies Lehmann (2007) e suas múltiplas possibilidades. Livre do estigma da representação como força principal, a cena pós-dramática sugere outras formas de experiência além daquelas valorizadas pela cena dramática, abrindo-se às tantas possibilidades de considerar a força expressiva e material do corpo. Lehmann propõe rupturas estéticas que configuram a prática artística como um estado de problematização política, a partir de variados elementos que servem como via de acesso ao pensamento que se opõe às noções clássicas de representação. O teatro é o espaço de onde venho. É responsável por despertar a compreensão do quanto os processos criativos podem ser autopoieticos. Não por acaso, as primeiras inquietações que basearam esta escrita também partem dos conceitos teatrais. Ideias que não servem somente à cena, mas atravessam o meu modo de pesquisar, inclusive, sobre as fotografias teatrais.

Neste contexto, trago os bastidores teatrais como espaços alusivos à expansão corpórea, ao desejo e aos encontros. Como recorte metodológico dessa investigação, os bastidores tomam a frente do palco no protagonismo da discussão teatral nesta escrita. São espaços imbricados de teatralidade, permeados por aquilo que excede o ficcional. Antecedem

¹ A noção de "escrita performativa" é inspirada no conceito homônimo de Peggy Phelan (a partir da proposta de Della Pollock). Poderia ser definida como algo que fala de si mesma e daquilo que a motivou, dedicando-se à vida social e às artes performativas. Para tanto, passa pela memória, pelo prazer, pela imaginação, pela experiência e pelo afeto. Se preciso for, desconstrói formas discursivas para criar um caminho próprio. É uma forma de re-escrita. Pode-se dizer que é uma escrita subjetiva, inquieta, pouco linear e despreocupada com a causa e o efeito. Tem o seu "perigo" porque fala de quem a escreve, expõe, reage a estímulos, muda de ideia, navega por mundos distintos. É uma escrita nervosa, pouco prática. Logo, autobiográfica e inconformada. É uma retórica que tem força ativista, produtiva e gosta de existir (e de ser lida). É uma espécie de atitude ética, política e estética no papel (ou na superfície que for).

e precedem a encenação, revelando uma temporalidade própria, capaz de expandir a presença, o encontro, a cena, o corpo, a energia e o próprio espaço. É, portanto, o que fica em suspenso sem ser visto, mas segue existindo. É como o verso de um bordado: ao invés de olhar pelo direito, chama para ser visto pelo avesso. Um avesso que não é tão plástico ou finalizado, mas é esclarecedor por revelar um trajeto tão acostumado a ficar escondido. É o elo entre tempos diferentes (agora e depois), apto ao relacionar espaços distintos (palco e camarim). Por condensar pensamento, ação, tempo e encontro, interessou-me imergir neles, nos bastidores teatrais.

Situar este trabalho acadêmico nestes espaços não foi uma decisão tomada no projeto inicial desta dissertação. Até o atual modo de compreender os bastidores decorre do rumo que esta pesquisa tomou após ser atravessada pela pandemia². A ideia inicial deste trabalho sempre esteve ancorada no eixo fotografia-teatro, mas não contemplava nenhum recorte específico da fotografia cênica. Com os teatros fechados pela situação pandêmica³, na impossibilidade de fotografa-los – como era pretensão inicial, precisei recorrer às fotografias de arquivo que já dispunha. Buscando subterfúgios, acessei cerca de 80 mil fotos cênicas. Uma imersão sobre algo que podemos chamar de síntese poética de um trabalho de arquivo. Nesta ocasião, voltei aos teatros por meio daquelas imagens e veio, como um clarão, a resposta de qual caminho seguir. Era hora de debruçar-me sobre umas fotografias que sempre procurei fazer, mas pouco consegui explorar, dada suas “inutilidades mercadológicas”⁴: as fotografias dos bastidores teatrais. Dessa forma, foi selado o primeiro encontro. Fotografia e teatro cruzam-se nos bastidores, disparando inquietações sobre arte e sobre a vida, sobre o outro e sobre mim mesma, sobre fotografia e sobre teatro, sobre o desejo e o encontro.

Trata-se, portanto, de uma dissertação autopoética, estruturada em fragmentos que podem ser lidos sem o rigor de uma ordem fechada. A escolha pela escrita fragmentada é um detalhe precioso desta pesquisa. Inicialmente, eu poderia dizer que é uma opção decorrente da livre associação de ideias que permeiam o meu gesto de pesquisar. Ideias que chegam de uma música, de um filme, de uma vivência, de uma indicação acadêmica, de uma curiosidade, de

² A pandemia do novo coronavírus, causador de uma doença respiratória aguda grave, foi decretada em março de 2020 pela Organização Mundial da Saúde (OMS). Na ocasião, todas as atividades consideradas não essenciais foram impedidas de funcionar.

³ Este trecho foi escrito em 04 de outubro de 2020, época em que a pandemia seguia em curso, sem nenhuma vacina aprovada.

⁴ A maioria das fotografias cênicas que fiz foram utilizadas pelos grupos teatrais, festivais, ou por mim mesma com a finalidade publicitária de divulgação. À esta função, a foto de bastidor não serve. Por isso, muitas destas imagens só “foram reveladas” na curadoria que esta pesquisa exigiu, momento em que exercitei a observação calma e cuidadosa.

um sonho, de um livro, de um desejo... Ideias que me lembram que me inclino pouco para lógicas fechadas e tendo a tecer discussões descontínuadas que permitam discursos inacabados – ou em constante reformulações (*work in progress*) – e associações a partir de fragmentos que são pedaços e são também totalidades em si.

Pela conceituação benjaminiana (1984), o fragmento é propenso à manifestar-se na linguagem. Nesta concepção, há uma valorização destas partes fragmentadas como princípios construtivos aptos a criarem alegorias violentas, segundo o autor. Pois elas extraem o fluxo da história e do tempo, carregando um sentido positivo. Falamos, portanto, de uma unidade indivisível final atravessada por vários pedaços também suficientes em si. Ou seja, é uma ideia em que cada parte contém, em si, o todo. E o todo, cada parte. Como um traço forte do fragmento é a ruptura, esse “estilo” de escrita é plural e flexível, o que coopera com o rompimento histórico linear e torna o conhecimento propenso à ascensão. Dessa forma, é uma escrita que inspira uma intenção estética baseada na combinação de elementos sem uma hierarquia comum a todos os leitores e mostra-se como um princípio reflexivo, onde a menor parte também contém o todo, tornando-se uma unidade-fragmento, cujo jogo de tensões marca a obra final. Para Didi-Huberman (2017), o fragmento é democrático, permite uma proposta das partes, ao invés de pretender explicar a totalidade. É um caminho para expor fendas, dispor coerências e recorrer às particularidades de cada superfície, ao invés de objetivar as suas conclusões. Logo, uma escrita que reflete, dialoga, expõe perspectivas e conceitos pelo viés da narrativa, da seleção de um pedaço do tempo, da política, da preferência estética ou do espaço.

Há outras duas qualidades importantes de serem associadas ao fragmento: a singularidade e a brevidade. Sobre a primeira, se pensarmos no pedaço por sua suficiência, tencionamos sua independência em relação ao que o sucede ou antecede. O que se desdobra da segunda qualidade, a brevidade, é a dinâmica temporal. Considerando essas relações, deparamo-nos com uma estrutura textual que instiga porque considera o impulso criativo momentâneo sem limitá-lo à uma finalidade, ainda que ele tenha autonomia para direcionar o leitor para alguma conclusão. E mais: o fragmento é um pedaço capaz de provocar, inquietar, refletir e destacar os conceitos de forma totalitária. Ou seja, com condições em si, dispostas a enfrentarem o enclausuramento da retórica – como defende Roland Barthes (2004).

Outro encontro importante para esta pesquisa é o da poesia com a fotografia, a partir do trabalho de Bertolt Brecht com seus *fotoepigramas*, apresentados por Didi-Huberman (2017). Ao escrever seus diários de pensamento, durante o exílio, Brecht cria pranchas visuais compostas por fotos e epigramas. Marcados pela correspondência crítica e anacronismo, estes fotoepigramas inquietam pelo embate e por unirem mundos aparentemente opostos, como poesia e guerra, imagem e texto, lirismo e conflito.

Para tanto, o fragmento *Fronteiras* traz a liminaridade como campo frutífero para a transgressão. Ao diferenciar os termos “camarin” e “bastidores teatrais”, inicia um percurso sobre os conceitos fronteiriços de Ileana Dieguez (2011). Com definições pouco claras, os territórios separados pelas fronteiras contaminam-se, revelando que a qualidade liminar é geradora de potências. Atravessada por esta discussão, a teatralidade advém como forma de destacar o real a partir da sua estetização, suscitando o que pode haver de extraordinário no cotidiano. A partir de autores como Silvia Fernandes (2013), Jorge Dubatti (2012) e Josette Féral (2015), passeamos pelo caráter fluido da teatralidade, a fim de encontrar sua qualidade de transgressão e transformação cotidiana.

No fragmento *Autorretrato*, uma breve introdução sobre a prática da autorrepresentação, para tatear as obras de três fotógrafos: Arthur Omar, a partir da influência do êxtase no seu gesto de fotografar; Nan Goldin e seu olhar empático, inserido na cena real; e Cindy Sherman, com sua prática de fotografar-se travestida de personagens, cuja discussão envolve o exercício feito pela fotógrafa para autorretratar-se com subsídios ficcionais. Neste fragmento, a fotografia é tratada por sua profunda relação com o fotógrafo e pela possibilidade jocosa de intuir se a foto revela mais do outro ou dele mesmo? Neste contexto, a *autopoiesis* de Humberto Maturana (1997) aparece como uma adequação conceitual para tecer relações entre artista e obra, por análises inspiradas na imagem dialética de Walter Benjamin (2006). Sendo a dialética um embate também temporal, este fragmento visita o conceito de Silvia Cusicanqui (2005), que rompe com as ideias cronológicas convencionais de passado-presente-futuro, defendendo que o passado é, justamente, aquilo que se põe diante dos nossos olhos.

No fragmento intitulado *Corpo/Rosto*, Luiz Orlandi (2004) percorre definições acerca do corpo, passando pela organicidade até chegar à noção de *corpo* próprio, um corpo suficiente e propício a constituir seu sentido. Este corpo, marcado pela virtualidade e

qualidade de expansão, prolonga-se em energia e consciência a ponto de conquistar o espaço próprio de José Gil (2001). Há ainda, neste bloco de escrita, a abordagem do *rosto*, por David Le Breton (2019), como uma superfície de reconhecimento humano. O fascínio que o rosto exerce é uma prática mental porque possibilita, a qualquer indivíduo, uma chance concreta de fixar um vestígio da sua existência. Dialogando com o autor, Deleuze e Guatarri (1996) trazem a noção da *máquina de rostidade*, cuja capacidade de ser uma máquina de produção social não deve ser ignorada.

Em *Montagem*, uma metáfora sobre as conexões e formas de acessar outros espaços. Um fragmento atravessado pela condição de isolamento social pandêmico, onde as janelas eram os espaços físicos que permitiam a conexão com o mundo e, muitas vezes, com o outro. Aqui, as janelas temporais cronológicas dão lugar às noções de *pré* e *pós* pela perspectiva paradoxal de Philippe Dubois (2019), que evoca a noção de relação através de temporalidades distintas. Propondo um diálogo, a montagem temporal de Didi-Huberman (2017) suscita interrupções que tornam a não-contemporaneidade um terreno fértil a partir das sobrevivências – discussão inspirada no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Este fragmento fala, ainda, sobre a desmontagem que desperta a percepção habitual e incita um novo olhar, ao criar unidades diferentes daquelas dispostas em seus espaços corriqueiros. Após um breve passeio pela *presentidade* de Robert Morris (2006) e pelo *inconsciente ótico* de Benjamin (1994), este fragmento encerra-se com um passeio pessoal pelos bastidores teatrais, com uma narrativa que busca convidar o leitor a perceber a intimidade que tenho com o lugar, a partir de descrições sobre a vida ordinária (e, por isso, fascinante) dos bastidores.

No fragmento *Gesto*, a sua qualidade de medialidade. Apto a ser um produtor de sentido, o gesto é entrecortado pela história, um cristal da memória. Atravessado por autores como Giorgio Agamben (2008) e Aby Warburg, este fragmento toma posição e apresenta a fotografia como uma superfície que favorece a manifestação do gesto, sendo, ela mesma, um gesto. Partindo desta materialidade performativa da fotografia, a obra de Sherrie Levine, sagaz em fraturar conceitos como *autoria* e *originalidade*, ressalta as possibilidades de relação existentes nas imagens.

Já em *Aniquilação*, mencionamos o processo criativo para além de uma produção de sentido. No entanto, o fragmento tem como principal marca as discussões acerca da vida, da morte, dos limites éticos e da dor. A partir de Susan Sontag (2004), a beleza existente na

devastação é mencionada para chegarmos à inquietação: qual é a intensidade aceitável de aniquilação do outro? Nesta escrita, aproximo os universos do fotógrafo e do caçador como indícios e metáforas da morte do outro. A “selva cultural” pode obliterar o indivíduo com um olhar ou com a indiferença ou mata-lo ao reduzi-lo a uma imagem? – São questões abordadas aqui. Por esta iminência da morte, falo sobre vida e resistência, tateando conceitos de autores como Bauman (2008), Flusser (2018), Sontag, já mencionada, e Michael Taussig (1993).

No fragmento *ABC da Guerra*, uma imersão na *Kriegsfibel*, uma obra composta por Bertolt Brecht (1955), com poemas e imagens sobre os horrores da guerra. Partindo do contexto do exílio enfrentado por Brecht, um debate calcado no livro de Didi-Huberman (2017) relaciona conceitos como *montagem*, *tempo*, *exílio memória* e *lirismo*. A forma de dispor as coisas é apresentada aqui como a maneira pela qual se pode aguçar o exercício da criticidade. Para tanto, o fotoepigrama brechtiano, conceito-chave para esta pesquisa, desconstrói a evidência do visível e caminha para a polifonia que salta quando o poema encontra a fotografia.

Fragmento, por sua vez, convida o leitor a caminhar por entre os conceitos da escrita fragmentária. Como a intenção é convocar o leitor para uma experiência, é um estilo que se aproxima de um caráter aberto porque abre mão de uma aparente conclusão hermética. A partir de Walter Benjamin (1984) este fragmento suscita relações entre as partes e o todo, também pelo resgate do conceito de *ruína*. A ruína pode, neste contexto, também ser percebida como um fragmento, porque carrega uma significação totalitária em pequenos pedaços. Fechando o fragmento, o conceito de *lampejo* é adotado para evocar a habilidade fotográfica de tornar visível aquilo que estava invisível.

Por fim, mas não necessariamente por último, o fragmento *Fotoepigramas* reforça o lirismo do poema por sua habilidade polifônica capaz de instaurar uma dialética. Também baseado no fotoepigrama de Brecht, este fragmento parte do trabalho dele para ensaiar um jogo propositivo. Como sugestão criativa que acompanha esta pesquisa e é fragmento também, epigramas foram escritos e entregues ao leitor, juntamente com fotografias de bastidores feitas por mim para que ele, à luz de Brecht, componha seus próprios fotoepigramas. Desta maneira, convido o leitor a ensaiar suas próprias composições. Como se fosse um jogo, que ele possa passear por cada epigrama proposto e por cada fotografia entregue para experimentar suas próprias composições. Que ele possa, também, refletir sobre

o que nasce deste encontro, o que faz lampejar ou que espaço do passado essa composição pode acessar. Pelas fotografias monocromáticas, a teatralidade cotidiana tenta evocar o rompante dos detalhes. Monocromáticas para que as cores não distraiam a sensorialidade. Abrir mão de todas as cores e abraçar as chamadas escalas de cinza permitem, aqui, uma espécie de abstração que pode nos levar direto ao ponto de interesse de cada imagem. Sem o excesso de cores, a observação tende a concentra-se na força expressiva de quem é retratado. Assim, o que poderia ser vermelho, azul, amarelo, verde, rosa ou colorido desloca-se para pontos de luzes e sombras, como ingredientes misturados em um liquidificador. O que resulta é o que se bebe: imagens que buscam o leitor para percebê-las por sua atmosfera e não por seus elementos. Toda fotografia é concreta, é matéria.

Dor pode atrair sutilezas. Manter a poesia e buscar escritas, durante uma pandemia, é tática de resistência. Deixar o caos atravessar e seguir para cumprir com o prazo que urge enquanto o corpo anseia se proteger. Evoluir não combina com receios. Afinal, há uma espécie de beleza, uma potência que vem depois que o medo se esvai e mostra pedaços de nós que se reconhecem em pequenos suspiros de memória. Cismar em entender é vão. As palavras, assim como as flores, foram feitas para serem sentidas e não, entendidas. E qual o sentido disso tudo? Enquanto penso, disparo olhares em cima de uma certeza intensa e frágil que excita. O vírus desmontou a única coisa que tínhamos certeza possuir: o agora.

Pelas janelas – físicas, mentais, virtuais ou metafóricas, a temporalidade se refaz. Não como cronologia, mas como uma permanente rede de atravessamentos. Memória e instante, passado e futuro, ausência e encontro, verso e reflexo. Todos reunidos pelo vão desejo de deter as ideias, articular os pensamentos e discorrer sobre aquilo que fica a partir daquilo que passou. Vão porque ideia é livre, é pássaro. Prendê-la é engaiolar. Tirar o seu vôo é tirar sua essência de ave.

Contra essa insistência do tempo de seguir apressado, eu fotografo. É minha forma de pausar, de ater-me ao detalhe, ao que gosta de ser fugaz. É mania antiga cuidar do que desperta encanto. Tenho olhos caçadores. Por isso, digo: quase toda fotografia minha é um autorretrato. Porque quero guardar o pedaço de mim mesma que encontro por aí. Nesta pesquisa, dois mundos encontram-se. Saio dos palcos como atriz e entro nos camarins como fotógrafa rumo aos vestígios de ausência, nos quais encontro noções de expansão da cena, do corpo e do outro – que, em alguma hora, fora ou é meu também. Perceber-me parte disso

reescreve a noção que eu tinha de fotografia e constrói a compreensão que tento captar no outro, pelo *click* fotográfico, o que tenho em mim. Ou o que falta também, já que a ausência pode ser um desejo imperativo.

Assim, ato-me a esse espaço sagrado do teatro, o bastidor, detentor de uma aura única, livre do que não é reproduzível ou encenado. A fluidez é sua essência. Escrever sobre os bastidores teatrais pode ter um tom de poesia, pois a iminência do palco e da plateia é uma explosão lírica. Enfatizar esses espaços, pouco vistos ou falados, que tanto me envolve é um fascínio antigo. Atriz, meus pelos respondem ao espaço com euforia. Um misto de arrepios e tremeliques. Uma potência quase alucinatória que pode confundir pela força patética. Paixão é bicho que confunde. O que faz uma atriz no camarim quando não está se preparando para entrar em cena? O que pode um fotógrafo quando adentra neste espaço? Como este local pôde mostrar, para mim mesma, a qualidade de autorretrato que acompanha tudo aquilo que eu fotografo?

Coleciono fotografias como forma de não limitar sensações. O emaranhado de fotografias que compõe a proposição criativa desta dissertação tem a mesma força das palavras. Afinal, elas são palavras, são gestos que imbricam sensações e articulações, são poéticas. Estas imagens de bastidores, feitas antes do vírus fechar portas e separar corpos, são deleite e teoria; são vestígios de cena que produz novas configurações eróticas. As imagens não são resultado ou premissa, mas um fragmento também, cuja exploração por este aspecto considera sua corporeidade

Desta maneira, convido o leitor a ensaiar suas próprias composições. Como se fosse um jogo, onde ele pode passear por cada epigrama proposto e por cada fotografia entregue para experimentar suas próprias composições. Que ele possa, também, refletir sobre o que nasce deste encontro, o que faz lampejar ou que espaço do passado essa composição pode acessar.

2 FRONTEIRAS: A LIMINARIDADE COMO POTÊNCIA, A TEATRALIDADE COMO TRANSGRESSÃO

Gosto dos encontros. Não é por acaso que esta pesquisa escreve e deixa-se escrever por um percurso artístico marcado pelo encontro do teatro com a fotografia, caminhada que segue intrigante ainda que não seja inovadora ou recente. Um hibridismo caracterizado por limites borrados de definições, já que não parece viável falar de uma coisa a partir da exclusão da outra. O resultado? Uma imersão no caráter fronteiro existente entre vida e obra, a partir da sua força e teor de constante contaminação – uma condição e um pensamento herdados da teatralidade, essa pulsão e essa potência que saem do teatro para a vida e sobre a qual falaremos aqui também.

Antes de discorrer sobre conceitos que embasam a discussão, preciso esclarecer um termo que intitula este trabalho e já inaugura a abordagem fronteira: ao contrário do que muita gente pode supor, *bastidor* não é sinônimo de *camarim* – ainda que eles possam misturar-se por uma artimanha da arquitetura, do momento ou do acaso e coexistirem. O camarim é o local destinado à preparação dos atores. Um espaço comumente materializado por uma bancada iluminada com espelhos de luzes, com alguns assentos e araras com figurinos, onde os artistas podem apoiar seus pertences e seguir com toda a preparação necessária para a cena. O bastidor teatral, por sua vez, é tudo aquilo que é teatro, mas não é cena. É o *backstage*, o que ocorre por trás das cortinas. Aquilo que não é visto pelo público, que carrega um segredo, que testemunha o fazer teatral em suas minúcias despudoradas, longe da censura ou do aplauso do público. É um local quase misterioso que antecede a cena, é onde ocorre aquele momento de concentração, silêncio e preparação também, mas diferente daquela que ocorre no camarim. A preparação deste é exterior. Daquele, interior, pois é uma preparação que versa sobre a atmosfera e energia. É um estado de imersão. É quase um limbo que separa (ou une) ator e personagem, realidade e ficção, cena e preparação.

Se tomamos esse lugar do entre para pensar o teatro e os bastidores, nos aproximamos de conceitos que podem habitar espaços fronteiros, com linhas de definições pouco claras ou tênues. Ileana Diéguez (2011) explica o que entende por “fronteira”, a partir de Mikhail Bakhtin:

Fronteira é uma palavra que surge repetidas vezes nos textos deste pensador⁵, a qual percebo como manifestação da sua encruzilhada cronotópica: forçado a viver às margens, no isolamento e no exílio dentro do seu próprio país, a escrita de Bakhtin é um ato ético. (DIEGUEZ, 2011, p.51)

Segundo a autora, a fronteira é uma forma de enfrentamento permanente entre dois (ou mais) territórios, uma encruzilhada cronotópica. Um espaço permeado de contaminação, cuja separação não parece ser tão clara ou possível. Neste lugar, ambíguo, devemos estar conscientes que as linhas divisórias de uma fronteira pertencem, ao mesmo tempo, a todos os lados. Dieguez (2011) escreve sobre esse estado transgressor presente na vida, no teatro e na relação teatro-vida a partir do conceito de *liminaridade*.

Inspirada pela discussão de Victor Turner, Ileana Dieguez explica que se trata de uma condição que nomeia o estado de entrecruzamento das formas artísticas, dos olhares filosóficos, das concepções e posicionamentos éticos e políticos. Não diz respeito a uma abordagem inovadora, ela ressalta, visto que já é uma das grandes marcas da teatralidade latino-americana há algumas décadas, mas refere-se a uma região transdisciplinar semelhante ao "conceito de exílio, da não territorialidade, do mutável e transitório, do processual e inacabado, do fato de apresentar mais do que representar" (DIEGUEZ, 2011, p.20). Para a autora, desde que Turner (2015) trouxe o conceito de liminaridade para os estudos teóricos⁶, nos aproximamos de uma investigação que se direciona à relação entre o fenômeno – ritual ou artístico – e o seu entorno social”.

Portanto, um espaço importante de diálogo com a vida, por estar atento à uma arte que se entrecruza com a realidade. A arte é capaz de nos oferecer uma zona de intercâmbio distinta daquelas ofertadas pelos veículos de comunicação, por exemplo. A liminaridade, por sua vez, responsável por dispor espaços para "a representação da diferença cultural, estendendo, a partir daí, uma série de associações como "entre-meio", "tecido conectivo", "passagem intersticial" ou situação onde se negociam as experiências inter-subjetivas, de acordo com Dieguez (2011). Para Turner (2015), a experiência é tudo aquilo que “extrai uma expressão que a completa”. Logo, percebemos existir uma ênfase na existência de um corpo em movimento, inacabado "ativado por aquelas partes onde o corpo se transborda e provoca a

⁵ O autor ao qual Ileana Diéguez refere-se é Mikhail Bakhtin.

⁶ Victor Turner aborda os conceitos de liminaridade e liminoide em uma perspectiva antropológica. Para ele, a essência principal da liminaridade estaria na análise “da cultura em seus fatores de recombinação livre ou lúdica em todos e quaisquer padrões possíveis” (TURNER, 2015, p.37). Ileana Caballero, por sua vez, toma o conceito por sua qualidade fronteiriça de permanente contaminação, principalmente, pelo viés artístico.

formação de um novo corpo, ou ativado também em outras partes por onde o corpo absorve o mundo” (DIEGUEZ, 2011, p.34).

Assim, o liminar interessa para pensar a criação e produção de arte, não somente como estratégia criativa, mas como espaço de produção de si mesmo. “A partir de sua concepção teórica, a liminaridade é uma espécie de fenda produzida nas crises.” (DIEGUEZ, 2011, p.34). Criar, na crise, contra as forças que atravessam ou movem os artistas, é um dos mecanismos de resistência mais potentes da arte. Uma forma sagaz de reforçar a subjetividade, fazendo surgir experiências de alteridade.

Ou seja, os espaços do “entre” propostos pela liminaridade são portadores de estados potentes de contágio, algo próprio daquilo que a arte é capaz de evocar: a antiestrutura apta a provocar uma experiência. Para Turner (2002 *apud* DIEGUEZ, 2011), o conceito de experiência que interessa ao contexto não é a *Erlebnis*⁷, conhecida no português como vivência. Seu direcionamento é para a *Erfahrung*, que relaciona-se à experiência em si, algo que ficou marcado após determinada vivência. Como ela, a liminaridade, tem um caráter político por revelar uma antiestrutura, ela pertence a "um 'espaço potencial' a partir do qual se desautomatizam os discursos do campo da arte e da representação, dinamitando lugares comuns.” (DIEGUEZ, 2011, p.34). Afinal, são locais que nos evocam uma percepção tanto da ficção quanto da realidade através de uma forte noção estética. Sendo que esta estética é política em força e estado. Dieguez explica:

As mediações entre o estético e o político têm sido delineadas com insistência em termos de relevância, como se a elaboração estética existisse em detrimento do político ou como se a projeção política rebaixasse o estético. Não poderia afirmar que a chamada 'arte política' somente tem valor testemunhal. Penso que toda arte é política, não me referindo ao 'político' em termos de 'discurso ideológico'. (DIEGUEZ, 2011, p.34)

Essa força política que acompanha o ato de estranhar nos inscreve em um terreno permeado de metáforas e potências que saem do campo artístico e “contaminam” a vida real. Turner (2002 *apud* DIEGUEZ, 2011) disse que as teorias encontradas nas pesquisas só se tornam relevantes quando conseguem esclarecer a realidade social. Esse lampejo de relevância não se trata de uma resposta dada ou fechada, mas de pequenas faíscas que nos

⁷ Walter Benjamin desenvolve uma tese estético-social para opor *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência). A respeito da teoria de Freud, que explica as diferenças existentes entre memória e consciência, Benjamin diz que esta memória capaz de guardar marcas é a experiência, enquanto a consciência liga-se à vivência, preparada para lidar com os estímulos do mundo moderno.

levam ao reconhecimento e à identificação de experiências passíveis de criarem um contexto próprio. Para Dieguez (2011), esta ideia não pretende constituir nenhum sistema, mas não se pode ignorar as relações perturbadoras que dela podem advir. "Interessa-me a prática teórica como produção de um olhar metafórico ou estranho, próximo ao procedimento de estranhamento" (p.35). A metáfora é, portanto, uma força capaz de tensionar essa chamada "faisca intuitiva", modificando a forma de perceber os fatos, ou seja, desautomatizando-nos.

Aqui, encontramos uma menção que nos liga ao conceito aberto e frutífero de estranhamento (*ostranenie*), de Viktor Chlovski (1976), com sua associação da arte à invenção de uma "nova" forma de percepção. Em decorrência das tantas traduções, o conceito também pode ser visto como sinônimo de "singularização" ou "desfamiliarização". Assim, o autor compara a linguagem habitual a um cemitério, mostrando como as metáforas, contextos e obras literárias também perdem força, além das palavras, na medida em que são repetidas. Perdendo gradualmente sua vitalidade, tornam-se rígidos e morrem. Logo, deixam de ser vivenciados para serem apenas automaticamente reconhecidos. O estranhamento, para Chklovski, é, neste contexto, a força da experiência e da singularização, uma possibilidade de rever as coisas, pessoas, impressões, eventos e situações que conseguem despertar em nós um sentimento de estranheza, de forma particularmente poderosa e definida. O estranhamento é um procedimento com vários procedimentos.

Sob o mesmo ponto de vista, criamos uma estratégia de subversão e estranhamento como forma de transgredir o olhar para o cotidiano híbrido, entendendo que ele é um lugar contínuo e fundamental para perceber a teatralidade do tempo e do espaço. Logo, um olhar questionador no liminar que existe entre a vida real e o teatro. O acontecimento liminar é, portanto, a fronteira que diferencia as duas coisas, mantendo a vida real em uma esfera não ontológica e subjetiva, cuja atividade cultural pode ser um método de construir e experimentar a própria vida cotidiana, segundo Dieguez (2011). Portanto, a metáfora adquire um papel importante na discussão da liminaridade porque constitui um terreno fértil capaz de aproximar campos ontológicos e práticos para além de um exercício trivial de provocação. Ou seja, ela opera gerando experiência por estar imbricada em conceitos diversos, "como a antropologia, a filosofia da vida e a cultura; quer dizer, não emergem do centro de uma teoria teatral, mas também não são totalmente alheios a este campo." (DIEGUEZ, 2011, p.36). Assim, esse

estado metafórico da liminaridade permite situações intersticiais, que, por sua vez, favorecem práticas de inversão e contaminação.

De acordo com Bhabha (2002 *apud* DIEGUEZ, 2011), a constituição da hibridez assemelha-se à situação do emigrante, pois diz respeito a uma cultura de sobrevivência que habita nos interstícios, obrigando o estrangeiro a reinventar a sua vida e suas práticas. Dieguez refere-se ao hibridismo artístico, termo pelo qual ela se dirige à ideia de contaminação artística, onde dança, teatro, performance e outras linguagens se atravessam e resultam em uma propagação cíclica, cuja principal relevância não está no campo estético que advém deste movimento. A própria *performance* parece ter nascido como um exílio: os artistas plásticos abandonaram os museus e reinventaram suas práticas. Esta variedade foi responsável por criar uma “nova” dimensão corpórea, um olhar político instaurado e questionamentos diversos. Pois, para ela:

Qualquer tentativa de documentar ou estudar as contaminações na arte desvinculadas da sua relação com o entorno reduziria a sua complexidade e anularia uma parte do espesso tecido arte/sociedade ou arte/realidade. Interessa-me insistir na liminaridade como antiestrutura que coloca em crise os status e hierarquias, associados a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre na beira do social e nunca fazendo comunidade com as instituições. (DIEGUEZ, 2011, p.22)

Essa concepção de antiestrutura parece suscitar uma quebra em paradigmas e definições, esgarçando fronteiras e, com isso, expandindo a relação do caráter político das práticas liminares que implica em questionamentos conceituais e críticos. Logo, falamos de uma espécie de procedimento capaz de produzir “uma desautomatização do olhar – efeito estético? – e uma maior visualização – efeito político?” (DIEGUEZ, 2011, p.184). Essa liminaridade e o constante processo de contaminação criam espaços atravessados pelo real, como nos explica Dieguez (2011, p. 184):

As práticas liminares que a partir da arte arriscam-se a intervir nos espaços públicos, inserindo-se em dinâmicas cidadãs, ou aquelas que são construídas em zonas intersticiais onde são atravessadas pelo real, assim como aquelas outras que são geradas coletivamente fora da esfera artística, transcendem a dimensão contemplativa e, além de sustentar uma estética de participação, colocam em ação “utopias da proximidade”.

Nesta utopia, as práticas relacionais reforçam a necessidade de pensarmos a liminaridade como geradora de potências. Já que “a concepção utópica da liminaridade implica uma saída do lugar-comum, dos clichês e dos *status*” (DIEGUEZ, 2011, p.184),

supomos uma instância concebida pela situação intersticial, permeada de estetizações e politizações artísticas. Ou seja, o que propomos aqui é um exercício semiótico que toma um espaço cotidiano (o bastidor), por seu caráter liminar, a partir de uma qualidade natural que salta de tudo isso: a teatralidade.

Um leitor mais perspicaz pode já ter se perguntado: e o que tem em comum a liminaridade com a teatralidade? E o teatro e os seus bastidores? Ainda: a criação com a vida? Ora, diria Dieguez: as teatralidades emergem das situações liminares, pois encontram-se na fronteira, atravessadas pela ficção artística e pelas práticas políticas e cidadãs. Algo que nos move a refletir sobre a natureza do convívio e socialização, já que a teatralidade que nos interessa é típica de um teatro também de natureza híbrida por estar permeado de transgressões de definições, atravessado pela performance, pela visualidade, pela corporeidade e por tantas outras possibilidades. Um teatro voltado ao processual e ao ambíguo, marcado pela recusa ao regime dramático, o que o levou a outras formas de criar narrativas sobre si mesmo.

Patrice Pavis (2008) diz que a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, ou uma terapia de choque destinada a conhecer esse real, e a compreender o político. Para Silvia Fernandes (2013), a noção de teatralidade tem caráter mutável, migratório e pode oscilar de acordo com o espaço que ocupa, abrindo frestas para que sintomas de realidade possam se infiltrar. Ela comenta sobre a definição dada por Josette Féral (2015), considerada por Fernandes como uma das maiores estudiosas da teatralidade. Por sua vez, Féral (2015) recusa-se a entender e explicar a teatralidade como algo pertencente apenas ao fazer teatral e “defende a ideia que ela é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos”. Essa é a abordagem que nos interessa aqui.

Para Féral (2015), a teatralidade pode ser compreendida como uma qualidade que nos leva à transformação do cotidiano a partir da transgressão. É por ela que podemos voltar os olhos para o sujeito, para o corpo e para a representação e criar territórios ficcionais. É uma noção que “ultrapassa o fenômeno estritamente teatral e pode ser identificada tanto em outras formas artísticas [...] quanto no cotidiano”, dependendo daquele que olha, enquadra e semiotiza a realidade (FÉRAL, 2015, p.102).

Dessa forma, a teatralidade tanto pode ser proposta pelo artista; quanto, percebida pelo espectador. O mais comum é que ela nasça do cruzamento existente entre as operações de poética e recepção, criando um outro espaço impetrado no universo real, cujo ficcional também pertence. Em alguns momentos, segundo Féral (2015), o exercício do olhar é responsável por inscrever uma teatralidade a partir da espetacularização do gestual ou do espaço. Dessa forma, a teatralidade não tem uma forma física fechada ou uma manifestação obrigatória, o que torna difícil o seu reconhecimento exato, mas sabe-se que ela se funda em um trabalho espacial e pode estar tanto na intenção do criador (ator/artista) quanto no espectador. Neste segundo caso, o olhar busca ver o espetacular onde só parecia haver o especular. Por vezes, é possível que a teatralidade “escape” de onde não se espera, o que torna a sua definição ambígua e vasta. Afinal, a teatralidade “não é um dado empírico. É uma situação do sujeito em relação ao mundo e ao seu imaginário. [...] Ver a teatralidade nesses termos coloca a questão da transcendência da teatralidade.” (FERNANDES, 2013, p. 88).

Há outro impulso necessário da teatralidade, de acordo com Jorge Dubatti (2012): relaciona-se à identificação, descrição e análise das suas estruturas conviviais. Parece óbvio associar teatro e convívio, mas, para Dubatti, esta é a força matriz e propulsora do teatro. A sua dimensão convivial e de estado de produção e socialização saltam em um estado de contaminação permanente chamado teatralidade, algo que se aproxima-se da estética relacional de Bourriaud. Ileana Dieguez explica a relação no seguinte trecho:

A estética relacional estabelece o estudo da arte relacional, que nas palavras de Bourriaud é aquela arte que toma como horizonte a esfera das interações humanas e o seu contexto social – uma arte que afirma o seu estatuto relacional em graus diversos entre diferentes modalidades artísticas como fator de socialização e estabelecimento de diálogo. (BOURRIAUD, 2001 *apud* DIEGUEZ, 2011, p.185)

Dessa forma, tais relações ampliam o aspecto social da liminaridade porque esgarçam os limites e os espaços de acesso, sobretudo, se vistas a partir do efeito que tem para o indivíduo – e não, para uma multidão. Para a autora, a liminaridade é uma das esferas do convívio, “de ‘vivência como experiência direta’.” (DIEGUEZ, 2011, p.59). Afinal, temos uma sociedade baseada em discursos falidos, cuja população apega-se ao próprio corpo como o meio de expressão mais possível. Assim, “a teatralidade, como a vida, tem que reinventar-se a cada dia, assumindo o mesmo risco, a mesma fragilidade e sobrevivência que marca os espaços onde se insere.” (DIEGUEZ, 2011, p.23). Para tanto, precisamos reconhecer a relação

íntima existente entre o artista e o mundo, manifestada pela força performativa da teatralidade. Pois, de acordo com Dieguez, a performatividade é um aspecto fundamental da teatralidade.

Dada essa perspectiva, os limites que separam o “dentro” e o “fora” não são tão bem estabelecidos. Aquilo que está situado no “entre” precisa ser considerado também. São compreensões que se associam ao contestatório, tornando-as capazes de contrariar convenções e desestabilizar dimensões teóricas. Com isso, nos vemos cercados pela teatralidade existente no liminar, nos atos, nos acontecimentos, nas situações etc. Para Féral (2015), isso consiste em uma questão de ordem filosófica, sobretudo, porque toma o teatro a partir da não presença do ator. Tratamos, portanto, de uma espécie de transcendência. Exatamente “por existir a possibilidade de transcendência da teatralidade que haveria teatralidade em cena. Dito de outra forma, o teatro só seria possível porque a teatralidade existe e o teatro a convoca” (FÉRAL, 2015, p.90). Essa teatralidade cotidiana, podemos chamar assim, evoca e valoriza aspectos que poderiam ser relacionados puramente ao teatro, deslocando-os para a vida, feito uma situação em constante movimento. Com isso, instituímos uma relação que é importante para esta pesquisa, mas não chega a ter a pretensão de elucidar a temática. Comungamos do interesse e da crença que Turner (2015) tem, neste recorte de obra, quando este consegue apontar caminhos, traçar paralelos e expandir fronteiras pouco habitadas.

3 AUTORRETRATO

Segundo a história da arte ocidental, à renascença italiana (século XVI), são associados os primeiros autorretratos, que podem ser definidos como representações que o artista faz de si mesmo, independentemente do suporte escolhido. Pela crítica tradicional artística, temos que o pintor holandês Rembrandt foi o responsável pela grande difusão deste tipo de arte e pintou, por mais de quarenta anos, telas que registravam a sua própria imagem. São telas que carregam menções às angústias, perplexidades e alegrias do pintor, sugerindo rastros de ausências e permanências da sua vida pessoal.

Se pararmos para pensar no exercício de deslocamento do olhar que o artista faz para si próprio, podemos intuir que trata-se de uma biografia peculiar, que oscila entre a veracidade e a intimidade, entre a sinceridade e o desejo, entre a prática artística e a jornada pessoal em busca do autoconhecimento. Esta crônica visual dispara a reflexão que nos interessa neste fragmento e será continuada pelas lentes de aumento de outra linguagem, a fotográfica.

Daguerreótipo é o nome dado aos primeiros processos fotográficos anunciados e comercializados ao grande público, algo que ocorreu por volta de 1839. Foi neste mesmo ano que o norte americano Robert Cornellius fez, intencionalmente, o que a história da fotografia tradicional tem hoje como o primeiro autorretrato⁸. O daguerreótipo produzido é um retrato descentralizado de um homem com braços cruzados e cabelos despenteados e só foi possível porque Cornellius manteve-se imóvel em frente à câmera por 10 ou 15 minutos.



Figura 01:
Robert Cornellius - O primeiro autorretrato da história fotográfica.
Fonte: Divulgação

⁸ Há vários autores que negam esta teoria e alegam que houve outros autorretratos antes daquele feito por Cornellius. Porém, optamos por mencionar a autoria defendida pela história da fotografia tradicional, visto que o mais importante, aqui, não é falar sobre pioneirismo, mas sobre a prática em si.

Quase 200 anos passaram-se e a fotografia tem sido uma ferramenta que não cessa de possibilitar criações artísticas. Entre suas tantas vertentes, destaco as imagens criadas ou pensadas pela relação íntima que podem ter com o seu autor. Ou seja, fotografias que tenham algum ou total cunho autobiográfico e possam se unir à investigação sobre autorretrato que proponho aqui.

Ocorre que esta categoria fotográfica, à luz da pintura de Rembrandt, detém resquícios da vida do artista-criador. O que significa dizer que o autorretrato, neste recorte, não é só algo inventivo ou criativo, mas um encontro que o pintor/fotógrafo tece consigo mesmo. Por isso, neste fragmento, a câmera é um objeto disparador pessoal capaz de transpor, para a imagem, indícios de perdas, desejos, permanências e aspectos subjetivos do fotógrafo.

Se, no retrato comum, tendemos a supor um afastamento entre fotógrafo e objeto, intuindo que um está de um lado e o outro, no lado oposto; no autorretrato, tendemos a conectá-los. Para falar sobre esta proximidade e da qualidade reflexiva do gesto de fotografar, proponho um sobrevôo pela obra de três artistas cujas experiências e posicionamentos colaboram com esta escrita: Arthur Omar, Cindy Sherman e Nan Goldin. Tomo as narrativas que acompanham seus trabalhos para destacar a força autobiográfica da fotografia, feito um índice que supõe a relação intrínseca do fotógrafo com as suas imagens. Abrindo espaço para uma premissa que me afetou, passando a acompanhar toda esta pesquisa: *há retratos que não mostram o fotógrafo, mas são autorretratos*. É algo que não pretendo elucidar, mas dedico-me a explanar esta abordagem porque ela coopera com a maneira de compreender o gesto de fotografar e a forma de acessar tais imagens que interessam neste trabalho.

3.1 O êxtase é o fio condutor

À luz de outro pintor, Van Gogh, um fotógrafo brasileiro diz que seus retratos dialogam com aqueles feitos pelo artista holandês porque ambos têm, como fio comum, a busca por transcender as representações, com traços peculiares que revelam inquietações frenéticas do seu artista criador. O fotógrafo ao qual refiro-me é Arthur Omar, considerado, nos anos 1980, um dos pioneiros no trato com as chamadas novas mídias porque passeia pelo cinema, artes plásticas e fotografia e assina obras marcadas pela poesia e pela intervenção

digital. Com frequência, o fotógrafo visita temas ligados à violência social, às metáforas visuais e ao êxtase.

Este último, o êxtase, não é somente tema-conceito de alguns dos seus ensaios mais famosos. Mas, também, uma espécie de método de trabalho, cujo “segredo” consiste em deixar o fotógrafo ser tomado por determinado estado a ponto que este passa a operar por sua condição:

No início, é apenas o tema, e nada mais. Começo a trabalhar. Lentamente, vai surgindo a questão do ato. Entrando em mim. É o instante em que eu e o outro entramos juntos naquilo que eu chamo de êxtase. O êxtase, na teoria da Antropologia da Face Gloriosa, é o fio condutor básico. Acredito que todos nós estejamos atravessando estados gloriosos, o tempo todo, em algum lugar secreto no nosso psiquismo. Somos figuras mágicas, míticas. Mesmo na pessoa mais elementar do planeta, o potencial humano de transcendência está lá. Mas quando acontece, é numa velocidade que as malhas da consciência não conseguem capturar. Elas são muito largas. Não conseguem apreender a partícula: é um ponto mínimo que atravessa qualquer rede. Um peixe infinitesimal, portanto impossível de ser pescado. O ato fotográfico, o ato de filmar, acontece, na sua radicalidade, quando eu, de alguma forma, através da câmera (e tenho que estar com o aparelho comigo, em disponibilidade, na intenção de realizar aquilo) convoco essa partícula minha. E essa partícula, e mais a do outro, de repente, as duas partículas, como um acelerador de partículas, se chocam naquele instante; é uma fração, é infinitesimal. No instante em que a fotografia é disparada, eu não vejo nada. Uma coisa quase automática. Choque de partícula contra partícula, que me faz atingir um estado transcendente. Mas não posso fazer nada contra este estado, nem tirar dele nenhuma lição, simplesmente porque foi tão breve que nem soube que o atingi. A única coisa que posso fazer é, em etapas posteriores, trabalhar a matéria que foi gerada ali, naquele instante, do qual não conservo memória, pois se passou num grau de resolução menor do que a minha capacidade mental de reter. Tenho que trabalhar esse material a posteriori. Recomeçar o processo do zero, mas num nível superior, numa etapa técnica subsequente. No caso das fotografias, há a descoberta das faces. Depois uma transformação da matéria. A granulação, o rebaixamento, a seleção de fragmentos, a ampliação, o corte, o recorte, o enquadramento. (OMAR, 1999)

A obra referida acima, *Antropologia da Face Gloriosa*, reúne momentos de êxtase captados durante o carnaval carioca ao longo de alguns anos. Com retratos que destacam apenas as expressões faciais dos transeuntes, Arthur Omar registra a alegria plena de foliões e entrega, ao observador das suas fotos, imagens em preto e branco, individuais, de uma festa comumente vista por suas cores e coletividade. Nestas, o êxtase não aparece somente como uma sugestão de algo que estava sendo vivido pelas pessoas fotografadas, mas como impulso disparador do clique também. Com esta forma de compreensão, temos o elo que vincula o conceito-tema destas imagens ao *modus operandi* do fotógrafo em questão.



Figura 2: *Leite zulú para harmonia química nacional*, 1973-97.

Figura 3: *A aspiração do relâmpago*, 1973-97.

Fonte: MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/busca?search=antropologia+da+face+gloriosa>. Acesso em 24 Abr 2021.

Esta noção não interessa a esta pesquisa somente para falar sobre Omar. Mas para explorar parâmetros artísticos pessoais. Compreender a fotografia para além do seu emaranhado de ajustes técnicos é algo meu também. Não raro, os meus momentos fotográficos oscilam entre o tesão e o transe, e são definidos por clarões, lampejos que rompem o tempo racional – dada a alta velocidade. Por isso, o êxtase é importante aqui, porque provoca a reflexão sobre o que pode ser inapreensível, sobre o que só se revela após acontecer subitamente.

Em um outro trabalho, *Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais*, Omar (1998) também explora as noções de êxtase e transe. A diferença é que, desta vez, não é para mostrar o outro. Mas ele mesmo. O ensaio é um reflexo da personalidade do artista, e traz seu próprio rosto transformado para compor imagens permeadas de gestos estéticos. Ávido por reduzir o óbvio na fotografia e sua característica de índice, Omar não se dedica à objetividade. Ele acrescenta elementos que podem ressaltar os aspectos metafóricos da foto a fim de revelar a materialidade da imagem por seu viés patético. Neste ensaio, temos autorretratos que estão completamente desvinculados de qualquer possibilidade jocosa, como era a estética *pop art* com retratos também transfigurados, e que atacam signos da comunicação contemporânea com fotos que subvertem a lógica dos veículos de massa. Pelas intervenções que ele faz no próprio rosto, através de expressões ou recursos químicos e pictóricos, Omar parece

canibalizar a própria imagem. Devorando-a, ele chega ao êxtase daquilo que está retratado e encaminha-se para suas singularidades. Para Sônia Azevedo, sempre que um artista pinta seu corpo, ele “subitamente sai de sua rotina cotidiana – a de ser um corpo como os outros corpos – e é alçado à condição de objeto único, de persona inconfundível” (AZEVEDO, 2008, p.554).

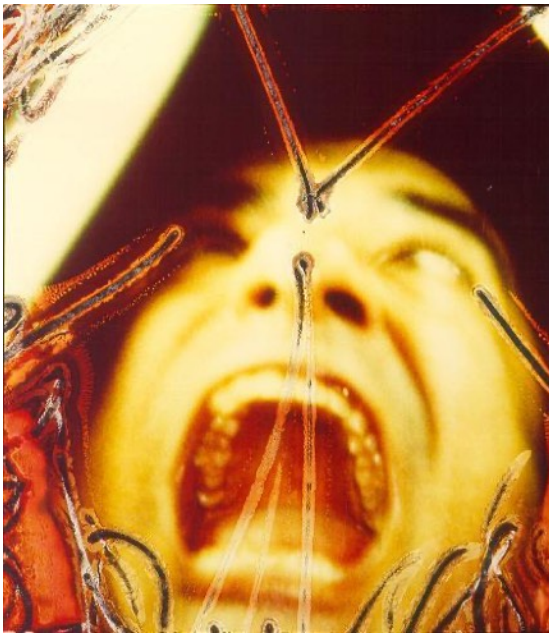


Figura 4: *Com amarelo de Van Gogh*. Da série: Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais, 1998.

Figura 5: *Esculpindo o grito*. Da série: Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais, 1998.

Fonte: MAM-SP. <https://mam.org.br/acervo/omar-arthur/>. Acessado em: 21 de Abr de 2021.

Nesse contexto, a fotografia aparece como uma caixa capaz de fazer pulsar as angústias próprias, gerando mecanismos de autoconhecimento e ampliando as possibilidades de mostrar-se a partir das suas mais variadas formas. Arthur Omar fala de si mesmo tanto quando aparece na imagem, como em *Demônios, Espelhos e Máscaras*, como quando se mantém por trás das câmeras de *Antropologia da Face Gloriosa*, enfatizando que imagens que subvertem a lógica da significação não são uma condição específica de Arthur Omar, mas as narrativas que ele cria em torno disso. Sobretudo, quando relacionadas aos seus autorretratos. Sobre estes, Antônio Gonçalves Filho (2009) diz que todo autorretrato serve muito mais ao artista do que ao espectador.

Veículo de autoconhecimento, ele expõe com frequência um lado escuro que o criador tenta transformar numa experiência de caráter construtivista. Onde antes existia compulsão neurótica surge uma saída para a livre manifestação do ego. (GONÇALVES FILHO, 2009, p.80).

Neste aspecto, a fotografia passa a ser uma caixa de ressonância, segundo Gonçalves Filho. Não sobre o passado puramente, mas a partir da lógica da sensação. Não como anedota, mas por um estado alterado – diabólico ou suave – que referencia o mundo do artista-criador. Omar sabe que “a permanente presença do mal no mundo contemporâneo só pode ser combatida se não for banalizada” (GONÇALVES FILHO, 2009, p.81). Por isso, expõe demônios possíveis que existem no mundo e em si, para, vendo-os, combatê-los. Para Gonçalves Filho, esta é uma transcrição que “busca o arquétipo, a verdadeira face gloriosa do fotógrafo, que usa a câmera como uma máscara para exhibir, e não esconder, seu verdadeiro rosto.” (GONÇALVES FILHO, 2009, p.82)

3.2 Contra a morte, a fotografia

Desde que a estadunidense Nan Goldin ganhou destaque nos circuitos artísticos, o que ocorreu por volta de 1985, sua obra não foi mais ignorada pela história da fotografia contemporânea. Tecnicamente, as fotos de Nan chamam atenção porque escapam dos padrões estabelecidos e rigorosos que definem o que é uma “boa imagem”. Elas poderiam, facilmente, ser confundidas com fotografias tidas como amadoras, porque não seguem as regras de enquadramento, iluminação e contraste ensinadas nas escolas de fotografia tradicionais.

Participante da cena efervescente dos anos 1970 e 1980, quando tinha entre seus 20 e 30 anos, ela frequentou a subcultura, vivenciou o mundo das drogas e da liberdade sexual. Uma aparente falta de pudor que foi transposta para suas fotografias ao longo de anos. Quando Nan estava com “sua tribo”, como refere-se aos seus amigos, fotografava suas vidas cotidianas, seus momentos de intimidade, suas festas e curtidas. Registros que oscilavam entre as delícias e as dores da orgia e hoje estampam livros e museus de artes.

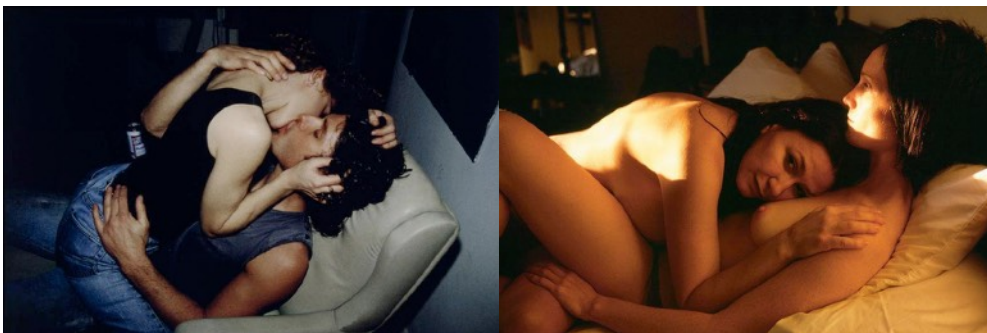


Figura 6: *Rise e Monty*, Nova York, 1980.

Figura 7: *Kat e Sarah*, Hudson, NY, 2006.

Fonte:
Reprodução

São fotografias marcadas por um olhar atuante, de dentro, permeado pela empatia e reconhecimento, com a presença clara e viva de Nan. Afinal, mesmo quando estava por trás das câmeras, sabíamos – ao ver suas fotografias – que Nan era parte daquela cena e estava vivendo aquela história. Como podemos ver na *Figura 7*, onde o olhar de Kat encara a câmera fotográfica, em uma alusão clara à ciência da sua presença naquele quarto.

Nan costuma dizer que fotografava com o intuito principal de registrar pessoas e tempos, de modo que estes não se perdessem: “Eu costumava achar que eu nunca perderia alguém se conseguisse fotografá-lo o suficiente” (GOLDIN, 2012, p.09). Ocorre que Nan havia perdido uma irmã quando eram jovens. E o tempo tinha feito ela esquecer-se de alguns detalhes de Bárbara. Nan carregava apenas a versão que ela mesma tinha criado da irmã. Isto a incomodava. Por esta ausência, adotou a fotografia como um meio de “guardar” as pessoas por suas verdadeiras versões. Ela explica: “Eu não quero ser suscetível a ninguém, com outras versões da minha história. Eu não quero mais perder a memória real de ninguém novamente.”(GOLDIN, 2012, p.09). Essa vontade de apreender aquilo que não queria perder começou a virar um fascínio, quase uma obsessão. Traço acompanhado por outra grande marca da artista: o teor real do momento, seu aspecto cru, nu e honesto.

Uma veracidade perseguida a fim de criar memórias reais. Era importante para Nan que, no futuro, diante daquelas imagens, ela entrasse em contato com a verdade mais próxima possível do momento vivido. Por esse objetivo, suas fotografias falam sobre um resgate que é favorecido pela imersão. Ou seja, uma fotografia feita de perto, pelo toque, pela carícia, pelo envolvimento. Uma aproximação que não era somente física, entre fotógrafo e fotografado, mas vivida em essência por amigos e familiares. O intuito? Permitir que Nan entrasse em contato com seu próprio mundo:

Estas imagens podem ser um convite para o meu mundo, mas elas foram feitas para que eu pudesse ver as pessoas nele. Às vezes eu não sei como me sinto sobre alguém até que eu tire sua foto. Eu não seleciono pessoas a fim de fotografá-las; eu fotografo diretamente da minha vida. Essas fotos saem de relacionamentos, não de observação. (GOLDIN, 2012, p.06)

Foi de um relacionamento amoroso que saiu um dos retratos mais emblemáticos de Goldin. Uma fotografia feita, de si mesma, em 1984, onde aparece com o rosto cheio de hematomas após ter sido agredida por seu namorado à época. Nan olha diretamente para a câmera, o que torna o retrato mais convidativo porque o olhar humano, na foto, é quase

sempre um vetor que tende a atrair o olhar do observador. O fato é que a artista argumenta tê-lo feito para impedir o próprio esquecimento do dano causado pela violência do namorado. Nan (2012) conta que tratava-se de um relacionamento de profunda interdependência e precisaria apegar-se a estímulos que, nas horas de sossego, fizessem-na perceber ou relembrar as dores que aquele relacionamento poderia lhe provocar. Mais uma forma de, pela imagem, entrar em contato com uma lembrança que poderia perder-se caso ficasse apenas em sua memória.



Figura 8: *Nan Goldin*. Autorretrato. 1984.
Fonte: Reprodução.

A vida de Nan não se resume somente ao mundo das drogas e sexualidade. Suas fotografias, tampouco! Já em 2003, Nan publica um trabalho chamado *The devil's playground* com imagens de locais que faziam parte da sua vida neste momento. Velhos bares e quartos de motéis baratos deram lugar a suítes de hotéis elegantes e praias bonitas. Mais uma vez, o reflexo das mudanças na vida pessoal de Nan também foram trazidos para a fotografia. Suas imagens passaram a ter mais luz natural.

Sua obra mais recente, chamada *Eden and after*, visita o universo infantil. Ainda que aparentemente oposição às imagens que marcaram o início da sua carreira, continuam sendo fotografias espontâneas, empáticas e honestas, cujo caráter principal ainda dá indícios de um desejo pessoal de assegurar discussões, através do teor real destas imagens, com a escrita de narrativas que giram em torno de um repertório diverso e íntimo. Nesta obra, suas fotos têm mais luz e mais cor, diferentemente da estética sombria com cores densas de umas décadas atrás. Porém, algo permanece: o estilo de Nan, fiel à espontaneidade, próximo e pessoal.



Figuras 9 e 10: *Nan Goldin. Eden and After. 2014.*
Fonte: Reprodução.

Assim, Nan coopera com a problematização que interessa a este fragmento, revelando a associação entre vida e obra do fotógrafo. Suscitando, para tanto, uma relação íntima e ambivalente que atribui, aos seus retratos, um teor constante de autorretrato. Nan Goldin não precisa aparecer nas suas imagens para que suas fotografias falem de si. Porque são imagens que carregam narrativas do seu próprio modo de viver, transformadas em seu grande legado pessoal. Uma espécie de diário visual íntimo que revela sua vulnerabilidade ao mesmo tempo em que permite um auto-resgate.

3.3 Ver-se de fora para ver-se por dentro

A fotógrafa norte-americana Cindy Sherman, famosa por seus autorretratos conceituais, compõe personagens para fotografá-los. Para tanto, ela seleciona figurinos, faz sua própria maquiagem, produz o cenário e fotografa-se vestida de prostituta, mãe, cantora,

palhaço, estrela de Hollywood etc. Simultaneamente, ela assume os papéis de diretora, maquiadora, cenógrafa, figurinista, atriz e fotógrafa. Os temas que acompanham seus trabalhos são discutidos a partir da ficção. Ao contrário de Nan Goldin, que persegue a verdade pelo teor espontâneo do instante, Cindy aborda o teor ficcional da representação. Não para criar mentiras, mas como artimanha para mostrar algo. Um paralelo (verdade e ficção) pertinente pela associação possível entre a revelação de si a partir da representação do outro.

Observar Cindy Sherman dando forma a tantas personagens femininas, me remete ao processo de criação de Bakhtin (2003), que aborda a autoria da personagem como um movimento instaurador da estética. Nele, o artista parte de um olhar alheio para retornar a si mesmo, pelo viés estético oferecido pela personagem em um constante exercício de criação e observação, onde o artista coloca-se no lugar da personagem. Este jogo de constante responsividade, para o autor, configura um diálogo (dialógico)⁹, entre o artista e sua obra.

O primeiro trabalho de Sherman, *Untitled Film Stills*, é um dos mais famosos da fotografia contemporânea. Em uma tradução livre, *Fotografias de Cenas sem Títulos* reúne 70 fotografias feitas entre 1977 e 1980. São imagens que parecem tiradas do cinema e trazem reproduções de cenas cujo protagonismo é sempre da mulher. Dedicar-se a estereótipos femininos é o traço de outros (ou de quase todos) trabalhos da fotógrafa. À primeira vista, poderíamos dizer que sua obra cria um jogo de aparências para questionar imagens de feminilidade construídas pela cultura de massa. Direcionar suas lentes para essas temáticas é, neste contexto, uma forma de criticá-las.



Figura 11: *Untitled Film Still #21*, 1978. Figura 12: *Untitled #96*, 1981. Fonte: Moma Learning. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/5392?=&page=&direction=fwd>. Acessado em: 25 de Abr de 2021.

⁹ Bakhtin elaborou um conceito chamado *Dialogismo*, que o explica como um mecanismo de interação textual muito comum na polifonia, processo no qual um texto revela a existência de outras obras em seu interior, às quais lhe causam inspiração ou algum influxo.

A fotógrafa assumiu, em entrevista, que o processo de composição destes personagens não é algo externo, mas próximo: “Eu, realmente, não sinto como se fosse alguma coisa que cresce fora da minha fantasia, dos meus próprios sonhos”¹⁰. Cindy define-se como uma pessoa discreta, que opta por transvestir-se para esconder-se e disfarçar-se. É uma tentativa subversiva, segundo ela, de compôr uma exposição que não se mostra como tal. Ou seja, uma exposição que as pessoas não procuram por ela por não "saberem" que ela estaria lá. "Eu não estava representando um papel; eu nunca me vesti e depois me comportei como uma pessoa bizarra; era mais uma questão de subversão em mim mesma” (SHERMAN, 2003, p.5). Neste sentido, sua obra é permeada por um universo de articulação sobre as muitas mulheres que estão nela mesma. O próprio fato da artista utilizar seu corpo como suporte para suas personagens nos desloca para ver, nestas criaturas, sua criadora em versões construídas cuidadosamente.

Assim, se olhamos para as imagens de Cindy Sherman buscando entendê-las ou procurando por sua real identidade, podemos nos deparar com um grande caleidoscópio que mostra detalhes e pode revelar outros desenhos na medida em que movemos seus elementos de lugar, observando cada um deles isoladamente ou colocando-os em diálogos, uns com os outros. Nesse contexto, o autorretrato pode ser pensado como um exercício de exotopia, que é quando o fotógrafo olha para si mesmo com olhos que parecem externos, mas que sabem-se como aquele próprio corpo. Com isso, desvincula-se do seu eu para ver-se por fora, a partir de perspectivas que escapam da prática comum diária. É um desdobramento de olhares que parte de um lugar externo, permitindo uma observação como se fosse alguém de fora fazendo-o. Por isso, autorretratar-se pode ser desafiador, porque tal gesto carece de sair de si para ocupar o lugar da própria imagem, observá-la e registrá-la.

Logo, um processo fronteiro de revelação, onde o eu interno evidencia o externo. Ou vice-versa. Um gesto de alteridade que leva o artista a ocupar um lugar fora de si para conseguir perceber-se e retratar-se. Nesse jogo, ocorre uma cisão que permite a lógica de montar, desmontar, inventar, recriar ou rearranjar o indicativo de cada fotografia e seus índices.

Portanto, trata-se de uma forma de adotar o autorretrato como um gesto propositivo reflexivo, cujas fotografias podem ser vistas como uma manifestação do seu fotógrafo,

¹⁰ Fala retirada de entrevista. Fonte: <https://iphotochannel.com.br/cindy-sherman-a-fotografa-camaleonica/>. Acessado em: 22 de Abr de 2021.

estando ele aparecendo na superfície da imagem ou não. Essa perspectiva também respalda a escrita deste trabalho.

3.4 Poética própria como manutenção da vida

O conceito de *autopoiesis*, de Humberto Maturana (1997), traz a criação como uma produção contínua de si mesmo, sem uma separação clara ou objetivamente traçada entre autor e obra. Neste, o indivíduo e o seu gesto de fazer são inseparáveis. Diz respeito a uma rede própria de produção de vida e componentes que geram uma dinâmica específica, cujo fluxo revelador de caráter processual é capaz de constituir seres *autopoiéticos*. O indivíduo se autoproduz em relações e interações sistêmicas, gerando um permanente curso de autoprodução e manutenção da vida. Se nos detivermos à etimologia da palavra, temos que a *autopoiética* diz respeito à uma criação (*poiesis*) para si mesmo (*auto*). É um neologismo sobre a autoprodução. A noção vem da biologia. Foi inspirada no sistema autopoiético molecular, que são sistemas que se autoproduzem e, assim, mantêm a vida em contínuo funcionamento. Portanto, a teoria de Maturana (1997) alega que somos seres que tendem a manter a vida pela constante invenção, ainda que atravessados por momentos que nos fazem percorrer por estados de transformação, recuperação, paralisia, inércia e reinvenção.

Conseqüentemente, trago a *autopoiesis* como uma adequação conceitual que interliga as reflexões deste fragmento, onde a criação é a arte. E esta, neste contexto, como elemento permeado de auto-referência – característica nativa e básica dos sistemas autopoiéticos. Como não vou dedicar-me a falar da arte como sistema (algo que seria apropriado se a intenção fosse prosseguir na problematização da arte como *autopoiesis*), tomo licença para apenas ensaiar associações a fim de caminhar por perspectivas que interessam à pesquisa.

Se resgatarmos a noção de êxtase como um imperativo para o fotógrafo, também podemos intuir que esse estado configura uma condição pertinente para discorrer sobre forças energéticas que favorecem a criação reflexiva. Afinal, como vimos, o êxtase é matéria propulsora da criação e da verdade do artista. Por isso, observar que fotógrafo e obra podem revelar-se mutuamente é proposição intencional aqui: seja digerindo a própria imagem (como Arthur Omar faz), captando a estética cotidiana (feito Nan Goldin), ou aderindo à ficção camaleônica de Sherman, deparamo-nos com maneiras possíveis de manter a vida e observar

o teor reflexivo da arte – e, neste caso, da fotografia. Ou seja, das muitas narrativas possíveis que podem acompanhar o autorretrato, perseguimos aquelas que o aproximam de aspectos autobiográficos – abordagem que o coloca a serviço do artista e não, do observador ou do público.

3.5 O passado como futuro

[...]

o ritmo dos nossos corpos é continuamente alterado, desrespeitado por
necessidades que a vida diária nos impõe
– as horas a serem trabalhadas,
o pouco tempo dedicado ao lazer verdadeiro,
tanta energia perdida!

Nossos corpos têm que se adaptar o tempo todo
aos novos tempos,
aos horários de verão,
a levantarem-se quando ainda há escuridão e frio,
aos tantos fusos horários.

São obrigados a amoldar-se aos espaços fechados,
onde se sentem espremidos e desconfortáveis,
à promiscuidade que os corpos em volta proporcionam,
à invasão do espaço próprio.

(AZEVEDO, 2008, p.541)

Tanta energia perdida! Um cansaço que enfraquece, revela abismos e provoca questionamentos sobre as responsabilidades éticas que temos conosco. Como se fosse possível uma espécie de controle, nos guiamos por promessas de dias melhores, progresso e superação a fim de chegar a um lugar que não se sabe qual. Aqui, destaco um conceito anacrônico que pode ser associado à maneira pela qual a fotografia embasa esta pesquisa e à própria perspectiva da experiência: por um passado que se põe à frente dos nossos olhos, onde é possível ser visto – feito um feixe de luz capaz de recarregar, ou enfraquecer, a energia que

tendemos a desperdiçar no dia a dia. O conceito que falo é da socióloga Silvia Cusicanqui (2005) e traz o passado pelo futuro a partir do aforismo *Quipnayra uñtasis sarnaqapxañani*, que poderia ser traduzido, segundo Cusicanqui, como “olhando para o futuro-passado, podemos caminhar no presente-futuro”. Uma noção cíclica e multi temporal, com o futuro disposto atrás de nós, e o passado orientando o presente, momento em que construímos o desconhecido futuro. Uma perspectiva que contraria a ideia corriqueira de encarar o passado como algo que ficou atrás e o futuro, como aquilo que se está sempre à nossa frente. Nesta ideia, seria justamente o oposto.

Como conhecemos o passado, como sabemos contá-lo, acessá-lo, revê-lo e revivê-lo, ele é algo que se coloca à frente de nós, diante dos olhos, em um local que nos possibilita direcionar o olhar, pois sabemos lá. Portanto, o passado é algo que nos permite encará-lo de frente. Já o futuro, por ser uma incógnita, ser desconhecido e despreendido de uma experiência real, é algo que está nas nossas costas, onde nossos olhos não alcançam e nossa consciência não conhece. Mesmo desconhecido, sempre nos acompanha, em ideia e preocupação, existindo como um peso que carregamos nas costas, sobretudo pela ideia de projeção e progresso, e pode nos confundir e nos manter presos à ansiosa pressão pela construção de um bom futuro. Tirando a atenção e energia do presente, único tempo que temos de fato.

Esta junção de temporalidades, segundo Cusicanqui, aproxima-se da constelação benjaminiana, onde o passado resulta em um presente que manifesta a qualidade do reconhecimento a partir de pedacinhos latentes que associam-se. Esta constelação perpassa por diferentes horizontes e memórias, com tempos distintos formando uma constelação dialética que nos leva ao encontro de uma tensão constante, cujo tempo se mostra sempre em dimensões distintas: pelo passado, que escreve as experiências do presente e carrega as incertezas futuras; pelo presente que escreve as experiências e ansiedades projetadas pelo passado.

Para o aforismo *Aymara* discutido por Cusicanqui (2005), portanto, o futuro é uma espécie de *q'ipi*, uma carga de preocupações que pesam e impedem o caminhar mais livre e mais leve. Um incentivo ao presente. Uma metáfora bonita para sinalizar o passado que repousa em um lugar passível de ser visto, um passado como um futuro, porque está diante dos olhos, com ruínas passadas amontoadas em nossos pés. O passado, neste contexto, reescreve-se a cada experiência do presente e também com as incertezas do futuro. E o

presente alimenta-se das muitas esperanças que foram construídas no passado, inspirando novas utopias que possam vir.

Tempos que coexistem sem misturarem-se, cheios de justaposições para falar também sobre elos entre imagem e temporalidades, cujo percurso argumentativo nos leva a buscar, sinteticamente, uma lógica da relação por um diálogo que explora a potência da proposta da socióloga boliviana. Para Cusicanqui, as imagens são um modo alegórico de compreender uma sociedade de meias verdades, pois as palavras não estão a serviço da realidade e servem para encobri-la.

Para falar sobre isso, ela conta uma história sobre uma destruição ocorrida na rua que ela considerava mais bonita da zona oeste da sua cidade. Rua esta que guardava experiências afetivas da autora, como as refeições rápidas que dividia com o pai enquanto buscava escapar do tédio do trabalho. Nos anos 90, Silvia fez um ensaio visual que durou longos dez anos sobre esta destruição. Para ela, as palavras nunca foram capazes de nos situar sobre os horrores da destruição, como são capazes de fazer as imagens, permitindo-nos um descaminho: “(des)caminhar é voltar ao caminho que foi percorrido e apertar as mãos com a memória... as fotos eram uma caminhada dolorosa e vagarosa por uma rua vital nas rotas do meu tataravó” (CUSICANQUI, 2016). Segundo a autora, estamos em um mundo que prefere erguer monumentos em referência ao passado a cessar a destruição do presente. Um mundo esquizofrênico, ansioso pelos artefatos materiais modernos para, com eles, manter a articulação de velhas lógicas.

Fotografar, neste contexto, é autopoietico. É um artifício de subversão e uma estratégia para tecer conexões. Pois as linguagens não-verbais dão conta de ligações e não ligações que a nossa aflição pode não saber reconhecer, é o que nos orienta Azevedo (2008). São conexões que se encadeiam a partir de olhos ansiosos (olhos de fotógrafo) por encontrarem ou reconhecerem no outro aquilo que querem guardar ou escancarar. Interseções que podem ser vistas como um fluxo ou acaso, que enfatizam a indagação: o que existe no outro que me leva ao reconhecimento? Uma identificação que repousa no caráter fantasmagórico do ato fotográfico.

Nesta busca por capturar algo que é inapreensível e desconhecido, apego-me a táticas de criação que me ajudam a identificar o instante do clique. Algo que, para não ser puramente mecânico, demanda que eu esteja em conexão comigo mesma. Com frequência, pessoas que

foram fotografadas por mim dizem: “fiquei muito à vontade”. É comum o constrangimento de quem se coloca diante das câmeras. O dispositivo e a presença do fotógrafo incomodam por diferentes razões. Não há como ignorá-los. Eu mesma já fiquei pouco à vontade quando fui fotografada por alguém. O que estas pessoas não sabem é que esta descrição não é aleatória. Para que o meu gesto de fotografar favoreça as conexões que falo no parágrafo anterior, tento intervir o mínimo possível na cena, uso a empatia e apego-me ao silêncio – sem o qual, não reconheço o êxtase. Se distraio-me, perco a foto porque não percebo que ela me chamou. Economizar nas palavras e movimentos é algo que me ajuda a decidir para onde olhar. Só assim, conecto-me com aquilo que intuo ser fundamental fotografar e clico. Mantenho olhos vigilantes que caçam vestígios de encontro, do passado, de desejo, de afeto, do outro, de mim mesma. Fotografo para reter o fragmento de tempo que passa enquanto os olhos piscam. Porque o tempo passa descompensado e é impiedoso. E, contra essa insistência do tempo de seguir apressado, eu apego-me a maneiras de retê-lo.

Quando estou fotógrafa e preciso adentrar no silêncio dos bastidores, espaços que acomodam esta pesquisa, tento não me demorar. São locais cujo barulho pode ser perturbador, porque o silêncio é essencial para a organização mental do artista. Geralmente, entro, observo, clico e saio. Tento ser rápida, permanecer o mínimo possível naquele espaço para que o grupo não se sinta invadido por uma presença alheia. Porque, quando estou atriz, sei que a permanência de um estranho em um bastidor pode ser uma perturbação. Para Susan Sontag (2004, p.22), “fotografar é, em essência, um ato de não-intervenção”, já que interferir na cena pode ser uma forma de perdê-la. Mesmo sem uma intervenção direta, o fotógrafo participa fisicamente da cena: “embora a câmera seja um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva” (SONTAG, 2004, p.22).

E não me parece ter sido passiva, em nenhum instante, a maneira pela qual capturei a maioria das imagens que hoje compõem meus arquivos físicos e digitais, de onde retirei as fotografias que estão no fragmento *Fotoepigrama* deste trabalho. Em algumas delas, eu era fotógrafa e era também atriz, quando dividi-me entre a preparação para a cena e o registro daquele momento. Em outras (a maioria), eu era apenas a fotógrafa convidada ou contratada para clicar as peças de outros artistas. Mesmo nesta última situação, não eram raros os calafrios que tomavam o meu corpo, um detalhe significativo para mim, e sugestivo para pensar sobre os afetos que um corpo-atriz sofre quando inserido no espaço teatral – o que, por

sua vez, provoca o corpo-fotógrafa, colaborando com o reconhecimento ou a criação de um estado próprio de êxtase.

Destas tantas fotografias que integram meus arquivos, hoje, atribuo maior importância a algumas delas. Em vão, tento enumerar os motivos para esta classificação. Porém, há algo que atravessa todas estas imagens selecionadas: nelas, reconheço-me; por elas, quero mostrar-me. São imagens que me reenergizam e disparam impulsos condizentes com o percurso deste trabalho¹¹.

Perceber-me nestas imagens não é algo que aconteceu no instante do clique, nem se deu de forma rápida ou clara. Uma compreensão aguçada por esta pesquisa e potencializada por uma observação cuidadosa de cada imagem, ocorrida pouco ou muito tempo depois da experiência real. Para explicar este efeito, Walter Benjamin (2006) fala sobre a imagem como lampejo. Trata-se de uma força marcada pela qualidade da cognoscibilidade. Isto é, algo que pode ser conhecido. Observando a imagem no instante presente, do agora, retemos aquilo que já havia passado, que fora captado com outras intenções talvez. Logo, imagens que surgem neste tempo (o tempo da observação) como reverberação de outros (do passado ou do desejo, por exemplo).

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2006, p.505)

Essa compreensão anacrônica não só discorre sobre a fragilidade de leitura imediata, como sugere constantes releituras a partir de cada tempo, possibilitando múltiplos olhares e incontáveis devires. Nessa ideia, de tempos deslocados, as fotografias esbarram-se umas nas outras, instaurando novas visualidades dado esse fluxo e contrafluxo temporais. Neste

¹¹ Destas, excluo as fotografias puramente comerciais. Que são fotografias feitas a fim de atender à demanda de algum cliente. São imagens que visam promover e vender determinado produto ou serviço, ou até mesmo materializar algo que foi concebido por terceiros. Para muitos fotógrafos, estas dividem espaço com as chamadas fotografias autorais, que são fotografias cuja liberdade criativa do fotógrafo impera. Por isso, costumam ser mais expressivas e subjetivas e, geralmente, transmitem determinado estado e narrativas conceituais.

contexto, a noção da imagem dialética de Benjamin (2006) serviu de guia para a escrita desta pesquisa. Sobretudo, porque a proposta do filósofo parte do entrelaçamento entre passado e presente que produz uma narrativa não-linear fundamentada na memória. São imagens que nascem do choque de temporalidades: feito um lampejo (um relâmpago), a imagem é uma luz que revela a natureza instantânea da percepção.

Pela perspectiva de tempos interpolares, as fraturas e ausências que constam nas imagens nos sugerem novas leituras. Assim, apreendê-las tem a ver com lhes conferir novas dimensões. Uma noção que vem da fotografia, mas também circunda o processo de ver-se nela. E não falo mais sobre a presença física – como ocorreu no início deste fragmento –, mas dos laços que se formam quando diante da imagem do outro que eu mesma fiz. O que pode surgir por um lampejo, uma fagulha, uma presença física ou uma ausência, ou mesmo uma menção a ela, como um aviso que diz que essa presença está pra chegar.

4 CORPO/ROSTO

4.1 Um corpo que se impõe: um corpo próprio

Ao longo da história da humanidade, foram levantadas várias discussões e teorias acerca do corpo e da corporeidade. À luz de Luiz Orlandi (2004), neste fragmento, vamos nos demorar um pouco mais no recorte que interessa a esta pesquisa: a ideia de *corpo próprio* e seus desdobramentos.

Inicialmente, é válido lembrar que o corpo já fora visto como um mero objeto científico. Reduzido à sua organicidade, no século XVII, o corpo era “explicado” pela lógica da ciência, tanto por seu viés físico, quanto orgânico. Orlandi (2004) cita Leibniz para falar que, desta teoria orgânica, veio a indagação acerca do teor relacional destes corpos físicos. Por esta ótica, portanto, o corpo passou a ser visto também por um conjunto de funções e por seu feixe de ações – “seja porque um corpo age sobre outro, seja porque sofre a ação de outros corpos”.

Esse entrelaçamento entre agir e sofrer ação [...] implica, por sua vez, uma idéia de força, graças a qual Leibniz renovou a idéia de substância, criando a noção de mônada. Força, para ele, é a substância, mas apreendida do ponto de vista de fora, ao passo que, do ponto de vista de dentro, a substância é alma. (ORLANDI, 2004, p.43-44)

Esta perspectiva externa, predominantemente orgânica e fisiológica, permanece em alguns estudos e práticas da medicina ocidental até os dias atuais. O corpo é tratado por sua totalidade, com formações e sistemas operando em cadeia ou por suas partes analisadas isoladamente de acordo com suas funções. É uma compreensão biológica que toma o corpo por seus aspectos orgânicos, priorizando a fisiologia em relação aos valores sócio-históricos ou subjetivos corporais

Como contraponto (ou complemento) a essa materialidade orgânica, outros conceitos filosóficos entenderam-no como um instrumento da alma. Neste pensamento, estaria o corpo sempre a mercê de vivenciar sentimentos que viriam da alma, como o amor, a paixão e o medo. A alma seria a real detentora da força. Ou seja, a responsável por validar a existência corporal. Com esta separação (corpo e energia), a alma exerce um domínio sobre o corpo, que seria um objeto material vivo.

Como “solução” para esta intrínseca relação, Orlandi (2004) cita Espinosa, que sugere a plena consciência filosófica do corpo como algo capaz de sobrepô-lo à alma e às suas intenções. O autor remete à interferência nietzschiana, a reabertura de novas linhas investigativas acerca da relação corpo e alma no final do século XIX. Para ele, houve um “texto de Nietzsche suficientemente forte para estancar ou reverter as veleidades de uma alma em seu delírio paranóico de instrumentalizar o corpo” (ORLANDI, 2004, p.47). Assim, chegamos ao conceito de *corpo próprio*, interessante para esta pesquisa porque fala do universo corporal que circunda este trabalho: o corpo-artista, hábil em expandir-se, desejoso de agenciamento. Nesta realidade,

O corpo sai de si, isto é, vira corpo próprio, porque não se atém a uma composição natural que seria aquela de partes exteriores umas às outras e simplesmente reunidas por relações casuais. Mas por que o corpo dá esse salto? Que acontece dele e que dele faz um corpo próprio? Acontece um sentido. (ORLANDI, 2004, p.48)

Tal sentido fala sobre um corpo que se impõe às formas de pensamento e sobrepõe-se à “antiga” ideia de organicidade. Este corpo assume a existência e todas as relações que dela possam desdobrar-se. Uma ideia fenomenológica¹² que enfatiza a valorização da experiência a partir da ordem daquilo que é intencional. De acordo com Merleau-Ponty (2011), o corpo em sua forma de ser autônomo pode adquirir uma independência tamanha a ponto de vir a tornar-se uma espécie de alma para outro corpo, pois apresenta-se como um conjunto constituído de poderes, sentidos e experiências. Logo, assume-se a mudança da percepção: o que outrora é um corpo-objeto, neste recorte, torna-se um corpo-sujeito.

Assim, esse corpo no mundo é um corpo próprio porque é suficiente e constitui seu próprio sentido. Ele existe em totalidade corpórea e experimenta a realidade que o envolve, de forma que torna-se sujeito das suas próprias intenções e desejos. Não é mais um corpo-objeto, mas ativo e vivo. Algo que lhe concede um *status* autônomo que o distingue das coisas e objetos e torna-o completo em si. Ele é seu próprio mundo. Não trata-se, portanto, de um corpo que tem uma consciência ou está a serviço da mente ou da alma, mas de um corpo que é a sua própria consciência e noção de mundo, capaz de interpretar a si mesmo: “ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.212).

¹² Aqui, trazemos a fenomenologia como um estudo que considera o corpo no mundo, investigando o seu papel na constituição do sentido. Segundo esse estudo, logo que algo se revela frente à consciência humana, o homem inicialmente o observa e o percebe em completa conformidade com sua forma, do ponto de vista da sua capacidade perceptiva.

4.2 Habitar o outro com o olhar: espaço próprio

O corpo, em um viés da transversalidade, manifesta sua habilidade de tecer conexões incessantes com outros corpos, espaços e tempos. Porque atravessa e deixa-se cortar por outros fluxos energéticos de variadas ordens. Tal característica, unida à capacidade de tecer conexões com o espaço e assumir, dele, texturas variadas, é, segundo José Gil (2001), o que pode também lhe conferir uma qualidade paradoxal. Pois diz respeito a um corpo que abre-se e fecha-se sem cessar ao espaço e aos outros corpos e salta como um feixe de forças transformadoras do tempo e espaço. É um corpo humano, terra, palco, temporalidade, feridas, espaço, animal, ritmo, inércia.

Neste recorte espacial, já não falamos de um corpo *no* espaço, mas por uma relação imbricada. Ser corpo, para Merleau-Ponty (2011, p.205), "é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço". Associá-lo às suas potencialidades tece ligações com uma reflexividade de sentidos. Nesta, o sentir e o ser sentido reforçam a ideia de percepção, segundo Orlandi (2004). Ideia que também encontra argumentos em Ponty (2011), que afirma: quando olhamos para um objeto, apreendemos as suas dimensões e nos tornamos partes daquele objeto. É, como ele chama, "vir a habitá-lo".

Neste contexto, José Gil (2001) nos dá um exemplo instigante. Para falar sobre essa propriedade corpórea de estender-se, o autor nos leva a imaginar a seguinte cena: *completamente nus em uma banheira funda, com a água cobrindo todo o corpo, exceto a cabeça, e uma aranha cai nesta banheira próxima aos nossos pés*. Neste momento, passamos a sentir o bicho tocar toda a nossa pele. Ele explica: "a água criou um espaço do corpo delimitado pela pele, película da água da banheira" (2001). A água prolonga os limites do corpo para além de sua superfície visível ou de qualquer limite descritivo físico, estendendo as áreas de contato e percepção a outras texturas do espaço. Ou seja, a pele passa a ser sentida não por um toque físico ou real, mas por um prolongamento dos limites do corpo próprio que ocorre para além dos seus contornos e fronteiras convencionais. Portanto, um espaço intensificado, estendido e sensível. Um *espaço próprio*.

Para "tocar" estes lugares, o corpo institui aquilo que José Gil chama de prótese natural: "dá-se a si próprio prolongamentos no espaço de tal modo que se forma um novo corpo — virtual" (2001). Dilatando-se, como uma prótese extensiva, o corpo passa a habitar o

espaço e cresce, absorvendo novas texturas e formas. Essa virtualidade instaura-se "porque é mais por toda a superfície da pele que através da boca, do ânus ou da vagina que o corpo se abre ao exterior" (GIL, 2001, p.69).

Por *abrir*, o autor quer nos falar sobre a relação existente entre o dentro e o fora, capaz de deslocar as fronteiras corporais, cujo espaço interno transborda a ponto de transformar o espaço exterior em seu prolongamento. Assim, extensões corporais tornam-se virtuais e criam um espaço próprio capaz de construir conexões espaciais. Por elas, conseguimos nos deslocar sem tropeçar em barreiras físicas, por exemplo, pois passamos a supor o espaço do corpo percebendo o que se prolonga dele como limites e extensões. O corpo desenha um espaço onde eles (corpo e espaço) tornam-se únicos, bem como o interior é coextensivo ao exterior.

Essa ligação, entre dentro e fora (interior e exterior), pode ser explicada por uma espécie de fluxo de energia que, se não impedida, cresce em dimensão a ponto de externalizar-se. Para exemplificar, Gil (2001) cita a dança e o teatro, alegando que os corpos do bailarino e do ator não ocupam o espaço simplesmente. Através da movimentação e deslocamento, absorvendo cada espaço vazio que ocupa, o bailarino absorve o espaço tornando-o prolongamento do seu corpo. E o ator, também. Seu corpo transforma a cena e não se relaciona com um espaço objetivo puramente, mas com um espaço próprio e prolongado. Neste contexto, Orlandi (2004) diz que a qualidade de estender-se não é estritamente física, mas artística. O objeto artístico é o responsável por tecer significações vivas em que o corpo demonstra sua habilidade de externalizar uma potência interior. Isto ocorre porque o corpo:

Diferente do espaço objectivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço: a cena transfigurada do actor não é espaço objectivo? E todavia, é investida de afectos e de forças novas, os objectos que a ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos actores etc. (GIL, 2001, p.47)

Esta lógica de compor e deixar-se compor pelo teor material do espaço ressalta uma espécie de infinito próprio, onde o corpo, em deslocamento, permite que o artista molde o espaço, alargue-o, restrinja-o, minimize-o etc. Tal viés tece conexões constantes – do corpo e espaço próprios e de ambos com outros corpos – e relaciona o corpo percebido ao corpo vivido. Logo, um corpo sensível e passível de afetar e ser afetado. Portanto, segundo Gil (2001), uma perspectiva que se soma à ideia do corpo transformador do espaço por um feixe de forças.

4.3 O desejo como agenciador

Poderíamos nos perguntar: mas para que se lançar para fora? Pelo desejo. E o que quer o desejo? Agenciar. O desejo retroalimenta-se de prazer e segue tecendo novas conexões e agenciamentos. "Porque o desejo não se esgota no prazer, mas aumenta agenciando-se" (GIL, 2001, p.70) e esse movimento segue na direção de novos agenciamentos. O autor José Gil explica:

O desejo é portanto infinito, e nunca pararia de produzir novos agenciamentos se forças exteriores não viessem romper, quebrar, cortar seu fluxo. O desejo quer acima de tudo desejar, ou agenciar, o que é a mesma coisa. O agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o. Se o agenciamento abre o desejo e o aumenta é porque tornou-se *matéria de desejo*, não seu objecto, mas sua textura própria, participando da sua força, da sua intensidade, do seu 'impulso vital' para falarmos como Bergson. Por outras palavras, o desejo não é só desejo de agenciamento, é agenciamento, transforma aquilo que 'produz' ou 'constrói' em si próprio. (GIL, 2001, p.70)

Se pensarmos nas três realidades que Gil atribui ao desejo (ele deseja agenciar, deseja a imanência e deseja fluir), entramos em contato com seu fluxo energético que que agencia gestos a outros gestos, corpos virtuais a corpos reais, tempo ao espaço. Revelando, assim, sua característica fluida e contínua, cujas conexões constantes com outros objetos e corpos não cessam de construir novos elos. Constituindo, assim, "um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau, tal é a tarefa do artista" (GIL, 2001, p.60). Neste sentido, temos um corpo – artístico – relacionado a uma criação de referentes cujas direções e densidades são prolongadas. Tais prolongamentos projetam múltiplas imagens virtuais e tecem uma conectividade oriunda do desejo.

Neste contexto, o plano de agenciamento e imanência evoca o pensamento dos dois corpos que tecem esta escrita: o corpo do ator e o meu corpo-fotógrafa – expansivos e desejosos pelo agenciamento com outros corpos, consigo e com o espaço. Logo, falar em relação tem a ver, aqui, com o reconhecimento. Visto que tendemos a nos relacionar com quem (ou o que) pode oferecer algo que suscite conexão, instiga pensar neste plano de agenciamentos pela perspectiva daquilo que favorece a manifestação do desejo. Ou o contrário, como o desejo pode favorecer tais formas de agenciamento.

4.4 O reconhecimento é um encontro de rostos

Para Bertolt Brecht (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2017), discorrer sobre algum tipo de alegoria corpórea é acessar uma história que se põe como uma paisagem primitiva para o olho do observador. Uma paisagem que faz o outro perceber-se em casa, familiar, íntima, que gera reconhecimento e, consecutivamente, relação. Tal paisagem, para o dramaturgo, passa a existir pelo rosto do outro. Pois, tudo aquilo que possa existir de imperfeito, intempestivo ou humano se põe num rosto – que viabiliza o encontro, quando pensamos no corpo por sua virtualidade.

"O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa" (DELEUZE; GUATARRI, 1996, P.39) que nos leva ao reconhecimento destas linhas e desenhos que promovem o encontro entre duas pessoas. Por esta ideia, sabemos ser humano aquele sem pés ou sem mãos, mas não percebemos o outro como um corpo-sujeito sem o seu rosto. Se reunirmos uma centena de corpos com faces cobertas, dificilmente saberemos indicar a individualidade de cada um a partir de suas partes. Não reconhecemos o outro por suas mãos, pés, pescoços, peitos ou língua, mas por seus traços faciais menos confundíveis. O rosto é a parte do corpo que brada individualização e nos faz lembrar que "todos os seres humanos são semelhantes, mas nenhum é idêntico a outro" (LE BRETON, 2019, p.157). Por este pensamento, para reconhecer o outro como indivíduo, não é necessário ouvirmos a sua história. Basta que consigamos identificar, nele, tais elementos que atestam a sua humanidade. O rosto carrega essa imensa capacidade de indicar humanidade e desumanidade, evidencia a individualidade e estabelece diferenças peculiares entre os homens. Cabe, à ausência do rosto, declarar morte, tragédia ou a monstruosidade do sujeito. Chega ao extremo: a falta de um rosto é um desvio, um salto na configuração humana, uma aberração.

Para Le Breton (2019), este fascínio pelo rosto é uma prática mental do final do século passado que possibilita, a qualquer indivíduo, uma chance concreta de fixar um vestígio da sua existência. Segundo Benjamin (*apud* SANTOS, 2008), não é à toa que o retrato do rosto humano seja a mais importante trincheira do valor de culto. Além de propor um reconhecimento, o rosto é superfície que concentra o desejo da imortalidade. Retratos, no papel ou na tela, são formas de permanência atuais. Neles, o rosto segue congelado, imortal,

não envelhece e mantém-se a serviço do propósito de preservar um passado que pode extinguir-se a qualquer instante. Contra o fracasso da memória, a fotografia guarda histórias, resiste à morte e ao tempo. "A fotografia, ao personalizar alguém, estabelecendo a peculiaridade de seu corpo e, sobretudo, de seu rosto, traz a sua contribuição para a celebração do indivíduo" (LE BRETON, 2019, p.47).

Estes vestígios de permanência avançam e levam-nos a pensar no rosto do sujeito para além de uma parte corporal. A *máquina de rostidade* de Deleuze e Guatarri (1996) fala sobre uma totalidade e continuidade, onde o rosto aparece como uma configuração e produção social e "opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e de todos os meios" (1996, p.39). Este enquadramento insere-se em um sistema complexo de significação e subjetivação que nos leva a perceber o outro a partir do seu rosto. Assim, "a mão, o seio, o ventre, o pênis e a vagina, a coxa, a perna e o pé serão rostificados" (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.39). Não se trata de um antropomorfismo, mas de um reconhecimento que ocorre pela ordem da razão.

De acordo com Deleuze e Guatarri (1996), tal reconhecimento opera por um jogo de tensão de forças. À medida em que cresce, tensiona o contato e permite-nos experimentá-lo. Para os autores, falar sobre um rosto implica em falar de uma história. São confabulações que ajudam a visualizar os microcenários que constituem as nossas próprias narrativas, sobretudo pelas noções de finitude e pertencimento. Não se trata de uma subjetividade clichê, mas da capacidade que o rosto tem de revelar-se por seus indícios e vestígios. Este aspecto estaria diretamente ligado à metáfora da permanência e dos padrões que Deleuze e Guatarri atribuem à rostidade. Eles dizem que ela vem de encontro entre o *muro branco* e o *buraco negro*: ao mesmo tempo em que somos presos aos muros, por nossos padrões e amarras culturais, familiares e sociais; somos também atrelados ao buraco negro, feito uma prisão que controla a nossa vida. No muro branco, estão impressas as significâncias; no buraco negro, a consciência, as paixões e a subjetividade. Para que haja a possibilidade da rostidade, atesta-se a interdependência entre os dois eixos. "Mas a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias". (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.28)

Por este viés, o rosto ultrapassa a noção de singularidade em si para aproximar-se de redes mais instáveis de sua própria constituição. Nesta compreensão, outras partes do corpo podem ser “rostificadas”. Algo que nos permite pensá-las desassociadas do corpo, visto que a rostidade não se trata da face, mas é algo que se acopla à ela. É como ocorre com a paisagem, para estes autores: rosto e paisagem promovem uma fusão quase cênica, porque autoreferenciam-se e fundem-se – como ator e palco. Imbricam-se e sugerem que as paisagens falam sobre cada matiz de rosto que pode preenchê-la. Mostrando, assim, que elas (as paisagens) têm uma força abstrata e sutil.

Se esta noção de rosto tem uma dimensão corpórea, totalitária e subjetiva, reencontra, aqui, a ideia de corpo próprio que abriu este fragmento. Sabendo ser um corpo autônomo, detentor de experiências e desejoso por relações e conexões, o corpo próprio reforça os aspectos emancipatórios da máquina da rostidade – cuja força está na produção da subjetividade. Além disso, o rosto, quando sinônimo de face, é uma espécie de ponte capaz de tecer o agenciamento com o outro. Tais jogos de tensão e conexão estabelecem uma imposição do sentido que não advém (somente) da razão, mas passa por uma fonte distinta de significações.

Logo, trata-se de pensar nesta corporeidade como facilitadora de potências virtuais, cujas relações podem encontrar, na fotografia, um espaço de repouso e permanência. "A fotografia, ao personalizar alguém, estabelecendo a peculiaridade de seu corpo e, sobretudo, de seu rosto, traz a sua contribuição para a celebração do indivíduo" (LE BRETON, 2019, p.47). Não é preciso que ela rompa com a história ou com a realidade para encontrar sua virtualidade. Pois, o passado para o qual a imagem aponta, permanece pulsante, colocando em destaque nosso próprio devir. É por isso que, nas palavras de Benjamin,

o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos. (BENJAMIN, 1994, p.94)

Aqui, lembro da fotografia de Eugène Atget, que supunha a presença humana por sua ausência. Morto em 1927, o fotógrafo francês é considerado um dos mais importantes da história e sua arte, de vanguarda. Pioneiro em seu modo de fotografar, revolucionou a prática com um olhar desviado da figura humana quando a maioria das fotografias propunham o

homem como principal objeto da imagem. As fotos de Atget focam espaços desocupados, cidade, objetos inusitados etc. As ruas vazias fotografadas por ele passam, segundo Benjamin (1994), a supor indícios da presença humana. Uma presença manifestada pela ausência. Como explica Susan Sontag (2003): as fotografias precisam ser perturbadoras o suficiente para atrair a atenção e nos mover. Assim, indago: *o que pode ser mais perturbador do que o vazio que propõe que está cheio de ausências?*

Os cuidados e os limites que nos protegem contra quebras orgânicas exorbitantes que possam trazer alguma ameaça são chamados, por Orlandi (2004), de *prudência*. É ela quem pode resguardar-nos de possíveis forças de articulação contrárias, mantendo-nos em um estado potente de funcionamento. Assim, temos a "prudência como difícil 'arte' dos encontros intensivos e saudáveis" (ORLANDI, 2004, p.56), o que nos leva a tornar possível a prática e a manutenção de forças favoráveis de encontros dignificantes. Uma qualidade que se aproxima da vida prática cercada de experimentações baseadas na precaução e no zelo, onde ela, a prudência, pede "que seja ela própria ritmada e redesenhada a cada problema vindo à pauta, a cada problema que se imponha" (ORLANDI, 2004, p.15). Por esta perspectiva, caminhamos rumo a um cuidado que nos põe diante de uma estratégia cautelosa para lidar com outros corpos – ou com o meu próprio –, enxergando a composição que nasce das relações que se formam, culminando em oscilações afetivas de várias ordens, específicas da habilidade de afetar e ser afetado. Logo, um motor de ação.

Por este contexto, vamos ao encontro de um modo de praticar a fotografia, explorando sua intensidade por doses, como se fossem linhas de fuga capazes de estabelecer relações e sinalizadores que me ajudam a enxergar noções éticas e políticas. O que salta, desses espaços da minha criação fotográfica, portanto, parece ser um motor de singularização, um incentivo à composição – logo, um mecanismo que oferece sabedoria prática com princípios voltados para a liberdade e atividade, cujas ideias estão imbricadas de vida. Portanto, um fazer artístico que me revela nuances do corpo próprio, com combinações que não decorrem necessariamente das idéias, mas por uma variação de intensidade e graus de atenção crítica, de cautela, prudência e criatividade. É uma saída, uma forma de me relacionar com o mundo, a partir de um contraponto da submissão, apegando-me a espaços de resistência e precaução, experimentando a intensidade ao passo que avanço.

5 MONTAGEM

5.1 Janela como meio de contato

Parte desta pesquisa foi atravessada pela chegada da situação pandêmica causada pelo novo coronavírus (SARS-Cov-2), que me fez vivenciar o decreto de um *lockdown*. Com o isolamento social, implantado com o objetivo de diminuir o contato físico entre as pessoas a fim de reduzir a curva de contágio, muitas inquietações surgiram. Uma delas disparou a escrita deste fragmento: a janela como meio de contato com o mundo.

Neste cenário pandêmico, por longos dias, a janela foi uma espécie de ponte, um elo de ligação com o mundo externo, uma maneira de experimentar a rua sem sair de dentro de casa. Assim, para sobreviver e fazer ecoar nossa voz a partir do nosso posicionamento político, da nossa noção de estética ou das nossas possibilidades de integrar redes, estabelecemos um *fora* que encontrou-se para além de nós, entendendo *nós* como os limites traçados pela própria pele – ainda que esse deslocamento possa ter se dado pelo olhar ou pelo desejo imperativo.

Em casa, com portas fechadas, as janelas abriram-se permitindo a respiração e a inspiração, o encontro e a partilha. Por elas, entraram as vozes e os sons, os cheiros e os respingos de chuva e cada elemento corriqueiro passou a receber mais atenção que antes costumava. Um rasgo no concreto capaz de permitir que os olhos chegassem até onde a vista podia ou até onde o obstáculo aparecia. Aqui, o obstáculo era o fim. Era o limite do que podia ser visto e apreendido, olhado e vivenciado. O obstáculo era o muro, a cerca, o prédio vizinho ou qualquer coisa que impedisse o olho de ir mais adiante. As janelas suscitaram uma outra forma de conexão também, advinda das relações que se davam entre o dentro e o fora. De pedaços, do recorte, do enquadramento e das brechas, uma noção de amplitude oriunda da perspectiva de mundo que só percebemos quando estamos do lado de dentro, olhando para fora.

Em tempos de quarentena
 Nas sacadas,
 Nos sobrados
 Nós¹³ estamos amontoados

¹³ Fragmento escrito no auge do isolamento social, decretado pelos governos nacional e estadual em virtude da pandemia do novo coronavírus, entre abril e junho de 2020. Situação que escancarou a perversa desigualdade social e econômica entre as classes sociais, já que muitos brasileiros não puderam ficar em casa. Ou por terem sido obrigados a seguir com suas jornadas de trabalho ou por falta de condições sanitárias e sociais.

E sós
O que temos são janelas
(Adriana Calcanhotto)

Mesmo após o fim do isolamento rígido¹⁴, a lembrança daqueles dias ainda evoca a memória do desejo pela relação. Não apenas pela limitação da mobilidade ou pela ameaça à vida causada pelo vírus, mas pela força metafórica sugerida pelas janelas que figuraram como o único modo de contato e diálogo possíveis com o mundo exterior e com o exercício da liberdade que desfrutávamos até então. E muitas são as formas pelas quais elas, as janelas, podem apresentar-se: a janela física das edificações, o olhar, as telas, a câmera fotográfica, a fotografia, as camadas temporais etc.

Vale salientar que "perceber" o mundo por dentro de casa (através de uma dessas janelas) não tem a ver com abrir-se para uma nova forma de encontro. Mas, sim, com apegar-se a uma alternativa de conectar-se com algo. Pois ela é uma abertura que nos permite ir lá fora, mesmo sem sair de dentro, e ver o mundo – entendendo que o ato de ver é o mesmo que vivê-lo e senti-lo em alguma intensidade. Ela nos conecta e viabiliza interações e encontro, na sua forma mais legítima. Diferente e com resquícios de ausências, é verdade. Mas encontros.

5.2 Rasgos do tempo: pré, pós, tudo

Onde repousa o tempo que passa? Uma inquietação que vai de encontro à noção do presente como o único tempo que temos no instante em que falamos, a partir do plano da ação e do gerúndio. Para imergirmos nesta proposta, abrimos mão do desdobramento cronológico e nos aproximamos do tempo por seu aspecto fragmentado e entrecortado, como se ele fosse uma janela capaz de criar formas de acesso a outros mundos – tais quais aquelas que nos permitiram contato com o mundo pandêmico lá fora, quando isolados em casa.

Essa noção abandona o hábito de encarar o tempo de forma linear, ou seja, pelas definições clássicas de presente, passado e futuro. O físico alemão Albert Einstein já dizia que para eles, físicos, essa ideia de ontem, hoje e amanhã seria uma grande ilusão. Sabendo que ilusão é tudo aquilo que não passa de um erro de percepção ou entendimento, uma interpretação errada provocada por um engano dos sentidos. Logo, o tempo é um equívoco,

¹⁴ Parágrafo atualizado após o fim do isolamento rígido, ainda em contexto pandêmico.

um erro grotesco, cuja divisão temporal falha na ideia de dar sentido à existência, porque o tempo é esse grande fluxo. O amanhã não é uma sucessão do hoje, mas uma das tantas manifestações dessas constantes conexões.

Essa qualidade de continuidade do tempo, à qual uma série de sucessivos acontecimentos podem associar-se, seria aquilo que chamamos de *pré* e de *pós*. Assim sendo, “o *pós* vem assegurar a ideia que existe uma identidade instituída a um conjunto ‘já lá’ e, ao mesmo tempo, afirmar a ideia de que existe uma especificidade própria ao *pós*” (DUBOIS, 2019, p.22). Para Dubois, o *pós* está além daquilo que vem depois, em relação ao antes. Mas não se resume a isso. Ainda que trate sobre as questões do *pré* e *pós* associadas ao cinema e à fotografia, o autor chama atenção para uma questão que se baseia na relação, colocando as devidas identidades de cada uma com suas respectivas naturezas já estabelecidas, flutuando entre outras e possíveis qualidades mais diversificadas. A dimensão cronológica não é ignorada, mas não é tomada como a única responsável pelas devidas definições dos termos, cujas identidades são incertas e não encerram o modo de pensar a questão. Assim, se não é esta a abordagem que se impõe, a da lógica cronológica e linear, a temporalidade se constitui, segundo o autor, por uma perspectiva paradoxal. Ou seja:

Uma historicidade construída não sobre a linearidade contínua (antes/depois), mas sobre as circunvoluções, a disseminação e as trajetórias transversais. Uma historicidade na qual a questão da sobrevivência das formas e do retorno das configurações de outros tempos é pensada e mesmo indispensável. (...) não é uma história de esquecimento (uma amnésia) nem uma história da ultrapassagem (em direção a um sempre *mais* – mais rápido, mais distante etc.). É uma história ferida, que por vezes se olha, observa e recicla, uma história em ziguezague e de avanços e recuos, uma história onde o futuro pode reencontrar, cruzar ou reunir-se ao passado. (DUBOIS, 2019, p.22)

A temporalidade, portanto, diz respeito às conexões, às relações que organizam-se pelo *pré*, pelo *pós* e pelo *agora*. Neste trabalho, essas noções de fusão e entrelaçamento são fundamentais para compreender as possibilidades de encontro que se dão com o outro, conosco, com a imagem, com a memória, com a própria obra artística e com a experiência. Uma impressão importante para esta pesquisa porque embasa a forma central de analisar os encontros nesta escrita: pelos atravessamentos.

Vale reiterar que essas ideias, aqui, são reivindicadas como problematização e não como conceito, já que nos inspiram a considerar a possibilidade de olhar para os acontecimentos históricos por uma via dupla – e não por sua cronologia (apenas). Para Didi

Huberman (2017), esse exercício cria o que ele chama de *montagem temporal* a partir de intervalos e interrupções no fluxo orgânico capaz de tornar a não-contemporaneidade um tempo fecundo.

Falar sobre a montagem, segundo Didi-Huberman (2017), implica em discorrer sobre um procedimento capaz de expor as coisas. É uma forma de juntar as peças, de mostrá-las, associar sentidos a partir da disposição. Aproxima-se do próprio gesto dramatúrgico, cujo efeito ultrapassa a composição em si. A montagem não se reduz ao simples estatuto da composição em si, mas levanta um conhecimento específico, segundo o autor. Algo que só é possível com a desmontagem. Para Didi-Huberman, a montagem pressupõe a desmontagem:

Elas [*as coisas*] só se mostram aí ao se desmontar inicialmente, como falamos da violência de uma tempestade “brava” [*tempête “démontée”*], onda contra onda, ou de um relógio “desmontado” [*démonté*], isto é, analisado, explorado e, portanto, disperso pelo furor de saber posto em prática por qualquer filósofo ou criança baudelairiana. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.1-2)

Essa força intempestiva citada por Didi-Huberman revela-se pelo excesso de energia que existe no processo da montagem. Acertar na estratégia significa colocar cada coisa no devido lugar para, com isso, conseguir atribuir sentido. Para tanto, é necessário remanejar as coisas, tirá-las dos seus espaços habituais e, assim, “fazer jorrar alto a existência fora do leito do tempo”, como a onda de uma tempestade ou o turbilhão em um rio.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.2). As coisas precisam ser extrapoladas, bem como o tempo cronológico, a visualidade, as situações e o espaço.

Ao desmontar cada parte da história (ou da imagem), olhamos para os fatos fora da estrutura que foi dada, entrando em contato com a possibilidade de “ver as coisas”. “Não há, portanto, “remontar” histórico senão por meio da “remontagem” de elementos previamente dissociados de seu lugar habitual.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.4). Somente assim, para o autor, é possível exibir as narrativas e os fatos além das singularidades de cada evento. Apenas dispondo, é possível melhor expor. Tal gesto implica em manter-se no limiar do presente:

Psicologicamente falando, isso significa que não há desejo sem trabalho da memória, não há futuro sem reconfiguração do passado. Politicamente falando, isso significa que não há força revolucionária sem remontagens dos lugares genealógicos, sem rupturas e reurdidura dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior. É por isso que o elemento mais “vanguardista”, em Benjamin, não vai jamais sem o anacronismo de sua junção com algo como uma “arqueologia”. Com a condição, certamente, de não reduzir a modernidade a um puro e simples esquecimento da história. Com a condição de não reduzir a

arqueologia a um puro e simples amor pelos escombros. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.4-5).

Podemos intuir, portanto, que a montagem é uma espécie de explosão de anacronias. Pois cria um movimento que tende a separar e conectar: afasta coisas que estavam juntas e aproxima o que estava distante; reúne elementos estranhos e distancia o que era convencionalmente próximo. Para Didi-Huberman (2017), precisamos desmontar as experiências para, remontando-as, compreendermos suas distintas formas de manifestação. Tal perspectiva reúne os fatos e acontecimentos a partir dos pontos capazes de conectá-los – e não por sua cronologia sucessiva ou antecessora – e repousa em uma temporalidade volátil, que flutua pelas camadas. Talvez, por isso, a montagem possa, de alguma forma, nos soar como inconstante. Porque o gesto de retirar algo do seu tempo cronológico e do seu espaço corriqueiro pode colocá-la em um terreno mutável.

É a desmontagem que permite a percepção do que atravessa a construção dos discursos e suas contradições. Desmontando, compreendemos a montagem. Daí, chegamos a uma espécie de caráter destruidor da montagem, na qual deslocamos o que está dado como narrativa e temporalidade. Benjamin (1986) diz que esta é uma qualidade jovem, a da destruição. Afinal, é um gesto que nos leva a apagar os traços da idade e nos move à desobstrução. É uma subversão que promove a destruição sem, necessariamente, ter algo em mente para ocupar aquele lugar. Como nada é durável, na perspectiva destrutiva, todos os caminhos são possíveis. Essas tantas opções podem significar, portanto, uma ameaça, já que tantos caminhos juntos podem gerar uma encruzilhada. “Ele demole o que existe, não por amor aos escombros, mas por amor ao caminho que os atravessa.” (BENJAMIN, 2018).

É uma espécie de explosão que ocorre e suscita "um mundo de poeira – farrapos, fragmentos, resíduos – que, então, nos rodeia. Mas ‘a poeira que a explosão do não contemporâneo levanta é mais dialética que a da distração: ela, em si mesma, é explosível’”(BENJAMIN, 2018, p.6). As partes que resultaram do choque são colocadas, portanto, em confronto, em conflito. Para Didi-Huberman, este fenômeno torna visível as sobrevivências, os anacronismos e os encontros de temporalidades contraditórias, fazendo com que o processo de montar dependa daquilo que Aby Warburg chama de sobrevivência da imagem, ou *Nacheleben*.

Por que o material vindo da montagem nos aparece a tal ponto sutil, volátil? Porque ele foi retirado de seu espaço normal, porque não cessa de correr, de migrar de uma

temporalidade a outra. Eis por que a montagem depende fundamentalmente desse *saber das sobrevivências*. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.123)

Este conceito diz respeito à sobrevida, à vida que nasce em outra época, permanecendo viva – sobretudo, na memória. Assim, a *Nachleben*, para Aby Warburg, é aquilo que sobrevive, permanece, assombra, insiste e afeta. É uma forma de presença ou herança, um lampejo de outro tempo que pulsa no agora. Principalmente, fazendo brotar relações inesperadas – ou relações que não foram dadas – graças à montagem.

Warburg compôs o *Atlas Mnemosyne*, onde articulou a sobrevivência de imagens clássicas durante o passar dos tempos. Este Atlas foi uma grande prancha visual, um quadro associativo, com imagens dispostas lado a lado, que abria a possibilidade de aproximações e questionamentos. Ou seja, ele pensa na história da arte através das imagens e das relações existentes entre os conflitos, intervalos e rupturas que se desdobram delas. Com isso, reforça o que já argumentamos aqui: se, na montagem, o intervalo pode revelar o residual; na história, o anacronismo pode construir a memória. Para o autor, o mais relevante estaria justo no intervalo entre as imagens – e não em cada uma delas. Pois estes espaços permitiriam ressaltar o caráter híbrido e lacunar das imagens. As relações não estavam dadas, mas poderiam advir do processo de montagem e do conflito. Nesse contexto, tecer conexões pode ser um caminho para a sobrevivência. Conceito que atrai a discussão acerca da permanência delas ao longo dos tempos, é falar de como elas retornam em outros momentos e de como elas permanecem em constante movimento de dilatação e contração, promovendo reconhecimentos e estranhezas, reforçando os ingredientes temporais, tomando o passado (pela memória) e o futuro (pela consciência do seu desejo). “É na descontinuidade criada por essas ‘intermitências’ que a memória involuntária e o desejo inconsciente se revelam, ou melhor, vêm à tona.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.124).

Para Brecht, as emoções são históricas. Estar na história é estar atravessado por uma memória, por algo que sobrevive. Didi-Huberman, ainda falando sobre a sobrevivência das imagens de Warburg, diz que elas, as fotografias, são atravessadas pela memória e, por isso, são elas mesmas veículos de memória. Por estas transposições históricas, a possibilidade do lirismo revela-se como inerente às utilizações fotográficas literárias, como os fotoepigramas brechtianos. “A toda imagem da história é preciso não somente uma legenda, mas uma legenda dialetizada, uma legenda menos redobrada.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.161).

5.3 Pedacos desmontados criam uma dialética

A forma de escrita epigramática (e os fotoepigramas) foram uma das maneiras pelas quais Brecht “descobriu” a montagem. Como se fosse um processo heurístico, impregnado de empatia, o gesto de reunir fotografia e texto, anacronicamente, foi uma maneira de prender-se menos ao desenrolar histórico e ater-se mais às realidades que desdobram-se dele. Nesta forma épica de montar, segundo Didi-Huberman (2017), considera-se a tomada de posição como essencial para articular de forma precisa tal montagem.

Didi-Huberman defende que a tomada de posição é uma prática associada ao gesto de conhecer. “Porque para saber é preciso saber ver” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.34). Para o autor, a única forma de tomar posição é a partir da disposição das coisas, dispondo-as em quadros a fim de criar conflito entre suas diferenças, choques e contradições. Isso é possível graças à desorganização de sua forma original, a desmontagem. “Só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao dis-por primeiro” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.80). Com isso, pode-se observar cada imagem diante da outra, ou todas elas diante da história. Desmontando, cria-se uma interrupção no fluxo, uma descontinuidade que leva à análise crítica resultante do recorte específico, do enquadramento, da suspensão e da dialética entre tais elementos.

Para que seja possível tomar posição, ou seja, tomar conhecimento, é necessário distanciar-se. Esse gesto, difícil, permite o aguçamento do olhar. Quando falamos do universo artístico, temos que é, também, uma forma de politizar a arte, opor-se à estetização da política e a qualquer tipo de identificação fascista: “É justamente fazer aparecer a imagem, informando ao espectador que o que ele vê não é senão um aspecto lacunar e não a coisa inteira, a própria coisa que a imagem representa.”(DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62)

Essa forma de desmontar nossa percepção habitual, que pode evocar algum tipo de reflexão, sugere uma montagem que cria novos agrupamentos entre as unidades. O ato de dispor as coisas em novos locais, diferentes daqueles originários, nos faz vê-las por um novo olhar, com uma predisposição a observá-la de maneira singular. Essa singularização, segundo Chklovski (*apud* (DIDI-HUBERMAN, 2017), diz respeito a formas de acessar uma observação inovadora, diante do real, pois há um conhecimento novo que perturba o reconhecimento.

Tal operação é da natureza do gesto dialético, que coloca, em cena, imagem e texto a partir do ato de trazer o discurso contemporâneo à construção da obra. Ou seja, falar sobre algo que se está vivendo e tomar isso como proposição criativa. É gesto dialético porque a dialética está no entre, na correspondência ou na contradição. É no conflito, no choque e na fratura que repousa o gesto de montar dialético. No fotoepigrama, a dialética está no confronto existente entre os dois meios, imagem e texto, revelando a proposição criativa e dialética de Brecht.

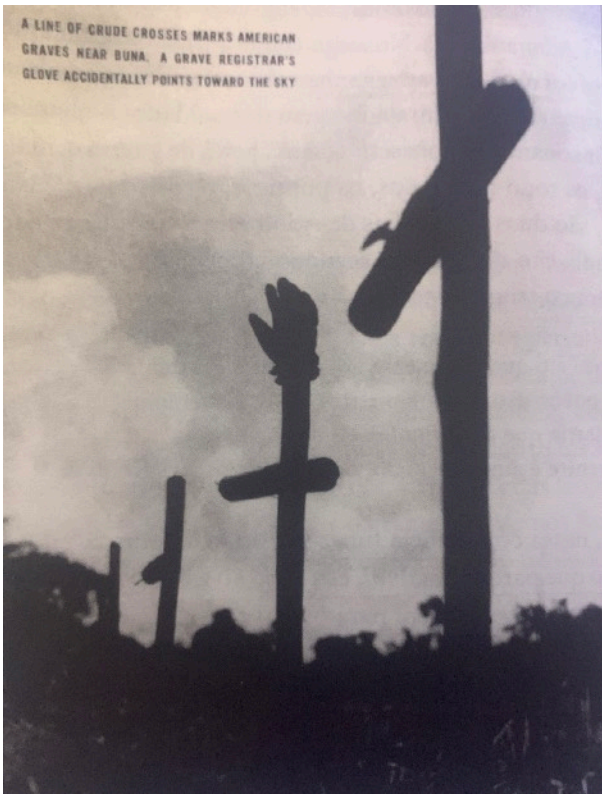


Figura 13
 Tradução Livre: *Uma linha de cruzes toscas marca os túmulos americanos perto de Buna. A luva de um registrador de túmulos aponta acidentalmente para o céu.*
 Fonte: Didi-Huberman, 2017.

Acima, um fotoepigrama de Brecht e o confronto entre texto e imagem. A evidência da relação não ofusca as autonomias do texto e da imagem. Ela, a imagem, não está a serviço do texto, nem aparece para ilustrá-lo. Ele não existe para descrevê-la ou explicá-la. Ambos entrelaçam-se, revelando o caráter poético que existe também na imagem. Ela é, em si, uma espécie de poesia, mas também pode ser vista de outra forma. Portanto, relações de continuidade. Não, de dependência. Um gesto dialético, cujo jogo envolve um fluxo próprio com confrontos, perguntas e respostas.

Para Didi-Huberman (2017), a dialética brechtiana é concreta, assim como a verdade, que, por sua vez, é “singular, parcial, lacunar, passageira como uma estrela cadente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.88). Assim, quando diante de pranchas que foram montadas com

fotografias, a verdade não aparece de forma inteira e clara para o observador. Mas, sim, por pedaços, lampejos de verdade que se dispersam de uma forma ou, de outra, no jogo da observação. A relação de Brecht com a verdade vem por uma perspectiva que toma os conceitos estéticos e éticos de uma forma imbricada, unificada. São relações éticas e não técnicas, o que significa perceber que os limites que relacionam uma obra à verdade devem ser limites morais e éticos. A estética, quando pensada pela verdade realista, trata-se de compreender a realidade a partir do seu reflexo objetivo. Assim, o seu trabalho não consiste em oferecer o real, propriamente dito, mas em problematizá-lo, expondo seus pontos críticos, lacunas, desordens e caos.

Mas surge a questão de saber o que se deve entender aqui por “dialética”. O antigo verbo grego *dialegestai* significa controverter, introduzir uma diferença (*dia*) no discurso (*lógos*). Enquanto confrontação de opiniões divergentes, com vistas a chegar a um acordo sobre um sentido mutuamente admitido como verdade, a dialética é uma maneira de pensar ligada às primeiras manifestações do pensamento racional, na Grécia antiga. É com Platão, sabe-se, que a dialética pôde adquirir o estatuto fundamental de um método de verdade que apresentava, ou mesmo o identificava à teoria (*théoria*) e à própria ciência (*épistémè*). Quando Brecht, em seu *Journal de travail*, evoca seus próprios textos literários como “teoria em forma dialogada”, ele se coloca explicitamente na tradição dessa forma primeira da dialética filosófica. A dialética, afirma ele, é “a única chance de se orientar” no pensamento, confrontando diferentes pontos de vista sobre uma mesma questão. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.84)

Aqui, o termo *dialética* excede as diferenças existentes entre os discursos, o que seria sua compreensão etimológica. Compreender isso implica em entender que ela, a dialética, desempenha um papel importante no processo de percepção da realidade. Por isso, atua como uma força que orienta a montagem. A dialética do montador/dialética do artista, cuja prática de dispor, separar, reunir e montar novamente configura o ponto principal de relação de todos os seus elementos. Isso abre espaço para “as contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não ‘dis-põe’ as coisas, senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à desordem.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.91).

Aproximando formas heterogêneas e temporalidades diversas, temos o que Ernst Bloch chama de forma de revista. A força da impressão causada pela revista está na vivacidade de cada cena, ainda que elas não se relacionem umas com as outras. Para Sarrazac, no seu *Léxico*, o termo revista está associado a um propósito político. “A revista pertence ao âmbito da montagem e prevê importar materiais que remetam à realidade ou à atualidade de uma situação social descrita.” (SARRAZAC, 2013, p.133). Seria, portanto, um formato não-

dramático sobre o acirramento de posições. "Considerando que os procedimentos que lhe são peculiares não constituem um aparelho imutável, mas se prestam por natureza à variação e à evolução." (SARRAZAC, 2013, p.133). Esta noção é importante porque encontra-se com a discussão que Didi-Huberman tece acerca da fotomontagem, onde ele adota a perspectiva de revista como base para argumentar a montagem imagética.

Por este contexto, Brecht não abre mão de uma proposta dialética. Assim, utilizou-se da apresentação de polos contrastantes, na composição do seu *Abecedário da Guerra*, para enfatizar e tornar visíveis certos conflitos estruturais – cuja principal lição política resultante disso viria da própria organização espacial da montagem. Para tanto, cria pranchas que opõem a construção à desconstrução, a vida à morte, a liberdade à prisão, enfatizando que dispor é uma maneira de compreender as imagens e os elementos constituintes de forma dialética.

5.4 A relação tempo-espacial com a experiência

Robert Morris (2006), no seu artigo *O tempo presente do espaço*, discute o conceito de *presentidade*. Segundo ele, um "estado de ser" para discorrer sobre a experiência espacial. Morris defende que a obra de arte (sobretudo, a escultura) está impregnada pela própria natureza do espaço, o que interfere na experiência que temos quando diante desta obra. A relação é próxima de tal modo que, de acordo com o autor, museus e galerias de arte podem ser considerados *antiespaciais* ou *não-espaciais*, pois são percebidos de modo tão totalizante e imediato quanto os objetos que alojam. Assim, a arte não abandona sua qualidade de cognoscibilidade, mas “se abre mais do que outras formas de arte recentes para um caráter surpreendentemente direto da experiência” (MORRIS, 2006, p. 402).

Dessa forma, as imagens e o tempo passado desde a sua captação dão lugar à duração e ao tempo da experiência imediata e real. Chamando de presentidade, Morris (2006) enfatiza o espaço como instrumento de relação com a própria temporalidade da obra. Assim, ele considera o tempo relacionado à experiência um fator determinante para a consciência: "Agora, as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata. O tempo está no trabalho mais recente de um modo como nunca esteve na escultura do passado." (MORRIS, 2006, p.402). Neste modelo, a presentidade ressalta o tempo da experiência imediata atual, pois "qualquer coisa que é conhecida mais pelo comportamento do que pela imagem encontra-se mais ligada ao

tempo.”(MORRIS, 2006, p.410) Logo, o comportamento (e não a imagem) é privilegiado como modo de conhecimento. Da mesma forma, o autor relaciona experiência imediata e memória, dizendo que elas precisam ser tratadas como uma ocorrência óbvia:

Algumas questões sobre imagens localizadas no espaço mental da memória: será que um amigo é lembrado com a sua boca aberta ou fechada, em movimento ou em descanso, de frente ou de perfil? Será que o espaço em que uma pessoa vive no seu cotidiano é representado na mente como se fosse uma espécie de mudança de imagens “filmicas”, assemelhando-se à experiência em tempo real de andar por esse espaço? Ou será que ele vem à mente em algumas sequências de visões características, mas estáticas? Acredito que imagens estáticas, características, tendem a predominar no cenário da memória do espaço mental. (MORRIS, 2006, p.403)

Para Morris, a experiência dá-se pela memória, que é ligada à imaginação, e pela experiência imediata propriamente dita. Quando abordada pelo viés memorial, o cenário que se instala e se associa à experiência é formado por imagens estáticas, como se fossem recortes do tempo. O acesso direto e imediato disponível para a experiência espacial é a percepção do *eu* no espaço físico real, de acordo com o autor. Sobre este aspecto, o autor apresenta a distinção entre o *eu* e o *mim*: o primeiro tem a ver com experimentar-se no tempo presente, reagindo conscientemente, liga-se à experiência interativa e pode ser associada ao tipo de *eu* destituído de qualquer imagem correspondente à percepção presente. O segundo, o *mim*, é reconstituído por indícios que partem da memória e tem a ver com imagens apreendidas, relaciona-se à percepção do objeto de forma paralela com ele. A experiência espacial, portanto, está imbricada destes dois momentos, que seguem um fluxo paralelo constante, sem nunca se encontrarem (MORRIS, 2006, p.404), pois a memória reconstituída nunca pode coexistir com experiência ligada à interatividade. A dimensão temporal é quem evita que eles – *eu* e *mim* – encontrem-se e faz com que aspectos qualitativos (da memória) sejam distintos daqueles presentes na experiência imediata.

Robert Morris diz que a fotografia foi a grande malévola, negadora do espaço e do tempo, responsável pela ação que afastou a percepção cultural da realidade temporal e espacial. Este distanciamento é o mesmo que faz com que as nossas narrativas desdobrem-se de histórias que passam por certos tipos de vazios e ruínas. “Um tipo de estrutura que realinha a relação entre objetos e espaços, mas que sempre é considerada por aquilo que foi em vez de por aquilo que é, é a ruína”(MORRIS, 2006, p.410). Uma ironia é que o autor também assegura que a fotografia é a única “responsável” por manter a existência cultural de uma

obra, após a mesma ser desmontada: "Uma parte desse tipo [*esculturas/instalações de museus*] de trabalho é temporária e situacional, feita para um certo tempo e espaço, depois desmontado. A sua futura existência na cultura será estritamente fotográfica." (MORRIS, 2006, p.413).

Apreender algo, nesse contexto, relaciona-se ao teor instantâneo da experiência. O que está em jogo não é, portanto, a forma de experiência de determinada obra, mas o seu caráter de cognoscibilidade que a permite ser mais ou menos reconhecida ou percebida a partir da experiência que provoca. E mais: a inseparabilidade do que o autor chama de experiência do espaço físico daquela oriunda de um presente imediato. Para Morris, o espaço real carece de um tempo real. O *estar ali* e *estar agora* implicam em uma experiência peculiar. Não mais legítima que as demais, mas diferenciada, visto que é algo que relaciona-se com o espaço, o que provoca sensações distintas e únicas. Portanto, a presentidade defendida por Morris é um estado que depende da consciência, destacando que a experiência da obra está fora desse espaço e antecede as imagens fixas e estáticas da memória. Estão, portanto, no instantâneo muito mais que no temporal, considerando o tempo da atualidade como coincidente com a experiência atual do corpo.

5.5 A memória como fagulha

Em *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin propõe o conceito de *inconsciente ótico*, cujo sentido gira em torno daquilo que o olhar humano não é capaz de fixar, mas que a fotografia torna visível, revelando novas dimensões da realidade: "A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra (...)." (BENJAMIN, 1994, p.94). A fotografia, portanto, é capaz de "ver e mostrar" aquilo que o olho humano não consegue apreender em sua dimensão rotineira, por mais aguçado que seja. O que temos é uma percepção sensível, segundo Benjamin, que volta-se para os espaços naturais corriqueiros e é guiada pela consciência. Já aquilo que a fotografia revela, pela percepção técnica, faz o mesmo percurso de forma inconsciente, ampliando, reduzindo, enfatizando, detalhando, mostrando etc. Somente a fotografia é capaz de trazer à consciência algo estranho e novo que há no espaço das representações da natureza, é uma espécie de inconsciente ótico.

Como se fosse uma grande lupa de aumento, portanto, ela aponta a nossa sensibilidade para as interconexões existentes entre aquilo que passa e aquilo que permanece. Pois elas, as

fotografias, são janelas, são recortes enquadrados em determinado espaço, são artificios que retêm o tempo e reconfiguram as camadas temporais. É o ontem e o hoje, o agora e o amanhã, o que poderia ter sido e o que nunca foi. É uma permanência que sobrevive à própria morte física: as coisas e pessoas mantêm-se vivas, o rosto jovem não envelhece, o tempo é sempre passado. Neste sentido, Henri Bergson (2006) nos diz que buscar ressuscitar uma lembrança, através da contemplação fotográfica, destaca uma ideia de presente que só existe associada à percepção de passado. Isso configura um trabalho de tateamento temporal não-linear, cujas lembranças que surgem permeiam uma virtualidade e, ao mesmo tempo, implicam em um presente que começa a se desenhar por essa relação.

Algo equivalente, podemos mencionar aqui, ocorre com a percepção de tempo que é evidenciada pela fotografia. Didi-Huberman (2017) cita Deleuze para reforçar que as relações de tempo não são nunca vistas na percepção ordinária, mas o são na imagem. “Não se deve pensar, no entanto, que pôr sob os olhos equivalha, neste contexto, a pôr no presente (...), lembremo-nos de que a própria imagem não está nunca no presente.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 163). Neste viés, o passado apresenta-se como algo fora-do-presente, fora da presença, parte da história, segundo Didi-Huberman. Por isso, a história é memória, porque aquilo que foi não é deixado para trás, mas resiste e sobrevive, segue vivo na dimensão da memória.

Para Didi-Huberman (2017), a memória em atividade é responsável pela criação do desejo, que por sua vez reside na descontinuidade da montagem, criando intermitências e conexões que falam à memória involuntária, levando à manifestação desejosa. “É então que cada gesto torna-se a montagem anacrônica de um presente capaz de expor ao mesmo tempo seu passado (as origens de sua memória) e seu futuro (as consequências de seu desejo).” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 128). À essa memória, é dada a capacidade de atear fogo em fagulhas, o que nos move à intempestividade e imperatividade do desejo. Por esta perspectiva, É preciso, pois, afrontar o presente, pela dimensão da memória, a fim de gerar relações. Não, necessariamente, uma concordância, mas uma afecção contínua.

5.6 Sobre espelhos, bastidores e encontros

Como fotógrafa, divido os poucos metros quadrados do camarim com o elenco. Muitas vezes, a falta de espaço físico restringe meu campo de visão, o que faz com que eu busque olhar para os atores por seus reflexos. Nos espelhos, busco cada rosto e acompanho cada gesto que o maquia, transfigurando a aparência do artista para a aparência do personagem. Esses momentos promovem encontros intensos, comigo mesma e com o outro, onde estímulos sensíveis de diversas ordens apreendem-se e não usam a linguagem como meio de existência, mas como instrumento de decodificação.

Quando a câmera adentra no camarim, invade um ambiente sagrado. A distinção de intenções torna-nos (câmera e eu) estrangeiras. Atores estão ali para um propósito. Eu, fotógrafa, para outro. Para compensar essa sensação de invasão, economizo nos disparos. Clico pouco para não extrapolar ou incomodar. Basta-me guardar o essencial. Se menos, fará falta. Se mais, sobrar. Como toda sobra é uma forma de desperdício, atendo-me ao detalhe e à discrição.

Como turista que se reconhece alheia ao espaço, apenas observo. Falo quase nada. Somente o necessário, se me perguntado. Do meu local, olhos caçam qualquer vestígio de cena, qualquer possibilidade de êxtase. Olhos curiosos que penetram os espelhos, o que gera encontros e troca de olhares. Troca essencial que fortalece a dramaticidade dos bastidores e a grandeza energética que as suas paredes guardam.

Para quem nunca esteve nestes locais, eu iniciaria falando sobre espelhos que presenciam uma espécie de preparação para um culto religioso, tamanha é a devoção. Além dos elementos cênicos e objetos pessoais, há um silêncio que também reflete a enorme presença cênica, é um pedaço do espetáculo vivo também – ainda que sem plateia. É uma oportunidade ímpar, para aqueles que podem adentrar, experimentar e observar a conexão solitária do ator com aquilo que está por vir: o público, o texto, o corpo, seu figurino etc.

Luzes queimadas, espelhos, copinhos d'água, escova de cabelo, escova de dente, escova de roupa, tirar os pelos, tirar o amassado, tirar do cabide, tirar da sacola, tirar da tomada, tirar o excesso. Maquiagens – mais complexas ou mais simplificadas, pedaços de textos grifados, um cabide com parte do figurino (ou todo ele). Um celular carregando, garrafinha de água, sacolas nas bancadas ou pelo chão. Um camarim de determinado

espetáculo tem sempre as mesmas coisas, não importa o quão curta ou longa seja a temporada. Qualquer ausência física de objeto pode trazer prejuízos de ordens diversas para o ator. São pedaços do seu ritual e do seu universo. Não é permitido tirar nada do lugar, rege a “lei” destes espaços: supõe-se que todo objeto largado em algum lugar, no mesmo espaço será buscado por seu dono. Objetos acostumados a silenciarem para que o elenco não se desvie do seu propósito. Nestes espaços, nada é à toa, sem memória ou sem significado e tudo estabelece um diálogo permanente. Tudo que consta ali tece relações, não importa onde estejam ou se mudam a disposição, mas, raramente, mudam o objetivo.

Espelhos. Muitos deles. Atores diante deles. Passam o texto para eles mesmos. Ou entre eles. Fragmentos da peça, pedaços preferidos ou, na maioria das vezes, aqueles mais desafiadores. Pelas palavras, pela dicção ou pela intenção. Repensam as sequências e os gestos. A localização, o deslocamento, o movimento e até o encontro com a plateia – que, sequer, sabem qual é. Atores diante do espelho, absolutamente humanos, que tudo que querem é honrar seus próprios desejos. Estar no palco é um gozo para a libido, que encontra sua condição humana.

A chegada do ator ao camarim pode ser sentida no ar. O silêncio ou o barulho se estabelece, vai depender do elenco. O encontro, quase sempre, é tecido pela alegria. Há espaço para um bate papo furado. Para uma novidade capaz de arrancar gargalhada dos colegas. Qualidade fundamental do coletivo é a partilha. Sim, são espaços ricos em histórias e segredos que podem ser fundamentais à existência ou completamente desimportantes. A situação política mundial e o pouco doce do chiclete *buballo* dividem espaço entre os assuntos. Mais gargalhadas. Aqui, o êxtase é o auge. Há sentido em fazer tudo isso. Nem sempre é assim. Há dias de dor também. Há a insegurança, o cachorro que adoeceu, a ressaca ou a dor de amor. Mais conversas e a preparação que, na maioria das vezes, é feita pelos próprios atores: penteiam-se, maquiam-se, vestem-se. Tudo é reflexivo no camarim. Não, especificamente, por escolha. Mas, geralmente, pela falta dela. O olho e o rosto que eles mesmos pintam. A água que trazem de casa. Uma comidinha preparada horas antes. O ritual especial de cada um deles. Conversas soltas sobre a apresentação anterior ou sobre aquela que virá em seguida. Novas ideias ou marcações, algo que precisa ser corrigido ou inovado. Algum erro que ordene uma mudança em uma fala, em um movimento ou em uma intenção, num gesto. Ela, a mudança, pode ser mínima ou radical, não importa. São novas ideias. Aqui,

elas são imperativas. Mudar, no teatro, traz tesão na mesma dose que traz medo. Muda-se por razões infinitas: por algo que pode enriquecer a conexão com o público, por algo que pode valorizar o texto, para melhorar a luz ou aprimorar uma intenção. No palco, o erro é vilão. É inadmissível. O público que paga para ver a peça não quer ver erros. Do erro, destaca-se o caráter humano e falível do artista.

Saindo do camarim, vamos aos palcos. Não há plateia ainda. Então, ele ainda é bastidor. É o pré. O palco vazio começa a receber o artista que “está pronto”. Ele percorre o espaço, reconhece as marcações, entra em comunhão com o próprio trajeto que fará e que já fizera em tantos ensaios. É o espaço de relembrar, no corpo, a peça. Às vezes, parte dela. Se o teatro é novo, toda ela. Passa-se o espetáculo sem interrupções, mas com pausas e silêncios nos devidos tempos. É o momento dos ajustes, do aquecimento, da respiração, do grito de guerra. Aqui, os silêncios e as falas, a luz e a sombra, o vazio e o cheio têm as mesmas dimensões. Existe uma tentativa de se poupar energia, para condensá-la e entregá-la inteiramente ao público. Uma ousadia minimizando a condição de fragilidade do artista que teme a missão de representar. Diante do olhar do outro, o ator sabe, ele pode despir-se. Pode refazer limites. Equivalências que transformam o espetáculo em um só pensamento. Nesse momento, um ou outro transita pelo palco que se prepara para abrir as portas para o público. Um técnico ajustando uma fiação, o diretor sussurrando alguma orientação, uma ou outra visita que entra ali com algum propósito. Depois, o vazio e o silêncio. É preciso permanecer apenas as pessoas extremamente necessárias para o trabalho. Sem visitas, sem interferências, sem novidades. O relógio é impiedoso. É hora de entrar em cena. Aí, as luzes dos bastidores se apagam.

Pensar em tudo isso pela imagem, inquieta porque desafia a carência de narrativas que envolver esse tipo de fotografia. São fotos feitas com a luz que tem, sem mexer em qualquer cenário para montá-lo, sem limpar qualquer poeira, sem querer mostrar aquilo que não é. Imagens mais preocupadas com a presença viva do corpo cênico e do espetáculo expandido do que por suas nuances e delicadezas. São seus aspectos íntimos e ínfimos que interessam aqui como uma constante sobreposição de camadas.

Esse tesão em captar a vida ordinária, aquela desassociada do *glamour* atrelado aos palcos, diz respeito a um interesse egoísta talvez. Um anseio de falar sobre a sensibilidade da vida cotidiana que pode conversar com os acasos e os encontros. É uma espécie de jogo

estético que sugere a experiência sensível do outro. Com rastros de intimidade que conferem um caráter poético e estético. Afinal, ao olhar pela janela (pelos espelhos), posso encontrar a expressividade da estética cotidiana. E, ao acessar essas imagens, conferir-lhes outros sentidos, experiências ou impressões.

É assim em cada apresentação. Desse mesmo jeito e, também, completamente diferente. Ainda que seja o mesmo espetáculo, mudam-se os relatos. Todos os dias em todos os teatros. A cada peça apresentada, vestígios e presenças cruzam-se refletidos nos espelhos. Energias que os atores transformam em uma só palavra: espetáculo. A peça que só vira peça na chegada ao palco. Mas que já o era antes mesmo de sê-la. No caso do camarim, não há um roteiro específico, há uma obra dos seres que lá vivem. Seres que fazem o espaço existir, que emergem da insistência de criar. Seres que, felizmente, posso testemunhar.

6 GESTOS

Quando falamos sobre o sentido da arte, incontáveis teorias filosóficas tentam defini-la. Arthur Danto (2006) diz que, ao longo da história, muitas destas filosofias falharam porque tentaram captar algo no objeto que indicasse sua *artisticidade*. Em muitas delas, ainda, restringia-se a arte a algo capaz de ser percebido pelos sentidos, como a beleza, a imitação bem executada da realidade, a harmonia entre as partes, a relação entre a linha e as cores, a habilidade técnica, a pureza das formas em relação ao material empregado ou a expressividade do artista. Danto intui que o problema não dizia respeito somente à definição da arte, mas à tentativa de fazê-la através de propriedades sensivelmente perceptíveis: “a dificuldade com as grandes figuras do cânone da estética de Platão a Heidegger, não consiste em que eles tenham sido essencialistas, mas em que entenderam a essência erradamente.” (DANTO, 2006, p. 213).

Aqui, comungamos com as teorias que tratam a arte como um pedaço de desterritorialização, o que seria o mesmo de dizer que ela é um artifício de produção de sentido e de subjetivação. Dessa forma, problematizar sua existência é também compreender o gesto pelo qual esse processo ocorre e dissemina-se. Nesse sentido, o gesto é uma força de autoconscientização e um mecanismo de produção de sentido da própria arte. Se falamos de arte contemporânea, então, falamos de uma arte que não se fundamenta em algo que pode ser percebido pela razão (simplesmente), mas pela relação do objeto artístico com diversos outros fatores. Ou seja, não se trata de uma arte que assume um predicado qualitativo ou visa enquadrar-se em estilos em movimentos, mas por sua natureza relacional.

A teoria de Danto (2006) fundamenta-se, portanto, em uma distinção, entre representação e representado, que não se baseia em noções qualitativas das obras, das imagens, das palavras ou das coisas. Em suma, qualquer signo pode ser uma coisa e qualquer coisa pode ser um signo, o que vai diferenciar é a posição em que colocamos, na relação, objeto e representação. Portanto, são propriedades relacionais que permeiam esse jogo.

O gesto, dentro da caixa cênica teatral, suscita diferentes definições de acordo com cada período da história e, obviamente, dependendo da área geográfica em que faríamos essa análise. Por definição clássica, o gesto é um meio de expressão e de comunicação que visa suscitar uma emoção e colocar um corpo em contato/relação com outro. No entanto, não é

esse o aspecto gestual que aqui nos interessa somente, mas sua manifestação expandida de um meio capaz de ser força e de escrever novas formas gestuais.

6.1 O gesto como um cristal da memória

Para Agamben (2008), o gesto é um instrumento que articula a ação ao mesmo tempo que anula a intenção. Explicando um pouco seu percurso histórico, o autor diz que a primeira vez que um gesto foi analisado pelo olhar da ciência foi em 1886, por Gilles de la Tourette, quando Tourette estudou a forma de caminhar de um grupo de pessoas. Alguns anos antes, Balzac também havia ensaiado discorrer sobre o andar humano, tendo limitado seu olhar ao caráter moral do corpo. "Somente um olho dotado com uma visão deste gênero podia levar corretamente adiante aquele método das pegadas, de cujo aperfeiçoamento Gilles de La Tourette com razão se orgulha." (AGAMBEN, 2008, p.9). O olhar de La Tourette para um gesto aparentemente cotidiano inclinou-se para a proliferação de tiques e espasmos contidos naquele corpo, considerando-os como algo além de "uma catástrofe generalizada da esfera da gestualidade" (AGAMBEN, 2008, p.10). Agamben diz que tais características tornaram-se a norma da sociedade, não evocando mais nenhum estudo de maior relevância ou, até mesmo, espanto. Só em 1971, Oliver Sacks reparou casos de *tourettismo* pelas ruas de Nova York. Para Agamben, esse hiato de tempo culminou em uma descontrolada gestualidade. Uma perda também responsável por uma espécie de obsessão social pelo registro gestual em si, segundo o autor.

Nessa mesma época, Aby Warburg publica uma pesquisa onde trata o gesto como um cristal da memória:

Nesse sentido, o atlas *Mnemosyne*, que ele deixou incompleto, com suas cerca de mil fotografias, não é um imóvel repertório de imagens, mas uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, da Grécia clássica ao fascismo (isto é, algo que é mais próximo a De Jorio do que a Panofsky); no interior de cada seção, cada uma das imagens é considerada mais como fotogramas de um filme do que como realidades autônomas (ao menos no mesmo sentido em que Benjamin teve uma vez que comparar a imagem dialética àquelas cadernetas, precursoras do cinematógrafo, que, folhadas rapidamente, produzem a impressão do movimento). (AGAMBEN, 2008, p.11)

Diante desta proposição, temos que alguns gestos são reveladores de uma imbricação que reflete a história, feito relâmpagos, instaurando uma impressão anacrônica e descontínua do tempo. Isso nos faz perceber que os gestos são mapas móveis das emoções humanas, que

mesmo em constante modificação, sobrevivem ao passar do tempo como uma marca, presentificam-se por meio de nossas lembranças. Restos de memória que produzem uma fugacidade que se apresenta como intermitências, desaparecimentos e reaparecimentos constantes. Para Warburg, perceber a sobrevivência de determinados gestos ao longo da história da arte, é compreender como no cristal, que o momento atual torna-se inseparável da memória, do seu momento virtual. Em outras palavras, através de certos gestos emotivos, podemos compreender como a imagem do presente conecta-se com a imagem virtual, aquela originada no passado que se atualiza no instante atual em que observamos.

Agamben também fala sobre a imagem na modernidade. Nesse aspecto, a força da imagem deve-se ao que ele chama de fragmentos da imagem. São os pedaços dela que saltam como gestos potentes capazes de evidenciar o verdadeiro sentido da imagem. Para Agamben (2008), toda imagem possui uma espécie de poder paralisante. É aquilo que o autor atribui às lendas gregas que diziam que as estátuas se moveriam após romper os entraves que as aprisionam. O gesto, portanto, é esse lance que se sobressai, permitindo um fluxo e um movimento capazes de suportarem uma medialidade.

6.2 O gesto como articulador de energia

Em muitos momentos, a linguagem faz com que o gesto aproxime-se da noção de poema, cuja força não eclode do texto ou das palavras, mas do jogo de leitura que envolve o leitor. O gesto vive no espaço do respiro, da pausa e do intervalo do jogo. É como a dança, pois ela age com caráter medial dos movimentos do corpo. Na dança, há um entremeio, uma ação que encontra-se em deslocamento, em atividade. Sua força está neste aspecto fluido que não visa um fim, mas uma medialidade em constante atividade, capaz de ser produtora de sentido.

Tal gesto pode ser compreendido como agente desprogramador, já que provoca um espaço de emancipação e relação. O gesto que pulsa da memória não é necessariamente narrado, nem precisa articular uma narrativa, mas tem uma voz própria capaz de impactar algo. Nesse sentido, ele fornece alguma coisa, deflagrando um quê oculto em algo que foi mostrado. Como exemplo, temos a pintura gestual (*action painting*). Associada aos anos 40 (século XX), influenciada pelo surrealismo, o movimento estabelece o gesto como algo que

vai além do seu teor de comunicação. Algo que o coloca em um espaço de destaque com a função de articular outra coisa que não seja o sentido descritivo e restrito, articulando uma nova espacialidade. Nesse viés, o gesto da imagem salta para além da pintura em si. Tornando, a própria imagem, um gesto.

Os gestos também saltam do silêncio e do vazio, da transição do movimento, da permanência de uma luz ou qualquer instância capaz de articular energia e, por consequência, uma dose de afeto. Agamben (2008) fala sobre os dispositivos foucaultianos como aqueles que conseguem produzir, controlar, moldar e garantir os discursos, os gestos, os comportamentos e os conceitos dos indivíduos. Além das instituições, como escolas, empresas e hospícios, os objetos que carregam a força dos discursos desses espaços, como a caneta e a linguagem, são também dispositivos. Para Agamben, a força do dispositivo reside na sua habilidade de capturar o desejo de felicidade e sua consequente subordinação. Assim, pensando na câmera fotográfica como um dispositivo capaz de capturar gestos, temos um panorama que estabelece um novo gesto para além das palavras, para além dos fins e para além do produto em si, cujas relações gestuais criadas pelo dispositivo permitem destacar aspectos materiais próprios que dialogam com o corpo real e o corpo na imagem – sendo o espaço do entre como revelador de sua principal força.

Neste sentido, o gesto aproxima-se de uma força vetorial apta a ser uma ruptura que apresenta uma crise, promovendo o transporte de espaços indefinidos que não visam carregar uma narrativa, mas um impacto, um pensamento, um afeto. Um meio que pode elucidar a maneira de lidar com os gestos cênicos e memoriais a partir da imagem fotográfica. Esse mesmo gesto que parece instaurar um teor rítmico quando observado – ainda que a imagem não apresente um movimento –, atua por uma explosão de imagens, anacronias e relações. É neste ponto que nos interessa o pulsar da fotografia teatral.

A começar pelas imagens cênicas, quase sempre repletas de material real: folhagem, terra, água, flores. Assim como os objetos, os gestos corporais são perceptíveis como realidades antes de toda significação, de modo que não mais conseguimos perceber efetivamente a realidade exterior no percurso da visão, orientada cada vez mais para o abstrato. [...] No lugar do drama como meio da complexa e simbólica representação de conflitos, encontra-se a vertigem corporal de gestos. (LEHMANN, 2007, p.340)

Com essas imagens cênicas, segundo Lehmann discorre na citação acima, não pretendemos formular um sentido, e sim, articular energia, objetivando o compartilhamento

sensorio do impulso. Segundo o autor, a concepção imagética da corporeidade distancia-se de uma representação ilustrativa e age: tudo nela é gesto. Este é um vínculo importante entre o teatro e a fotografia nesta amálgama: o teor imagético propenso ao gestual, levando à compreensão, reflexão e percepção do corpo e dos tempos que nele circundam. Além de um elo político, é um gesto que toca e move. Não pelo sentimentalismo, mas pela afetação. Não pela lógica ficcional da imagem cênica fotografada, mas pela relação que culmina em processos de escrita capazes de envolver experiências corporais que fazem aparecer textualidades que se configuram em novos gestos.

6.3 Uma materialidade performativa

“Para falar do gesto de maneira útil às artes, é necessário considerá-lo sob pontos de vista diferentes.” (PAVIS, 2008, p.184). Segundo Pavis, precisamos entender o gesto em sua maneira primitiva, que traz uma natureza expressiva potente. Principalmente, quando se trata da gestualidade cênica, onde o corpo do ator é seu principal mecanismo para manifestar estados. Mas não somente isso. O autor diz também que o gesto é “o elemento intermediário entre interioridade (consciência) e exterioridade (ser físico)” (PAVIS, 2008). Além disso, destaca a compreensão do gesto como produção rica em signos, afastando-o de um simples instrumento comunicativo. Pavis explica: “o gesto teatral é aqui fonte e finalidade do trabalho do ator. Impossível descrevê-lo em termos de sentimento ou mesmo de posições-poses significativas.” (PAVIS, 2008, p.185).

Toda tipologia dos gestos deve ser revista a partir do momento que se examina os gestos num palco de teatro. Tudo, na verdade, é significativo no trabalho gestual do ator, nada é deixado ao acaso, tudo assume valor de signo e os gestos, qualquer que seja a categoria a que pertençam, entram na categoria estética. Porém, inversamente, o corpo do ator nunca é totalmente redutível a um conjunto de signos. (PAVIS, 2008, p.186)

Falamos de um teatro que sobrepõe o acontecimento às narrativas e, com isso, recorta os gestos, compõe figuras e não visa exprimir o sentido, mas evocar uma determinada postura corporal. É um teatro que se refere, essencialmente, ao caráter expressivo do ator e da cena manifestado mais pelo movimento, seja este corpóreo, gestual ou vocal. Lehmann (2007) diz que é um teatro que traz, além de tudo, um corpo gestual. Para ele, “o corpo passa a ocupar o

ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação.” (LEHMANN, 2007, p.157), onde o gesto significa exibir uma medialidade que torna visível um meio como tal:

Gesto é aquilo que fica em suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador – o que se torna possível porque nenhuma finalidade e nenhuma reprodutibilidade enfraquecem o real do espaço, do tempo e do corpo. (LEHMANN, 2007, p.342)

Para explicar melhor, Lehmann (2007, p.342) diz: “o corpo em seu modo de ser gestual, se manifesta como uma dimensão na qual tudo permanece como potência”. Logo, já que o corpo pós-dramático é, nesse sentido, um corpo do gesto, podemos dizer que os dois, corpo e gesto, são indissociáveis neste aspecto no que se refere à suas capacidades de permanência e potência sensoriais. Nesse sentido, parece curioso perceber esse corpo como algo que se assume como um feixe de forças e afetos.

Assim, o que faz do gesto, no teatro, algo potente o suficiente para se exteriorizar? Pavis (2008) destaca que pensar a gestualidade como produtor de sentido ou de afeto nos leva a compreender o ator como produtor de signos e não apenas como reproduzidor de uma dramaturgia, de um texto ou de uma cena. Essa compreensão é a base inesgotável capaz de estabelecer o gesto como um articulador de sentidos e relações que vão além da linguagem ou da palavra.

Ao falar sobre o teatro de Brecht, por exemplo, Walter Benjamin aponta o gesto como algo que se encontra além de “uma coisa fantástica” e considera a consciência do espectador como o elo principal com o gesto cênico, capaz de revelar a gestualidade do teatro épico. Através da interrupção da ação, conseguiríamos criar uma forma de apresentação mais rica em intensidade e consciência, se comparada à representação em si. Quanto mais interrupções, mais gestos teríamos. Podemos inferir que a partir daí, desse outro lugar que o gesto passa a desempenhar no teatro épico, é que o gesto revela-se no teatro pós-dramático, que não visa, segundo Lehmann (2007) significar, ressignificar ou recriar a ideia de representação, mas implicar em outras possibilidades de fruição dentro da ação.

Seria ele, o gesto, o responsável por evidenciar as estruturas desse teatro ou a sua força. Através da interrupção da ação, a força da cena efetiva-se e elucida os principais meios pelos quais a arte teatral atual se pauta e se constitui. Segundo Benjamin (1995), a dialética no

teatro épico não vem somente de uma sequência narrativa ou por uma demarcação temporal ou cronológica, mas por seus elementos gestuais, onde se alicerçam o sentido, a força e a própria dramaturgia.

De acordo com a teoria brechtiana, na qual o gesto se dá na interrupção da representação, o gesto da cena rompe com as estratificações produzidas pelo hábito, arrancando devires de cada pequeno gesto individual e de cada grande situação. Brecht aborda a noção de gesto (*gestus*) como elemento essencial do teatro, sendo este capaz de originar as relações entre os elementos cênicos de maneira completamente diferente dos parâmetros clássicos da dramaturgia.

Walter Benjamin (1995), em seu ensaio *O que é teatro épico?*, aponta ainda outras características do gesto brechtiano. Inicialmente, ele discorre sobre a característica do gesto ser pouco falsificável e ilusionístico, já que a relação do ator com o seu personagem não se limita a uma tentativa de dar conta dos sentimentos e estados psicológicos propostos pelo drama, no sentido de uma fusão que torne o ator idêntico ao seu personagem. Mais do que isso, o ator deve encarar seu personagem com certo distanciamento, manipulá-lo como um instrumento, pensar em cada movimento, em cada gesto, refletindo sobre os efeitos que essas escolhas terão sobre seu público. O ator não tem como intuito iludir o público, mas compartilhar com ele que aquela experiência teatral se trata de uma criação. Por isso, seu corpo precisa romper com uma “normalidade” naturalista, que tenta imitar as posturas da vida cotidiana, em tempo integral e ser atravessado por corpos “estranhos”, não cotidianos ou convencionais.

Neste contexto, falar de gesto é falar de alguma coisa que afeta a relação, como o *punctum* de Barthes (1984). Assim como o *studium*, o *punctum* é um conceito elaborado por Roland Barthes para explicar a dualidade que repousa no interesse pela fotografia. A grosso modo, o *punctum* trataria dos aspectos subjetivos da imagem ao passo que o *studium* envolveria o caráter objetivo ligado à consciência. Assim, o *punctum* é aquilo que se impõe a quem olha a fotografia, relaciona-se aos detalhes que tocam o espectador, sendo distinto para cada pessoa. O *punctum* interessa justamente por isso, por tratar-se da subjetividade individual, conferindo ao observador uma oportunidade de impor sua impressão, pois "é aquilo que eu acrescento à fotografia e que, no entanto, já está lá" (BARTHES, 1984, p.32). Para Barthes, o *punctum* é justamente uma espécie de campo cego da fotografia, pois é capaz

de movimentar objetos imobilizados ou impressões silenciadas, a partir do imaginário de quem observa, dando vida exterior aos conceitos, memórias e impressões que estavam "presos" na imagem ou na mente do observador.

Podemos falar de um grito, um olhar, um objeto, uma fotografia etc. Aqui, tudo passa a ter uma expressividade corpórea, revelando que o gesto dialoga com as relações do corpo na cena, constituindo-se na experiência oriunda da troca palco-plateia. Logo, parece suficiente que se deva conceder aos gestos teatrais a possibilidade de atuarem justamente por meio da eliminação de uma significação, como nos mostrou Lehmann (2007), considerando sua força e capacidade de afeto, aqui, caracterizada pela presença.

Por isso, a capacidade expressiva da corporeidade do ator, onde se instaura o gesto, pode ser tão forte que, se explorada no seu limite, acaba por atravessar o outro. Neste formato, a linguagem dos gestos não deve ser uma construção inteligível e nem precisa, necessariamente, passar por uma racionalização discursiva. Ela deve, antes de tudo, agir em função da produção de um corpo e da manifestação da sua energia.

A carga expressiva do gesto nos deixa transparecer uma certa indefinição quando falamos sobre o seu tempo de permanência. Pois a sua fugacidade reflete a impossibilidade de retê-lo – senão, pela fotografia, que, por sua vez, pode ser um novo gesto. Todavia, essa sensação de continuidade e finitude, suscita a ideia de que há algo que permanece ativo. É a força que advém da presença do ator. Lehmann (2007, p.236) diz que "recebemos os gestos e sons que ele [o gesto] nos dá não simplesmente como algo que vem dele próprio, da plenitude de sua realidade". Essa presença gestual permanece na plateia teatral e no observador da fotografia, já que aquilo "que encontramos no corpo do ator presente nada mais é que nosso próprio corpo: daí nossa perturbação e nosso fascínio diante dessa presença ao mesmo tempo estranha e familiar." (PAVIS, 2008, p.306).

Este olhar pós-dramático de Lehmann (2007), que concentra-se nas relações que se estabelecem entre a cena e o público, toma a presença em detrimento da representação. Pois o gesto do ator nos chega além da sua própria teatralidade, ele vem pela "plenitude de sua realidade, como elemento de uma situação complexa, que por sua vez não pode ser resumida como totalidade." (LEHMANN, 2007, p.236). Para o autor, "já não se sabe ao certo se essa presença nos é dada ou se somos nós, os espectadores, que primeiramente a produzimos." (LEHMANN, 2007, p.236-237). Portanto, a presença do ator em cena parece

abranger o nível corporal, perceptivo e mental do sujeito, revelando-se como potente campo para manifestar a gestualidade cênica.

À essa mesma sucessão de imagens vivas, vindas do gesto, temos a capacidade do teatro de permanecer, graças à sua materialidade oriunda da força performativa segundo Josette Féral (2008). Para ela, esta qualidade vem da influência da performance e reflete-se no gesto estético cotidiano. Quando o teatro adotou certos elementos fundamentais da prática performática, contaminou-se por essas formas típicas, resultando em uma ação cênica que passou a ser vista e tratada como evento em detrimento da representação. Assim, temos um teatro pautado na imagem e na ação, onde a representação fica guiada pela manifestação imagética que percebemos na cena muito mais do que pela própria natureza da representação. Dessa forma, pensa no corpo como uma possibilidade imagética e ampliar a sua exploração material, visual e, consecutivamente, sinestésica. Isto parece dilatar as possibilidades expressivas do corpo em cena, de tal modo que a imagem deste corpo pode ser mais um elemento da paisagem que se desenrola na cena, uma imagem que é presença e acontecimento antes de tudo. É uma espécie de força de uma manifestação ou de um estar-ali, irreconhecível.

Pensar na representação do gesto, segundo André Rouillé (2009) é pensar em um contorno traçado para se revelar – uma falta que a fotografia teatral vem a suprir. E é aí em que eles se cruzam enquanto potência de permanência e afetação: ambas consideram a força expressiva como acontecimento e produtora de sentidos. São fatores que dinamizam a forma de pensar a fotografia, fazendo-a ultrapassar os limites do registro. Ele explica de forma mais detalhada:

A fotografia tem a ver não apenas como o mundo físico e material das coisas existentes, mas, também, com o mundo imaterial dos eventos não existentes é uma evidência compartilhada por todos aqueles que, mesmo na área documental, tentam livra-se do jugo da representação. O que leva a prestar mais atenção às imagens, a levar em conta os refugos das concepções essencialistas: a escrita, o sujeito, o dialogismo. Em outras palavras, a imagem, o autor, o Outro. A imagem fotográfica, que sempre designa coisas e estados de coisas, exprime simultaneamente eventos. E não é somente o traço que se assemelha às coisas existentes, pois exprime igualmente os eventos incorporais não existentes – os eventos que sobrevivem às coisas, resultam de sua mescla, efetuam-se nas coisas, mas não possuem suas qualidades físicas, não são como elas, substâncias. (ROUILLÉ, 2009, p.204)

6.4 Uma imagem de outra imagem

Sherrie Levine, fotógrafa norte-americana, ficou conhecida, durante a década de 80 (século XX) por apropriar-se de fotografias já existentes para discutir alguma temática que lhe

fosse interessante. Ao invés de fotografar cenas reais ou criar seus próprios ensaios visuais, Levine fotografava fotos de outros fotógrafos e instalava essas imagens em espaços voltados para discussões e exposições artísticas, como museus e galerias.

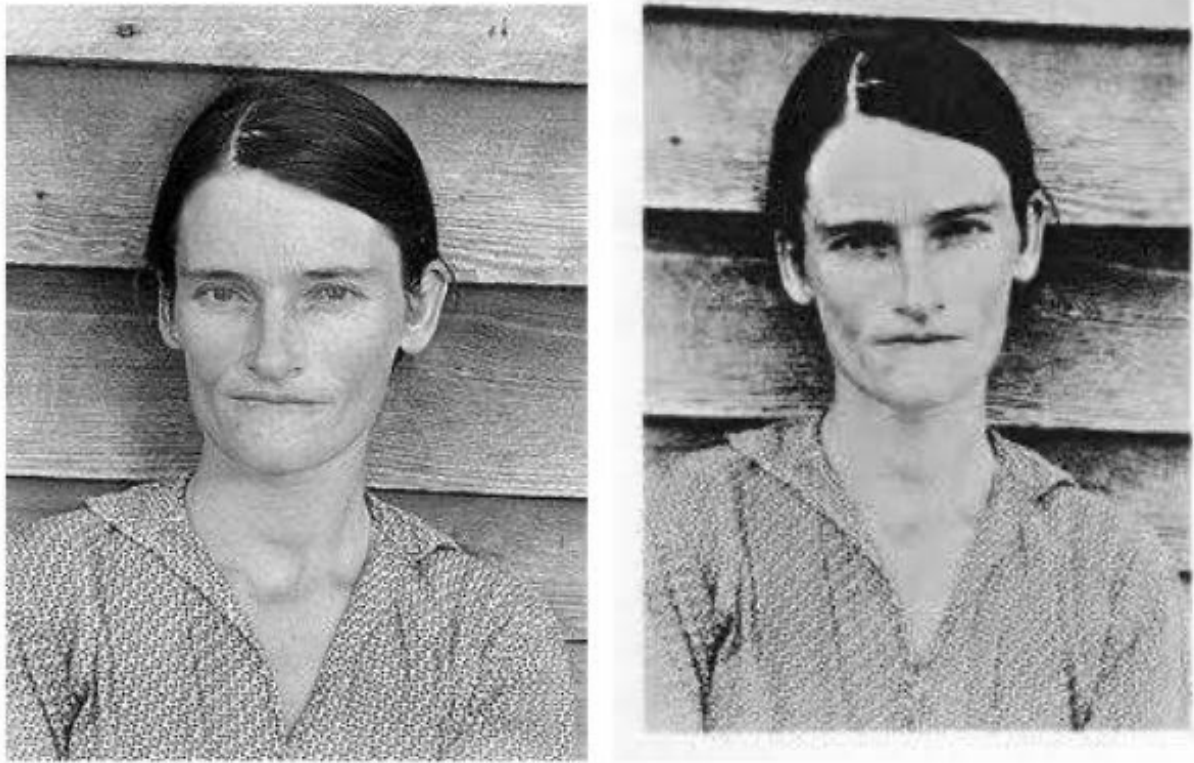


Figura 14 (esquerda): "Allie Mae Burroughs", feita por Walker Evans em 1936.
 Figura 15 (direita): Foto "After Walker Evans", feita por Sherrie Levine em 1981.
 Fonte: Divulgação

Acima e à esquerda, uma fotografia feita por Walker Evans, cuja obra está marcada pelo registro cotidiano da realidade americana. Especialmente, vamos nos concentrar nesta imagem acima, feita por Evans durante o período da Grande Depressão dos EUA em 1929. Na ocasião, Evans capturou uma série de imagens com foco principal nas emoções faciais de agricultores habitantes de pequenas cidades e espaços rurais, conseguindo, de forma sensível e poética, compor um imaginário poderoso acerca da situação miserável vivida por eles na época. Fotojornalista, ele havia sido contratado pelo governo americano para fotografar um assentamento construído para mineiros desempregados, a fim de compor uma reportagem sobre o esforço do governo para combater a pobreza rural. No entanto, suas imagens acabaram por transmitir algo a mais, como a infelicidade e opressão de uma comunidade que sofria com a situação financeira e econômica do período. Com isso, ajudou a moldar a

compreensão dos americanos sobre os efeitos da Grande Depressão através de fotografias de agricultores pobres e da classe trabalhadora da época. Em 1938, esta série de imagens foi exposta no museu de arte moderna de Nova York, sendo a primeira exposição deste museu dedicada a um fotógrafo.

A imagem da direita (figura 15) é uma das fotografias de Sherrie Levine que compõe a série *After Walker Evans*, onde Levine reproduz 22 fotografias feitas por Walker Evans durante esta primeira metade do século 20. Este é um dos trabalhos mais aclamados da fotografia que visa discutir a apropriação artística, pois ela adota a obra de Evans como sua. Na ocasião, Levine fotografou imagens que Evans fez em um contexto jornalístico e deslocou o caráter realista/documental original para um parâmetro subjetivo/autoral. Nesta série, Levine trabalha o que não está visível aos olhos, deixando claro o caráter de cópia ao mesmo tempo que revela uma imagem que aponta para outra imagem.

Desta forma, questiona o sistema de valores que constrói as noções de representação e dialoga com o próprio conceito de arte. Uma relação de estilos e formas que traz, à superfície, a retórica da materialidade da fotografia: o que pode parecer só um jogo pitoresco é, também, uma fratura dos conceitos de autoria, originalidade e natureza operados na fotografia modernista. Neste aspecto, a imagem ressalta as suas possibilidades de relação. É uma espécie de força energética que reverbera de outra maneira que não pela diegese.

A força da obra de Levine não está naquilo que é refletido na imagem, mas no gesto de fotografar uma foto existente, o que deixa de lado conceitos como inspiração e espontaneidade para deslocar as imagens para um trabalho de eloquência. Não se trata de significar a sua foto, mas o seu gesto e expressão. Deslocando a imagem do objetivo que a originou, Levine toma o quadro para si e mostra, vigorosamente, que nem a ferramenta, nem o gesto, nem o autor são garantias de valores artísticos, segundo André Rouillé (2009).

Ao tomar a fotografia por sua materialidade, Levine ressalta um caráter que se sobressai como potência relacional e não como referencial. É justo isso que Danto (2006) sinaliza ao diagnosticar uma relação entre arte e história, onde a maneira de se interpretar um objeto de arte estaria intrinsecamente condicionada à sua contextualização e historicidade. Seria, para ele, uma interpretação cuja informação visível na imagem não pode oferecer, mas suscitar uma metáfora que deixa óbvio o caráter de simulação e cópia, ressaltando se esta cópia não seria mais original que o original.

Através da apropriação, explicitando a cópia, Levine também ressalta maneiras distintas de entender a arte e fala sobre uma espécie de morte do autor. Para Barthes (2004), que desencadeia essa discussão pós-moderna, tal destituição, aliada à originalidade do artista que a reconstrói, gera um resultado que é arte. Para ele, a figura do autor ainda é poderosa e enfatizada pela crítica e pela sociedade. No entanto, à luz de Mallarmé, a própria linguagem deve estar acima daquele que até então se supunha ser o seu proprietário. Assim, uma escrita é feita por múltiplas camadas que dialogam e contestam-se. Há, porém, um local que reúne toda essa multiplicidade: o leitor. Para Barthes, é no leitor que estão todas as citações de que uma escrita é feita. Logo, a unidade de uma composição está no seu destino e não na origem. Desta forma, para Barthes (2004), uma maneira de devolver à escrita o seu devir, é invertendo o mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.”

Vimos que, em Benjamin (1994), a imagem pode ser um eixo de pensamento artístico, político e memorial por ser imbricada de historicidade. Por ela também podemos percorrer as noções de temporalidades rompendo a concepção de unidade linear e cronológica. Essa história, portanto, pode ser reconstruída pela potência do que se mostra ao olhar pelas tensões que saltam das imagens e dos seus pormenores. À luz de Didi-Huberman, a fotografia envolve um jogo de fraturas cujo embate entre o que vemos e o que nos olha é singular. Neste caso, Evans foi o fotógrafo da imagem, mas Levine foi responsável pelo levantamento de evidências políticas ao transpor a imagem de uma reportagem para um espaço de discussões éticas e políticas. É neste lugar que o gesto da apropriação parece delinear-se: na provocação e criação de territórios passíveis de serem vistos. A obra de Levine, portanto, toma a propriedade como mote para discutir o pensamento crítico empreendido pela artista, mostrando que o procedimento utilizado é o que nos permite inverter as relações construídas, fazendo com que a apropriação questione as imagens em seus espaços concebidos.

7 ANIQUILAÇÃO

A iminência da morte, aqui, é uma chamada para a urgência da vida. Uma vida que arde, imperativa, que carece de um olhar que a entenda como necessária. Um olhar criador, construtor de mecanismos que ajudam a afastar a angústia, e digere as observações, transformando-as em impulso criativo. Afinal, o que podemos contra todas as forças que, ao nos atravessarem, nos querem fracos, tristes, servos e tolos? Deleuze responde: criar – a resposta alegre!

Para Leonor Arfuch (2010), as produções artísticas são signos culturais que refletem a subjetividade de determinado tempo, operando simultaneamente como arquivo, testemunho, documento de uma história individual e de uma época. Assim, narramos para sobreviver, para permanecer, para resistir e viver. Tal espaço de conservação da vida se dá por um acúmulo de discursos, fragmentos, esquecimentos, memória e tantos outros sopros que mostram que o processo criativo é mais do que uma produção de sentido, é um mecanismo social de sobrevivência.

Pode até aparentar incoerência, se pensarmos na efemeridade que pode acompanhar a produção de arte contemporânea, uma arte permeada por noções perecíveis, cujas obras implicam em afetos sensíveis mais que em uma concepção voltada para a história ou para a eternidade. Talvez, por não almejar a condição de permanência, a arte contemporânea navegue por aquilo que resta de si mesma. Afinal, registros seriam justamente isto, uma espécie de testemunho da existência que já nasce para desdobrar-se em algo.

Ao discorrer sobre essa volatilidade, lembro do mundo líquido contemporâneo de Bauman (2008), onde as rupturas e descontinuidades escrevem o tempo e seus sucessivos desdobramentos, como o alto custo de ignorarmos os “limites de visibilidade do dizível e do mostrável” (ARFUCH, 2010, p.8), se entendemos que a instabilidade do desejo pode harmonizar-se com a liquidez do espaço de Bauman, que atesta que este ambiente é “inóspito ao planejamento, investimento e armazenamento a longo prazo” (BAUMAN, 2008, p.45). Portanto, uma forma possível de preservar a vida e os acontecimentos é entregar-lhes uma sobrevida ancorada nas experiências, o que salva a vida do esquecimento ou da invisibilidade. Como favorecer esta sobrevida? Refletir sobre formas naturalizadas de aniquilamento do outro pode ser uma forma de começar.

7.1 O olhar que estetiza

Susan Sontag (2020) diz que a arte permite que tenhamos a sensação, pela imaginação, da morte. Pelas manifestações artísticas, é possível pensarmos sobre a morte das cidades, a destruição da humanidade e tantas outras formas de catástrofe, pois a morte e a destruição convergem em "um dos temas mais antigos da arte" (SONTAG, 2020, p. 270). Sontag fala sobre uma beleza peculiar existente nesta devastação. Um apreço curioso pela destruição e pelo horror, principalmente, nos episódios presentes nos filmes de alto orçamento, capazes de garantir fidelidade e detalhamento. "O fascínio dessa fantasia da catástrofe generalizada é que ela libera a pessoa dos deveres habituais." (SONTAG, 2020, p. 273). Esses filmes também despertam uma espécie de simplificação moral. É um aniquilamento aceitável capaz de dar vazão a sentimentos amorais e cruéis.

Uma violência que não está somente lá fora, projetada no outro, mas pode nos ser íntima também, pois existe uma espécie de perversão velada e pouco falada em cada um de nós. Algo próximo demais da nossa realidade que tanto pode matar o outro, como obliterá-lo. Pois, segundo Sontag (2020), nenhuma crítica social é capaz de criar a mesma impessoalidade e desumanização que as ficções científicas conseguem. A autora fala deste gênero fílmico como uma grande alegoria central, no que diz respeito ao eixo temático, permeado por atitudes modernas e padronizadas que personalizam ou despersonalizam o outro. Um entremeio que vive sob a iminência da "banalidade irremediável e o terror inconcebível" (SONTAG, 2020, p. 286). Graças à arte, "embelezamos" um ato perverso que ora suaviza a vida, ora, aniquila o outro.

Estar diante de imagens de dor, segundo a autora, deve nos mover rumo a uma denúncia política e não a uma apreciação estética. Para Sontag, a banalização ocorre quando as imagens não se mostram perturbadoras e concretas o bastante, tornando-se passíveis apenas de uma estetização, cuja aparente beleza pode desviar o olhar do observador e resultar em uma relação invertida: não é mais o fotógrafo que avista e fotografa o belo, mas aquilo que é alvo de uma fotografia, por estar lá na imagem, recebe o *status* de belo.

A imagem pode ter uma beleza que o real não tem. Para Sontag (2003), é pelo dispositivo fotográfico que a beleza mostra-se ao mundo, e tal beleza não tem necessariamente a ver com o belo, mas pode ser o feio, o bizarro, a tragédia. Sob a ótica

fotográfica, a estética – o pensamento sobre a beleza – passa a ser percebida de outra maneira pois a fotografia é veículo de determinada reação contra o convencionalmente belo. Podemos dizer que a ela serviu para ampliar imensamente a idéia do que é esteticamente agradável. Uma dubiedade provocada pela imagem que fortalece a necessidade de deslocar a fotografia para um lugar que se aproxima de influência poderosa na formação do imaginário coletivo.

7.2 O olhar que mata

Se pararmos para observar a série de movimentos de um fotógrafo, os termos que permeiam o ato de fotografar ou até mesmo o vocabulário de quem convive com a prática, veremos que muitos deles assemelham-se aos termos usados em ambientes policiais e bélicos. O fotógrafo *carrega* a câmera. Confere sua *capacidade de disparos*. Encaixa o olho em um *visor* específico. *Mira* a lente, *apontando-a* para seu objeto principal. Posiciona o *alvo* no seu *ponto de foco* mais importante, cuida para não perdê-lo de vista, apressa-se para não errar, pois, a qualquer instante, tudo pode mudar. É hora de *capturar*: ele sustenta os braços e *dispara* o clique, como o soldado dispara o gatilho ou como o assassino atinge a sua vítima. Em inglês, chamam de *snapshot* – o tiro rápido e certo. A gestualidade do ato de assassinar ou de fotografar, onde o dispositivo é segurado próximo ao olhar, apoiado com uma mão e disparado com a outra também converge para um mesmo ponto de vista, o olho de quem dispara.

Para Vilém Flusser (2018), o gesto de fotografar perpassa pelo gesto do caçador, onde aparelho e fotógrafo/caçador misturam-se e confundem-se como um todo inseparável. O próprio posicionamento do fotógrafo, em muito, assemelha-se ao criminoso em ação: ele busca proteger-se, tenta não intervir na cena, opta por uma movimentação lenta, rasteira e cuidadosa para não ser percebido. Seus movimentos são curtos e precisos.

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando um movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. (FLUSSER, 2018, p.35)

A selva é permeada de objetos culturais com intenções determinadas. São objetos intencionalmente produzidos que fazem com que o fotógrafo avance contra a própria cultura. Por isso, a fotografia é um gesto "caçador no qual aparelho e fotógrafo se confundem para

formar uma unidade funcional inseparável.” (FLUSSER, 2018, p.50). A câmera, em si, é um prolongamento do corpo. É um órgão. É dente, braço, mão prolongada, dedo etc. "Por serem prolongações, alcançam mais longe e fundo a natureza, são mais poderosos e eficientes.” (FLUSSER, 2018, p.31).

A metáfora não repousa neste exemplo. A associação da fotografia à cena de um crime também é trazida por Sontag (2004) em outra obra, *Sobre Fotografia*, que toma a prática como uma atividade predatória e diz que é um gesto capaz de violar a pessoa fotografada. Essa “morte” pode vir por dois pontos, de acordo com a autora: o primeiro, pela habilidade nata da fotografia de aniquilar o indivíduo em si a partir do momento em que o toma como uma imagem. Desde o momento em que ele passa a ser uma fotografia, sua imagem, objetificada, desloca-se do ser vivo, do ser potente e assume um *status* independente que, muitas vezes, sobrepõe-se ao seu caráter mimético, adquirindo independência do seu referencial. Assim, a morte vem porque o que vive, o que fala e afeta já não é mais o ser, é a sua imagem. O ser está morto, está aniquilado. A imagem vive.

O segundo ponto parte do lugar do fotógrafo. Neste espaço, de quem olha e decide por qual ângulo e em qual momento tomar o disparo, é possível estar em um lugar que vê a pessoa por uma perspectiva que ela mesma não é capaz de ver-se. O fotógrafo é o responsável pelo momento decisivo que transforma uma pessoa em uma imagem, e por escolher por qual perspectiva fotografá-la e qual contexto ressaltar. O fotógrafo, a partir das noções técnicas e conceituais, culturais, intencionais ou por acaso, pode criar uma atmosfera capaz de falar – ou supor – sobre um indivíduo diferente da pessoa real. Isso tudo significa violar seu espaço, agredir, romper e adentrar em um conhecimento que ela mesma nunca poderá vir a ter de si. Estamos falando de um simulacro que pode (e, aqui, é) ser diferente do seu referencial.

E o que vem a ser, exatamente, o aspecto perverso de tirar fotos? Se os fotógrafos profissionais têm, muitas vezes, fantasias sexuais quando estão atrás da câmera, talvez a perversão resida no fato de que essas fantasias sejam, ao mesmo tempo, plausíveis e muito impróprias. (SONTAG, 2004, p.23)

Temos, neste contexto, que a fotografia tanto pode ser vida (memória, registro, permanência), quanto morte (aniquilação). Uma morte simbólica ou física, mas uma morte que vem de um disparo, cujo momento foi escolhido pelo seu autor – que não deixou seu alvo escapar da sua mira. Mais do que nossa ingenuidade possa supor, câmera e arma aproximam-se como uma gestualidade técnica ancorada no mundo globalizado. “Fotografar e guerrear são

atividades congruentes” (SONTAG, 2003, p.58) que encontram afinidades conceituais e técnicas.

Aqui, lembro de Robert Capa, que ainda integra a lista dos renomados fotógrafos de guerra, com fotos que surpreendem pela aproximação evidenciada. Capa esteve nos maiores conflitos armados da primeira metade do século passado. Inclusive, foi vítima das atrocidades bélicas: morto na Guerra da Indochina em maio de 1954, ao pisar em uma mina terrestre, Robert Capa foi encontrado com as pernas dilaceradas e com a câmera intacta em suas mãos. Em vida, dada a proximidade com a qual Capa se posicionava em relação ao motivo fotografado, ele era parte da guerra. Um tipo de soldado também que percorria o campo minado munido da própria arma, a máquina fotográfica. Com ela, criava composições visuais do horror que é o conflito armado. Um documento pessoal de como é estar diante da dor que vai além de um caráter circunstancial do acaso. O fotógrafo também foi autor de uma frase famosa que até hoje circula na fotografia: “se suas fotos não estão boas o suficiente, você não está perto o suficiente”. Tal proximidade física era decorrente de uma escolha técnica também, pois Robert priorizava lentes fixas de curto alcance¹⁵, o que obrigava o fotógrafo a aproximar-se daquilo que fotografava se desejar ter uma imagem mais próxima e detalhada.

Susan Sontag (2003) chama atenção para a certa impiedade que se deve atribuir ao olhar do fotógrafo. Tanto no que se refere à necessidade que o ofício exige, fazendo-o romper com qualquer tipo de pré-conceito ou repúdio em prol de um flagra valioso; tanto no que concerne à indiferença humana que o faz invadir a imagem do outro em um estado deplorável, apropriando-se dela e enviando-a para o resto do mundo – como ocorre com a fotografia das vítimas da guerra ou pobreza, por exemplo. A autora diz ainda que encontrar beleza no campo de guerra parece insensível, mas é atrativa e isso ocorre. “O máximo que se ousava dizer era que as fotos eram ‘surreais’, um eufemismo confuso atrás do qual se escondia a desacreditada ideia de beleza” (SONTAG, 2003, p.65). Quase sempre, mesmo que para ele trate-se de uma experiência traumática, prioriza-se a imagem em detrimento até mesmo de alguma sensação que se permita ser experimentada, uma fração significativa de emoção se esvai a cada vez que acionam o botão da câmera, um pedaço da emoção, da vulnerabilidade lhes parece escapar a cada vez que fotografam.

¹⁵ Lentes fixas são lentes que não possuem *zoom*. Com distância determinada, elas não permitem aproximar ou afastar o assunto da fotografia. O fotógrafo que desejar “fazer uma lente mais de perto”, precisa aproximar-se do motivo, pois não conseguirá fazer isso mecanicamente com o recurso da aproximação do *zoom*.

A esse mesmo enquadramento que falamos acima, provocado por Sontag (2004), associa o olhar predador de uma sociedade ocidental que busca, incessantemente, imagens do mundo e dos instantes, cooperando para essa realidade de caça, onde, a todo instante, procura-se a presa ideal – a imagem ideal. Se a fotografia é possível por um ajuste mecânico do fotógrafo, temos que toda imagem se inicia a partir da sua vontade e do olhar que ele lança sobre o objeto. Segundo Kossoy (2009), o que torna o fotógrafo autor de uma foto é o fato de estar em suas mãos o momento decisivo em que o obturador será disparado. Tal noção nos estimula a pensar na fotografia como uma imagem que começa a existir antes mesmo do clique, pois ela passa a ser concebida pelo fotógrafo antes que ele pressione o botão. Neste contexto, ele concebe a fotografia, ele faz a imagem.

É o olhar que dispara. Não, o dedo. O olhar percorre o espaço como uma espécie de varredura, avaliando-o, invadindo-o, sempre na iminência do disparo. Portanto, enxergar o gesto fotográfico como predador é considerar a letalidade de um olhar curioso e seletivo que, ao clicar, provoca outro tipo de morte simbólica, a do tempo, enfatizando um prazer subversivo de capturar o tempo e o outro, a fim de recriar noções de temporalidades e permanência.

A perversão e a violência da câmera, apontada como uma arma que aniquila a pessoa fotografada, tornando-a objeto contemplativo, são uma metáfora, mas também são uma consequência da linguagem e de narrativas. Esse recorte nos lembra Taussig (1993), que traz algumas questões provocativas que repensam o papel do terror (e sua atuação como produção), o entrelaçamento de relações de poder e como se dá a construção do espaço de morte. O autor nos conta uma cena vivida pelo explorador francês Dr. Jules Crévaux, durante sua viagem a Putumayo, em 1879. O francês aproximou-se de outras duas canoas que transportavam indígenas. Uma delas carregava um bebê recém-nascido com sua mãe, que acabara de dar à luz. Ao avistar o estrangeiro, a mãe afasta o bebê para que o mesmo não veja o homem branco ou a criança ficaria doente e morreria. Não tomo esta alegoria pela menção à distinção cultural, mas para discorrer do ato de testemunhar. E mais: suscita pensamentos sobre a habilidade da linguagem e da narrativa como ameaça à tortura, ao terror.

Dessa forma, o olhar pode ser uma porta aberta para a manifestação do mal e também uma arma perversa, quando inserida em sistemas de dominação econômicos e ideológicos. Sobre essas relações, Taussig cita a exploração capitalista ocorrida com o *boom* da borracha: o

homem branco, "cristão e civilizado", quando interessado na presença indígena a fim de beneficiar-se do seu poder de cura, abria mão do discurso canibal. Uma manifestação clara da lógica do mercado associada ao terror como meio. Para o autor, o que gira em torno da borracha, sua dívida econômica e as relações de exploração é a troca de realidades fictícias com narrativas que discorrem sobre a violência indígena e as fantasias coloniais. Ora, isso não me parece muito diferente do olhar inquisidor que a cultura imagética instaura sobre o indivíduo, indicando e ampliando o olhar para aquilo que vale a pena ser visto e desviando o olhar daquilo que não precisa ou não deve ser percebido.

Este condicionamento do olhar funciona como uma espécie de gramática visual, que cria e guia uma estética e uma ética da visão. Além disso, enfatiza a exploração de um discurso que guia um olhar capaz de aniquilar, como a ameaça iminente do canibalismo, por exemplo. Sobre essa força narrativa e seu poder de linguagem, Taussig (1993) destaca que o que está em jogo nesta discussão não é a violência em si, mas o modo como se constrói o jogo de poder através de uma artimanha específica capaz de ditar o que é importante ou não. O real é fictício e o fictício é real. Lembrando que a realidade, para Taussig, é uma espécie de ornamento, como se fosse uma colagem que se monta diariamente. Nem sempre é possível vê-la de forma objetiva, mas por um olhar alegórico.

Ou seja, imagens e palavras não precisam mostrar-se completamente, podem até parecer da ordem de uma não intencionalidade. Seria essa uma forma de pensar sobre algo que leva a ver mais, a ver além, a ir além do visível a fim de termos imagens como artificios que expõem estados e situações ou mesmo olhares capazes de fazer viver ou fazer morrer. Aliás, para Taussig, a cura só é possível quando a doença é identificada (o que ocorre quando se tenta ver de outro modo), o que favorece uma espécie de transformação (cura) que advém da performatividade da linguagem, da visão e da narrativa.

Em Mbembe (2012) temos que a morte é reveladora da vida em si. Como trata-se de uma espécie de putrefação da vida, a morte não é o aniquilamento do indivíduo, mas uma espécie de consciência vital que inspira a produção de normas gerais de um povo, com homens e mulheres livres, iguais e considerados sujeitos completos, capazes de autoconhecimento, autoconsciência e autorrepresentação. É uma espécie de colapso. Um corpo que é arma. Um corpo que morre por falta do olhar ou pelo excesso dele. Discutir sobre

essas relações, sobretudo quando esta análise é resultado de uma imersão imagética, pode ser uma experiência política importante – mobilizadora de forças de emancipação e libertação.

7.3 O olhar que aniquila

O olhar pode aniquilar e a cegueira pode ser uma ameaça. De maneiras distintas, é verdade, mas a indiferença pode ser tão nociva quanto o excesso ou a atenção exagerada. Se falarmos de um mundo visual, onde a lógica imagética tem tanta força, falamos de direcionamentos do olhar. Para Flusser (2018), tendemos a projetar a nossa visão imagética para o mundo. Há um fascínio mágico que emana das imagens técnicas que é palpável e vive a nos rondar. Cada vez mais, estamos submersos em uma lógica que valoriza a imagem de tal forma que elas "programam" seus receptores em prol de um comportamento específico.

A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem. Substituir a capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem. (FLUSSER, 2018, p.25)

Pela onipresença das fotografias, elas conseguem programar o comportamento social, ainda que possam parecer despreziosas. Com isso, instauram visões de mundo por trazerem conceitos transcódificados. Aniquilar o outro excede os limites éticos da moldura da fotografia. Vítimas de um sistema, quando em uma parede de museu, por exemplo, são exposições atrativas para turistas do mundo todo. Assim como os destroços materiais de lugares que sediaram conflitos ou ataques. Os observadores desses museus, em sua maioria, são indiferentes ao outro quando apreciam suas imagens. Mantêm-se diante e distantes das obras. Observam-nas sem tocar, em uma posição cômoda de quem não é atingido pela dor da exclusão ou do ataque físico. Muitas vezes, lançam para as imagens um olhar de contemplação que desloca o outro de sua humanidade, tomando-o por sua imagem apenas.

Essas mesmas relações foram faladas por Benjamin. Relacionando violência e poder, o autor considera um ato violento como aquele capaz de afetar as relações éticas. Dessa forma, evidencia os meios e fins como instrumentos norteadores da legibilidade da violência. Criticar a violência (*Gewalt*) pode significar a apresentação de suas relações com o direito e a justiça. Pois qualquer que seja o efeito de uma determinada causa, ela só se transforma em violência,

no sentido literal da palavra, quando interfere em relações éticas. Para tanto, é necessário compreender os critérios que definem a violência como meio.

Através do direito natural, práticas violentas são consideradas legítimas desde que praticadas por fins justos. Logo, a violência, sendo uma prática primitiva humana, é aceitável desde que não praticada de forma abusiva para os chamados fins injustos. Logo, o poder está voltado para a sua própria manutenção, ainda que para isso seja necessário legitimar formas de violência que tornem os meios empregados justos e aceitáveis, quando se trata de fazer garantir a existência do próprio direito e da chamada ordem social e moral.

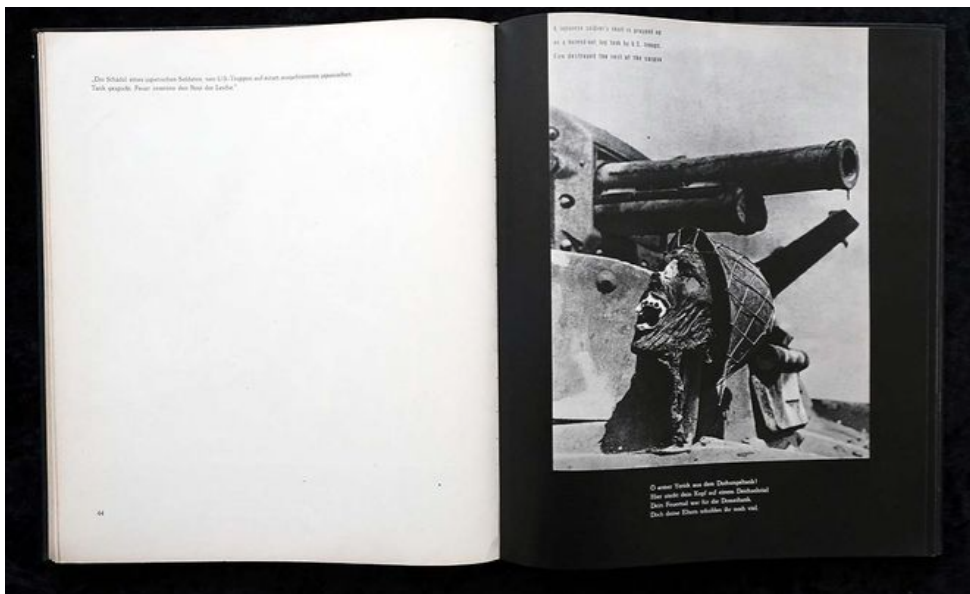
Direcionar olhares como uma maneira protetiva que possa, de alguma forma, conferir-lhes valor de vida, o mesmo valor que fora negado ou retirado pelo capital é um assunto delicado, que permeia uma estrutura sombria de morte. Por meio de fotografias e da frequência delas, as instituições constroem suas narrativas portáteis, visuais e palpáveis, dignas de serem passadas adiante. É essa força estética que intriga, já que pode revelar a manifestação da beleza por aquilo que frequentemente nos é mostrado. Inclusive, a tragédia e a ausência do outro. As cores e as formas nos fazem apreciar a imagem de tal maneira que quase esquecemos o próprio ato. Observamos a imagem como um espetáculo, transparecendo, com isso, a ameaça da própria sensibilidade para os horrores do sistema. A máquina pode ser uma porta-voz que contraria a prática habitual que dita o que deve ser visto. É um convite que o fotógrafo aceita repassar a outros olhares. Há certos detalhes numa fotografia que podem nos ferir. “Nenhum ‘nós’ deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros” (SONTAG, 2003, p.12). As fotografias não são um argumento puro, elas são uma constatação de um fato.

As pulgas sonham em comprar um cão
e os ninguéns com deixar a pobreza
que em algum dia mágico de sorte chova a boa sorte
a cântaros
mas a boa sorte não chove ontem
nem hoje
nem amanhã
nem nunca

nem uma chuvinha cai do céu da boa sorte
 por mais que os ninguéns a chamem e mesmo que a mão esquerda coce
 ou se levantem com o pé direito
 ou comecem o ano mudando de vassoura.
 Os ninguéns: os filhos de ninguém, os dono de nada.
 Os ninguéns: os nenhuns
 correndo soltos
 morrendo a vida
 fodidos e mal pagos:
 Que não são embora sejam.
 Que não falam idiomas, falam dialetos.
 Que não praticam religiões, praticam superstições.
 Que não fazem arte, fazem artesanato.
 Que não são seres humanos, são recursos humanos.
 Que não tem cultura, têm folclore.
 Que não têm cara, têm braços.
 Que não têm nome, têm número.
 Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da imprensa local.
 Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata.
 (GALEANO, 1995)

Os *ninguéns* de Galeano compõem a estética das fotos de dor de Sontag (2003), que diz que a iconografia do sofrimento tem um caminho longo. Quanto mais a dor for fruto da ira – humana ou divina –, mais, ela é passível de ser representada. “Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus” (SONTAG, 2003, p.34). Ser um espectador da dor é uma experiência moderna. A fotografia pode paralisar a vida e sustentar uma ilusão de reter o tempo, pois cristaliza o rosto que sofre, o que aparenta atuar tanto como uma resistência à morte quanto em uma proximidade dela.

8 ABC DA GUERRA: IMAGENS, POEMAS E A INSANIDADE BÉLICA



Figuras 16 e 17: Imagens do livro *Abecedário da Guerra*.
 Fonte: www.catawiki.com. Acessado em 07 de fev. 2022.

Para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Trata-se, por exemplo, de afrontar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.15)

A citação acima inicia *Quando as imagens tomam posição*, de Georges Didi-Huberman, livro que toma a condição de iminência do exílio como chave para pensar a

montagem do *Kriegsfibel (Abecedário da Guerra)*, de Bertolt Brecht, uma espécie de livro-atlas, composto por poemas e imagens, sobre a desgraça infernal que é a guerra. Além de apresentar o cenário bélico que sediou as composições dos fotoepigramas que integram o *Abecedário*, Didi-Huberman (2017) associa o processo de montagem desta obra de Brecht à necessária tomada de posição, que, para o autor, consiste em uma prática associada ao gesto de conhecer. O livro traz a história que Brecht atravessa: a guerra e o que decorre dela. Marcado por fortes referências às noções de sobrevivência da imagem de Aby Warburg e da dialética de Walter Benjamin, Didi-Huberman discute temas como memória, tempo, montagem e exílio.

Didi-Huberman diz que, dispondo os fatos em quadros como Brecht faz no *Abecedário*, criam-se condições para tomar posição. Essa disposição promove o conflito e o choque, a partir da exposição das suas diferenças e contradições. Gera-se, assim, uma desorganização de sua forma original. Com isso, é possível instaurar posição ao observar cada imagem diante da outra, ou todas elas diante da história. Para tanto, é preciso distanciar-se. Um gesto difícil responsável pelo aguçamento do olhar. Distanciar, para Brecht, é, sobretudo, criar condições para mostrar:

Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes
 Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam
 Não devem esquecer a atitude de mostrar.
 A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes.
 Eis o exercício: antes de mostrarem como
 Alguém comete traição, ou é tomado pelo ciúme
 Ou conclui um negócio, lancem um olhar
 À platéia, como se quisessem dizer:
 Agora prestem atenção, agora ele trai, e o faz deste modo.
 Assim ele fica quando o ciúme o toma, assim ele age
 Quando faz negócio. Desta maneira
 O seu mostrar conservará a atitude de mostrar
 De por a nu o já disposto, de concluir
 De sempre prosseguir. Então mostram
 Que o que mostram, toda a noite mostram, já mostraram muito
 E sua atuação ganha algo do fazer do tecelão, algo
 Artesanal. E também algo próprio do mostrar:
 Que vocês estão sempre preocupados em facilitar
 O assistir, em assegurar a melhor visão
 Do que se passa - tornem isso visível! Então
 Todo esse trair e enciumar e negociar

Terá algo de uma função cotidiana como comer,
 Cumprimentar, trabalhar. (Pois vocês não trabalham?) E
 Por trás de seus papéis permanecem
 Vocês mesmos visíveis, como aqueles
 Que os encenam.

(Poema *O mostrar tem que ser mostrado*, de Bertolt Brecht)

Para Brecht, não basta mostrar, é preciso mostrar que se mostra. Tal gesto põe em jogo a produção de formas de vida possíveis. Para chegar neste lugar, de estranhamento, Brecht acredita na interrupção, que suspende o cotidiano e impede o que é naturalizado, produzindo uma perspectiva crítica dos fenômenos sociais. Brecht propõe tal assombro através de procedimentos poéticos que visam distanciar o espectador de tudo que possa ser familiar, aguçando o exercício da criticidade. Respostas políticas e estéticas afirmativas de uma vida comunitária são possíveis com essa exposição, segundo o dramaturgo. “É justamente fazer aparecer a imagem, informando ao espectador que o que ele vê não é senão um aspecto lacunar e não a coisa inteira”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.62). Para Brecht, o estranhamento é provocado por uma arte que rompe com a continuidade das narrações, extraíndo suas diferenças e, compondo essas diferenças entre si, restitui o valor essencialmente crítico da historicidade. Tornar estranho, para Brecht, portanto, é criar um intervalo onde havia uma unidade a fim de desarticular nossa percepção habitual das relações entre as coisas e situações. Uma ação (a de mostrar) que é um ato artístico, político e dialético, causa estranhamento para levar, através do choque, ao conhecimento.

A natureza dialética desta operação vem da exposição dos elementos e adota a realidade como proposição criativa, pois diz respeito ao que se está vivendo no aqui e agora. Neste contexto, para saber, é necessário manter-se no espaço do entre, no liminar, em duas (ou mais) temporalidades ao mesmo tempo e exercitar a afronta que inspira os movimentos de aproximação e distanciamento como forma de ver fora e dentro, tal qual um pintor¹⁶ precisa afastar-se da sua tela para saber em que ponto está o seu trabalho.

¹⁶ Exemplo dado por Didi-Huberman, em *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*.

8.1 Exílio, ausência e criação

A circunstância do exilado é atravessada pela ausência de contato, pela privação cruel do encontro. Para Adorno (*apud* Didi-Huberman, 2017), é uma vida mutilada, calcada por um olhar distante e por uma perspectiva externa. De fora, o exilado mantém-se vigilante, assombrado pelo fantasma da partida forçada, sempre ansioso por garantir a própria liberdade – inclusive, a liberdade poética. A constante ameaça da partida e as malas sempre prontas colocam o exilado em uma contínua ideia de não pertencimento. Neste lugar, ele vive à espreita, com olhos aptos a identificarem qualquer perigo, prática que lhe entrega uma qualidade peculiar: uma energia especial, um poder de visão único capaz de identificar as situações e contradições ocorridas na história, já que sua constante atenção aguça a percepção. Uma conquista que se torna tão necessária quanto problemática. E, neste aspecto, a condição de exílio tem um quê revolucionário porque atravessa fronteiras e interrompe ações, posicionando o exilado em diferentes perspectivas e temporalidades, levando-o a um movimento de "aproximação com reserva e afastamento com desejo" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.12).

Trata-se de recompor a imaginação de outras relações possíveis na própria imanência dessa realidade. É ainda isto, distanciar: fazer aparecer toda coisa como estranha, como estrangeira, depois tirar disso um campo de possibilidades inauditas. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.67)

Por isso, o estrangeiro, segundo Didi-Huberman (2017), tem a habilidade de recriar relações, dado o exercício de abandonos ao qual submete-se, aprendendo a identificar o que é realmente válido carregar. É como se o exilado apreendesse apenas o essencial para sobreviver e seguir, na impossibilidade de transportar, consigo, qualquer outra coisa além do necessário. Afinal, as muitas travessias que circundam o exilado impõem uma realidade de muitas perdas e um constante jogo de escolhas e renúncias.

Este contexto, descrito por Didi-Huberman, circundou Bertolt Brecht, quando o dramaturgo foi obrigado a deixar a Alemanha, seu país de origem. Ao longo de 15 anos, entre 1933 e 1948, tempo em que se manteve bastante afastado do teatro e de todos os elementos que constituem a sua ideia de pertencimento e territorialidade, como sua língua, sua gente, seu cheiro e sua lógica, Brecht migra entre locais diferentes. Foi em 28 de fevereiro de 1933 que ele começou a datar suas partidas. A partir daí,

ele erra de Praga a Paris e de Londres a Moscou; estabelece-se em Svendborg, na Dinamarca; passa por Estocolmo; atinge a Finlândia; reparte para Leningrado, Moscou e Vladivostok; fixa-se em Los Angeles; detém-se em Nova York; deixa os Estados Unidos no dia seguinte a seu depoimento diante da Comissão de Inquérito sobre as Atividades Antiamericanas; chega a Zurique antes de encontrar-se definitivamente em Berlim. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.16-17)

Exilado, na impossibilidade de “fazer o seu teatro”, ele opera com o que pode carregar, adota a literatura e a imagem para criar. Partindo da sua situação para tomar posição. Walter Benjamin (*apud* BENJAMIN, 2017) reconhecia a escritura de Bertolt Brecht ocorrida no período do exílio como típica desta condição, como se a sua "posição estranha acompanhasse a sua situação política de exilado, de estrangeiro” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.67). Perto o suficiente para ter sido afetado pela guerra, Brecht lançou mão de um conjunto estético de criação que transborda as suas incertezas futuras enquanto não deixa dúvidas de que a sua condição tornou-se uma posição e um mote para o seu trabalho. Neste lugar, tomou o incômodo do exílio como impulso criativo.

Não estamos falando, no entanto, de uma produtividade absoluta. Embora tenha deixado o seu país em 1933, foi só em 1939 que Brecht iniciou a escrita de alguns poemas, cuja prática significaria, para ele, uma atitude de renúncia às pretensões literárias da época e uma maneira de assumir uma relação com a política e história que o circundam. Hannah Arendt (2008) destaca que a condição de exilado havia impactado a produção de Brecht de tal modo que o exílio seria a sua maior grandeza e potência criadora depois de longos anos em Berlim Oriental onde havia vivido um hiato criativo. Ela também arrisca dizer que o único projeto que o dramaturgo tinha quando morreu era o próprio exílio. Neste contexto, ele teria sido capaz de dizer o indizível, rompendo um silêncio que assolava o seu país.

A crítica ao nazifascismo, marca do seu estado de exílio, foi manifestada na poesia e dramaturgia em cartas, poemas e diários de trabalho. Por eles, Brecht passou a analisar as tomadas de posições políticas, materializando-as, no *Abecedário*, uma obra que é também um grito de ruptura que corta o silêncio da solidão de quem precisa partir e faz ecoar os horrores da guerra.

8.2 Desmontando notícias, montando diários

Exilado, Brecht buscava manter-se a par da situação que assolava seu país e o mundo por meio da imprensa. Para tanto, lia “febrilmente todos os jornais que tem [tinha] em mãos” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.18) e foi por eles que retomou o processo de composição a partir do hábito de colar, nos seus diários, notícias que recortava. Para desmontar o que parecia ser uma maneira duvidosa de compor notícias (a forma que os próprios jornais sugeriam), Brecht passou a recompor e reorganizar os elementos factuais. Inspirado nas fotomontagens dadaístas, que traziam a prática da crítica social através de uma estética *nonsense*, o dramaturgo usou uma perspectiva anacrônica que rompia com a linearidade cronológica (marca dos noticiários) e, por meio da montagem, recriou a sua própria construção de hipóteses. A dor, a insanidade da guerra e as suas tantas manifestações de violência que negam qualquer respeito ético à vida são trazidas pelas imagens que expõem a nudez de um conflito armado e as desgraças que dele desdobram-se. Segundo Didi-Huberman (2017), essas práticas configuram-se como um gênero moderno chamado de diário do pensamento, algo também discutido por pensadores como Aby Warburg, Nietzsche e Franz Kafka.

Não se trata de um diário que traz um roteiro sobre a rotina ou descrição da vida íntima do dramaturgo, de acordo com Didi-Huberman, mas liga-se ao processo de montagem pela qual podemos perceber a obra de um escritor. O “eu” não aparece a partir de uma ruminação de si próprio, mas como suporte do pensamento, um exercício de escrita que ressalta uma singularidade – não, uma intimidade. Embora traga o que Deleuze (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2017) chama de *singularidade impessoal*, é um diário que guia esta pessoalidade por outras vias capazes de transpor passagens e criar fronteiras, fazendo-o entrar em contato consigo mesmo por meio da linguagem:

Escrever não é contar suas lembranças, suas viagens, seus amores e seus lutos, seus sonhos e seus fantasmas. (...) A literatura segue a via inversa, e não se realiza senão descobrindo, sob pessoas aparentes, a potência de um impessoal que não é em absoluto uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: (...) a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer Eu. (BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017)

Nestes diários, muitas vezes, deparamo-nos com uma fala sombria, permeada pela dor moral do exílio e do assombro com a guerra. Uma fala que deixa transparecer um espanto

grande com o pensamento humano que resulta na catástrofe (maior do que aquele espanto que os próprios escombros podem causar). “Há, algumas vezes, lamento em sua maneira de encarar os documentos visuais da história contemporânea” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.30), algo que gera revolta sobre o seu lugar e posição e tece uma escrita que não tem a pretensão de registrar uma literatura para a posteridade, mas que existiu com o intuito de assumir uma relação direta com a atualidade política.

Essa forma de recontar os fatos em páginas de diários nos leva ao encontro da possibilidade de olhar para os acontecimentos históricos por uma via dupla. Afinal, a montagem revela as coisas de um modo diferente daquilo que víamos ou pensávamos ser, quando diante dos noticiários originais. Neste exercício, Brecht provoca uma explosão anacrônica. Afinal, a sua montagem separa coisas habitualmente reunidas e reúne elementos difíceis de serem pensados conjuntamente quando vistos separadamente. Quando Brecht recorta um noticiário, ele está, com isso, desmontando-o. Logo, criando a possibilidade de compreendê-lo por distintos aspectos.

Neste viés, a desmontagem cria uma operação que leva ao conhecimento através do despertar do olhar crítico para a história. Com isso, chegamos ao que Didi-Huberman (2017) chama de *elemento surpresa*, que surge durante o processo. Este ponto é fundamental para compreender esta abordagem, visto que a imprevisibilidade cria intervalos que revelam as partes – e não a unidade –, gerando agrupamentos entre realidades pensadas espontaneamente. Para chegar neste lugar, Brecht procurou uma forma de representação que "tornasse insólito o que é banal, espantoso aquilo a que se está habituado. O que se encontra em toda parte devia poder parecer singular, e muitas coisas aparentemente naturais deviam ser reconhecidas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.65). Esta forma de abordar o pensamento e direcionar o olhar para perceber o confronto possível de ser criado entre diferentes pontos não é só uma questão de método para Brecht, mas de semear a resistência.

8.3 Fotoepigramas ou o encontro da morte com a poesia

Uma das primeiras pranchas compostas no seu diário de trabalho, chamado de *Diário de Guerra*, traz um mapa da Inglaterra (figura 18) recortado, ao qual chamou de *Teatro da Guerra (Kriegsschauplatz)* e acrescentou suas próprias notas. Pelo mapa em questão, Brecht

própria vida errante, as histórias inventadas de sua arte de dramaturgo, e a história política que acontece pelo mundo todo, ao longe, mas que o toca tão de perto, chegando-lhe por esses jornais que ele escuta, recorta e recompõe a cada dia, obstinadamente. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.22-23)

Nesta prancha seguinte (Figura 19), montada em seu diário em 15 de Junho de 1944, Brecht coloca, em uma mesma superfície, religião, poder e dor. Um exemplo de como Brecht gera correspondências críticas que são fortalecidas e suscitadas pela co-presença de imagens que dificilmente seriam pensadas juntas. Uma construção que dispõe as cenas para expor fatos a partir de uma relação criada entre as diferenças, abismos e contradições. Na nota, Brecht diz que a neve apaga as provas. De que neve ele fala? Do inverno que encobre os rastros ou da falta de conhecimento que deleta a memória – visto que o erro tende a se repetir sempre que a memória fracassar? O gesto autoritário sobre um mapa, as mãos elevadas ao alto e o sofrimento popular de quem abraça seu ente querido que morreu vítima do jogo de poder das duas imagens anteriores reforçam que "é preciso ver, ao contrário, é como, no seio de tal dispersão, os gestos humanos "se olham", se confrontam ou se respondem mutuamente" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.75)

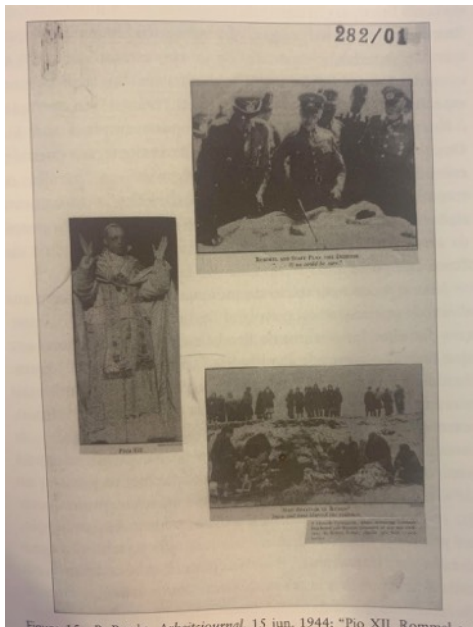


Figura 19: Pio XII. Rommel e o Estado-Maior organizando a defesa. Ossário nazista na Rússia: a neve e o tempo apagaram as provas. Diante de Piatigorsk, onde os alemães que batiam em retirada massacraram 200 prisioneiros de guerra e civis russos.

Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p.75.

Junto aos recortes colados em seus diários, Brecht adicionava pequenas notas e/ou poemas curtos – epigramas. A opção por escrever em pequenos formatos parece ter sido influenciada pelo exílio e por sua posição desterritorializada: “no momento, só estou bem para compor pequenos epigramas, octossílabos e agora somente quadras” (BRECHT, 1976 *apud*

DIDI-HUBERMAN, 2017, p.17). Epigramas são pequenas composições poéticas gravadas em objetos – uma estátua ou uma tumba, por exemplo. A prática de escrevê-los é associada à Grécia antiga, quando inscrevia-se nos túmulos, agregando, ao epigrama, um forte valor ético. A reminiscência estilística encontra, na Antiguidade clássica, as fontes para estas composições. Epigramas clássicos eram composições poéticas breves, formadas de poucos versos, que expressavam um pensamento, de forma engenhosa. A brevidade, a sutileza e um quê de sarcasmo são suas grandes marcas. Posto isto, ele passou a ser considerado um estilo funerário, cuja estrutura livre permite uma variação importante quando o assunto é a liberdade imaginativa. Ou seja, é um formato que veio a calhar para o projeto de Brecht porque é uma “verdadeira arma poética contra toda política das armas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.43) e indica algo, sugerindo uma conclusão a partir de premissas. Uma espécie de significação suspensa.

“O epigrama tem a particularidade de manipular conjuntamente *simplicidade e variação*, o que corresponde bem aos desafios formais inerentes à compilação de pranchas imaginadas por Brecht” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.43). É uma escolha conveniente porque carrega potência poética capaz de afrontar as forças políticas. Além disso, como a morte é uma condição inerente a todos, o epigrama suscita um aspecto empático que especula a consciência funerária do mal político – aproximando o leitor com a história real. Trata-se, segundo Didi-Huberman, de uma alternativa para expor as atrocidades da guerra, a perversidade humana e a desgraça da vida nua.

Assim, Brecht reúne tais qualidades do epigrama e a visibilidade fotográfica para narrar os fatos e recriar a história, através de composições peculiares. Estes conjuntos compostos por fotografia e epigramas, Brecht nomeou de *fotoepigramas*¹⁷:

Trabalho numa nova série de fotoepigramas (*Fotoepigramme*). Um exame rápido das antigas [fotoepigramas, grifo nosso] em parte datadas dos primeiros tempos da guerra, revela que não tenho quase nada a eliminar (politicamente, absolutamente nada), uma excelente prova da validade da abordagem, visto o aspecto constantemente variável dessa guerra. Há agora mais sessenta quartetos, e (...) a obra oferece um resumo literário satisfatório sobre o tempo do exílio. (BRECH *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p.44)

É uma forma de composição peculiar, pois faz com que texto (poesia) e imagem (fotografia) sejam lidos em conjunto, mostrando parâmetros da destruição e do retorno à vida.

¹⁷ Em alguns instantes, neste trabalho, chamaremos os fotoepigramas de “pranchas visuais”.

É uma maneira também fúnebre de perceber, em todo canto, a fala dos mortos que se dirigem a nós. “Simetricamente, o sentido ético do epigrama ganha valor acusador” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.45) capaz de fazer ecoar uma voz silenciada – pelo tempo ou pela morte, pela censura ou pela ignorância.

Feito comentários paradoxais, os epigramas de Brecht desconstroem a evidência do visível. Ainda que imagem e poema possam parecer que vieram de mundos distintos, há uma espécie de elevação da imagem a partir da lírica. Pela montagem, eles deslocam o nível da inteligibilidade e da legibilidade e suscitam a estranheza. Ora, trata-se de um teatro de encontro, que, pelas temporalidades heterogêneas, tece uma dialética entre imagem e inscrição – a imagem trazendo a sua força documental e incontestável; a inscrição, com um estatuto revelador da sua posição. Há, portanto, a revelação de três instâncias teatrais, às quais Brecht (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2017) explicou assim: a relação espaço-tempo que é do acontecimento, o propósito da atuação do fotógrafo e sua edição de imagem vinculada à propaganda da época, e o espaço da prancha que recebe a colagem onde a imagem contrapõe-se ao texto.

Em essência, o poema é também uma possibilidade para falar do lirismo diário. Logo, uma forma de resistência e reação. “Em nossa época, são as inibições morais, em primeiro lugar, que impedem o nascimento de tal lirismo.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.54). Está nele, no poema, uma função de não silenciar a história. “Se o poema é esta palavra apesar de tudo, que o escritor quer extirpar da experiência, é preciso compreender a complexidade, a anacronia, a heterogeneidade, enfim, a *construção do tempo* que tal palavra requer” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.164). Sabendo disto, Brecht apropria-se desta energia para criar estruturas de oposição e quebrar a regra do sistema de produção tradicional: não era preciso mais separar os bons fotógrafos dos bons poetas, nem entendê-los como espaços distintos que colocavam as belas imagens em um lugar e os bons textos, em outro. A montagem do fotoepigrama quebra esta convenção e nos mostra a relevância de considerar ambos como forças de produção igualmente importantes, belas e críticas.

O que temos a pedir ao fotógrafo é que seja capaz de dar à sua foto a legenda que a arranque à usura da moda e lhe confira seu valor de uso revolucionário. Ora, afirmaremos essa exigência com maior insistência se nós – escritores – nos pusermos a fotografar. Aí também o progresso técnico é para o autor, compreendido como produtor, o fundamento do seu progresso político. Em outros termos, superar, no seio do processo de produção do espírito, as competências que se organizam segundo a concepção burguesa, eis o que torna essa produção politicamente válida e,

para dizer a verdade, é preciso que as barreiras de competências erguidas entre as duas forças produtivas para separá-las sejam demolidas conjuntamente. O autor como produtor experimenta – ao mesmo tempo que sua solidariedade com o proletariado – uma solidariedade direta com alguns outros produtores, que antes não tinham muita coisa a lhe dizer. (BENJAMIN, 2017)

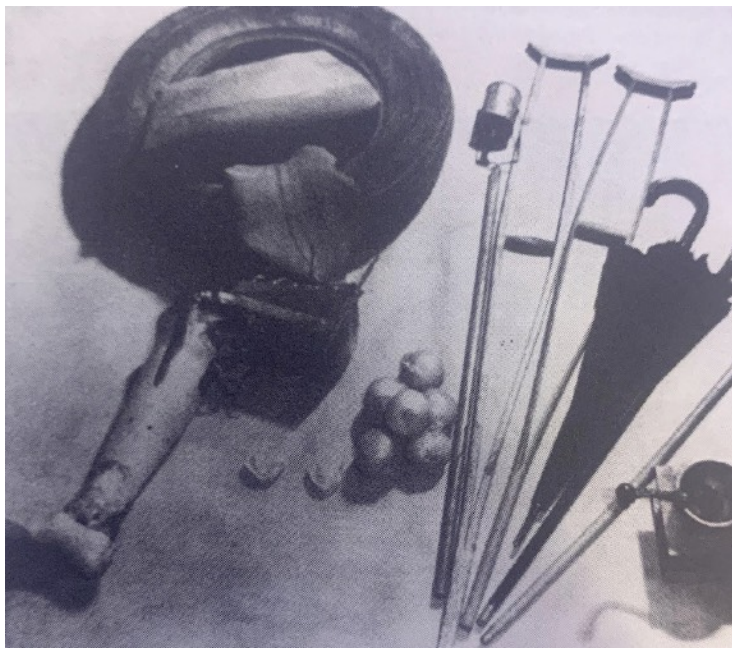
Ou seja, ao contrário do que poderia supor os tradicionalistas, fotografia¹⁸ e poema não pertencem a mundos opostos. Ambos colocam em prática o desejo de permanência do homem através da fixação da existência e amparam-se mutuamente, complementando-se e deixando-nos reter aquilo que pode escapar na vida corriqueira. Por isso, inscrevem um novo sentido, que pode ser doce ou violento, favorecido pela potência poética de ambos. Algo que aguça a sensibilidade e pode ser um afago capaz de dar voz a diversas nuances da palavra e da fotografia, como o desejo, o colo, a denúncia, a prudência, a estética, a política etc.

Logo, os fotoepigramas trazem, em sua estranheza, o seu maior poder de afetação: o “traço de união, rápido, como um raio, entre imagens de crime e textos de poesia” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.42). Elementos habitualmente opostos, imagem e poesia, complementam-se e firmam um laço entre a tragédia da guerra e a leveza do poema. Uma união cuja aparente perplexidade da crueldade, quando recortada e transposta para um caderno, é amenizada pelo lirismo poético que sugere um outro mundo e um outro tempo. Uma estranheza capaz de gerar uma experiência propícia a uma espécie de empatia crítica.

Talvez, pela própria exposição nua dos horrores da guerra, trata-se de composições que foram censuradas e demoraram a ser publicadas porque formulam, em tese, um registro documental sobre a falta de sentido. Um “encontro, sobre uma mesa qualquer, de um guarda-chuva e de duas muletas, de um pneu usado e de uma prótese de perna, de um moinho de café e de algumas granadas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.53) unidos a um poema fúnebre (figura 20). Isto é, pela forma de mostrar, de desmontar e remontar a história, Brecht aproxima-se de objetos triviais e técnicas e do próprio lirismo, criando meios de expor e criticar a ilusão do poder. É uma maneira de prender-se menos ao desenrolar histórico e ater-se mais às realidades que desdobram-se deste encontro. Nesta forma épica de compreender os fatos, segundo Benjamin (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2017), surge a tomada de posição como essencial para articular a montagem, mostrando que a descoberta vem de uma interrupção (épica) que anula alguma possibilidade de familiaridade a ponto de deixar a cena “estranha” para o leitor. Dessa

¹⁸ Entendemos, nesta pesquisa, a fotografia como texto, como superfície tátil que abre-se para a leitura. Atrémos, a ela, uma vantagem em relação à palavra: é mais democrática, menos excludente, permite ser vista e “compreendida” mesmo por quem não pôde ter acesso à alfabetização tradicional das palavras.

forma, o estranhamento tira o leitor do desconhecimento e o coloca em um local de conhecimento. Por consequência, tornar estranho é, ao mesmo tempo, tornar conhecido – tomar posição, conforme Didi-Huberman confere ao exílio de Brecht.



*Nós, moradores de Spokane
mandamos isso Ao Congresso,
junto com um sutiã
Quando ele exigiu que, na idade
avançada, Lhe retribuíssemos
seus serviços.
Ele vai nos entender*

Figura 20

Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p.55

8.4 O *Abecedário da Guerra*

Neste cenário, Brecht foi reunindo, ao longo de alguns anos, muitas pranchas visuais em seus diários de trabalho. Em 1955, Edward Steichen, fotógrafo, realizou uma exposição no mundo ocidental, chamada de *A família do homem* [tradução nossa], onde trazia uma montagem complexa que confrontava imagens de guerra e de paz. Nesse mesmo contexto, Brecht publica, em Berlim oriental, um álbum fotográfico com a mesma essência das pranchas do seu diário, chamado de *Kriegsfibel* ou, em português, o *Abecedário da Guerra*¹⁹.

Trata-se de “um livro estranho e fascinante, muitas vezes esquecido nas biografias e bibliografias brechtianas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.32). Repleto de imagens da política (e não de políticos) coladas (montadas) em contraponto aos epigramas factuais que acompanham os documentos fotográficos, marca uma tomada de posição capaz de construir um discurso próprio ou de assumir uma tomada de partido. Pensada para promover a afronta

¹⁹ A origem do *Abecedário* é atrelada a 1940, época em que Bertolt Brecht começou a recortar imagens de imprensa e compor os seus epigramas nos diários. Entre 1944 e 1945, Brecht presenteou um amigo com aquilo que seria a primeira versão do seu *Abecedário*. Esta publicação encontra-se, até a escrita deste trabalho, na biblioteca de Houghton, em Harvard.

visual e conceitual, enfatiza o teor da montagem e mostra por qual motivo a imagem é sua matéria-prima: porque, para Brecht, é preciso ver para saber. Afinal, as imagens são “superfícies de inscrição privilegiadas para esses complexos processos memoriais” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.37). Neste pensamento, é mais difícil negar um documento do que um discurso, pois a imagem toma a palavra para si.

Para além de um livro histórico de imagens, o livro de Brecht reúne poemas líricos. “Alguns muito simples de compreender, outros mais enigmáticos.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.174). Ambos voltados para a leitura e pensamento por imagem e poesia. O próprio título do livro remete ao exercício da cartilha. Uma sátira para os manuais de aprendizado voltados para as crianças, que buscam entregar-lhes lições. Sendo o “livro do ABC” aquele que primeiro educa, seria este *Abecedário* um manual voltado para os primeiros passos do aprendizado. Didi-Huberman diz que é uma cartilha para os adultos utilizarem, de modo que eles não desaprendam de aprender.

Este *Abecedário* ultrapassa a noção de travessia épica de uma guerra vivida por um homem no exílio. É uma obra poética-documental cujo sentido funerário do epigrama aparece em seu viés primitivo e ostensivo. Existe, nele, a vida verdadeira, despida de qualquer cena – como imagens que enfatizam a destruição da vida de todos, inclusive, do soldado combatente, quando este precisa dormir em buracos do chão (figura 21), em uma associação livre ao próprio túmulo:

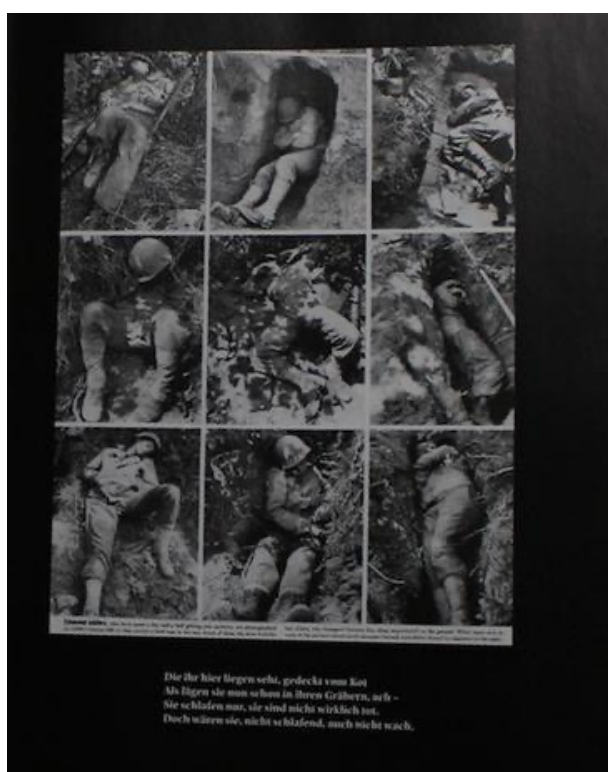


Figura 21. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017.

Ao olhar a foto anterior (figura 21), nos ocorrem perguntas como: “quem está mais morto, o homem que atira ou o homem que é baleado?”. Uma prancha que sugere que as atrocidades de uma guerra não estão somente no conflito direto, quando as tropas inimigas se encontram. O sono do descanso e o sono da morte, neste recorte de Brecht, encontram-se. Aqui, o fim é a morte. Quem são estes homens que matam e morrem? Existe uma determinação assustadora nesta questão: em campo, os soldados sabem que estão prestes a enfrentar as mais adversas situações que confrontam a morte e a própria vida humana e, ainda assim, tomam esse rumo com obstinação e projetam toda a irracionalidade da guerra no registro fotográfico. Bem se sabe que não existe lógica na guerra, mas o que parece mais angustiante, além da associação sugerida pela montagem da imagem, é a própria banalização da morte que advém do jogo de poder. Precisamente, a existência da guerra em si é a própria perturbação. Neste mesmo aspecto, a prancha 02 da *Kriegsfibel* (figura 22) traz o que parece ser operários trabalhando em uma fábrica. A prancha não está comentada por Brecht, mas tem o seguinte epigrama:

- *O que fazeis, irmãos?*
- *Um veículo blindado.*
- *E com estas placas, aqui ao lado?*
- *Bombas que perfuram as paredes blindadas.*
- *E por que tudo isso, irmãos?*
- *Para viver.*

Figura 22

Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p.52



Vale ressaltar que o *Abecedário* não se trata de uma obra que pretende entregar a verdade ao leitor ou mesmo panfletar os destroços da guerra. Além disso, mostra que o observador não tem “nenhuma certeza sobre a *determinação* de tal relação. Mas ele presente – na qualidade de 'espectador', porque lhe será necessário trabalhar sua intuição” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.88). É uma abordagem épica e documental do gesto, que reenquadra,

desloca e retarda. Isso nos lembra o próprio teatro épico, onde o espetáculo mostra que está mostrando. O *Abecedário da Guerra*, por seu método de montagem, cria evidências que revelam os aspectos visuais, temporais, éticos e poéticos de uma circunstância (a guerra) e também reportam o leitor à própria obra.

"Os poemas, em relação a esses horrores, pertencem a uma *anamnese estilística* que, extraíndo suas fontes da Antiguidade Clássica, provocarão em cada prancha um surpreendente *conflito temporal*." (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.42). Dessa forma, promove choque, reforça a afronta e formula uma verdadeira máquina dialética que liga-se à realidade do próprio artista-compositor: era, também, um resumo poético de um homem atravessado pelos horrores da guerra e iminência da morte. Assim, a *Kriegsfiabel* não toma partido, mas apresenta os fatos em uma ordem própria sem, com isso, deter "nenhum julgamento definitivo" ou "fornecer nenhuma apologia unívoca"(DIDI-HUBERMAN, 2017, p.110). Com essa forma de montar e dispor os elementos, eles mesmos tomam o partido ao invés de constituírem um discurso.

Figura 23

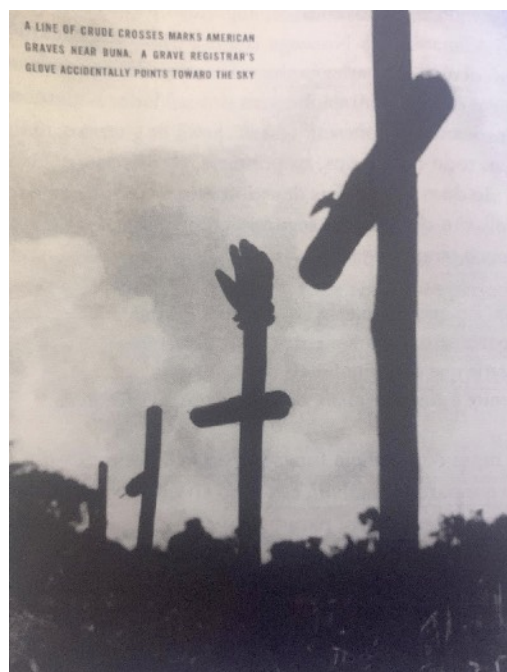
Nota de Brecht:

Uma fila de cruzes grosseiras assinala os túmulos americanos perto de Buna. Uma luva esquecida por um empregado do estado civil aponta acidentalmente para o céu.

Fonte: (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.46)

*Na escola ouvimos falar que,
lá em cima / Mora um
vingador de todas as
injustiças, e encontramos / A
morte, quando levantamos
para matar. / Deveis punir
aqueles que nos enviaram
para cima.*

Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p.46



É uma maneira de fazer com que a interrogação se sobreponha à afirmação e exclamação. Por isso, para Hanna Arendt (*apud* Didi-Huberman), este é o livro mais benjaminiano de Bertolt Brecht. Porque ele traz a crítica à violência em um campo sensível e filosófico da história. Além disso, compõe relações de estetização da política e uma politização da imagem. Para Benjamin, a toda imagem é preciso atribuir uma legenda

dialetizada. No caso do *Abecedário* de Brecht, o lirismo do poema é o responsável por criar uma polifonia capaz de instaurar uma dialética e construir uma força própria e autônoma. Por isso, trata-se de uma obra que considera os fotoepigramas como superfícies sensíveis que interpõem elementos, confronta-os em seus campos simbólicos e escrevem uma hipótese social:

A dialética brechtiana é concreta, assim como a verdade. Ela, a verdade, é “singular, parcial, lacunar, passageira como uma estrela cadente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.88). Assim, quando diante destas pranchas, a verdade não aparece de forma inteira e clara para o observador, mas por pedaços, lampejos de verdade que se dispersam de uma forma ou, de outra, no jogo da observação. Vem à tona o aspecto lacunar da imagem e não a coisa inteira, ou seja, aquilo que a imagem poderia representar. Portanto, a relação de Brecht com a verdade vem por uma perspectiva que toma os conceitos estéticos e éticos de forma imbricada, unificada. Não são relações técnicas, o que significa perceber que os limites que relacionam uma obra à verdade devem ser limites morais e éticos. Afinal, a estética, quando pensada pela verdade realista, significa compreender a realidade a partir do seu reflexo objetivo. Logo, seu trabalho não consiste em oferecer o real propriamente dito, mas em problematiza-lo, expondo seus pontos críticos, lacunas, desordens e caos.

Não obstante, além do aspecto fúnebre direto, Brecht mostra que a natureza principal do *Abecedário da Guerra* é essa polaridade que permite estruturar conflitos e deduzir a organização espacial a partir das imagens. Melhor dizendo, a exemplo da exposição de polarizações como *alto x baixo, construído x destruído, vida x morte e liberdade x prisão*, a obra traz uma sequência espacial do jogo de poder. Como forma de revelar a construção de certos espaços voltados para a destruição de outros, há uma prancha, por exemplo, mostrando uma “vista aérea de bombardeios (figura 24), e a que a abre, uma mulher, vista do alto, errante entre os escombros de sua casa destruída (figura 25)” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.49).

*Uma fumaça revelava que eles
estavam ali: Os filhos do fogo, mas
não da luz. E de onde vieram? Das
trevas. E para onde foram a partir
daqui? Para o nada.*

Figura 24
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p.49

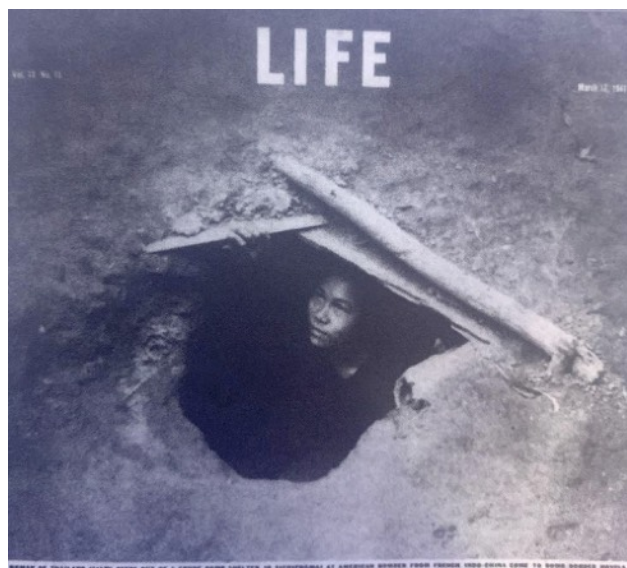


Sendo um documento de um período de grandes conflitos, o *Abecedário da Guerra* é estruturado em dois planos distintos pelo menos. Aquilo que anuncia e é dado ao leitor, de caráter dialético, desloca-o por esses polos. Essa parece ser, por exemplo, a característica da placa 21 (figura 25): a trincheira é também uma barreira, uma identificação cega que impede a vista. A massa de poeira que salta do chão impede a visão dos destroços (figura 24). É o “sopro de poeira no rosto” que Brecht reclama, enquanto enfatiza o poder destrutivo dos conflitos a partir da lição política que vem da própria organização espacial da montagem – algo que se mostra do alto, enxergando o alto poder destrutivo sem, no entanto, ver um destroço ao menos.

Figura 25

*Para não ser descoberto – / Pois
nos ares brigavam os senhores – /
O povo, com muito medo, se
escondeu na terra, /
Acompanhando, assim, as lutas
deles de longe.*

Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p.51.



Mas surge a questão de saber o que se deve entender aqui por “dialética”. O antigo verbo grego *dialegestai* significa controverter, introduzir uma diferença (*dia*) no discurso (*lógos*). Enquanto confrontação de opiniões divergentes, com vistas a chegar a um acordo sobre um sentido mutuamente admitido como verdade, a dialética é uma maneira de pensar ligada às primeiras manifestações do pensamento racional, na Grécia antiga. É com Platão, sabe-se, que a dialética pôde adquirir o estatuto fundamental de um método de verdade que apresentava, ou mesmo o identificava à teoria (*théôria*) e à própria ciência (*épistèmè*). Quando Brecht, em seu *Journal de travail*, evoca seus próprios textos literários como “teoria em forma dialogada”, ele se coloca explicitamente na tradição dessa forma primeira da dialética filosófica. A dialética, afirma ele, é “a única chance de se orientar” no pensamento, confrontando diferentes pontos de vista sobre uma mesma questão. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.84)

Não se trata de transpor para a arte uma dialética filosófica pura ou diretamente, mas de compreender que o *Abecedário* não interessa (somente) por seu método, mas pela essência

que suscita a reflexão. Afinal, falar da dialética do montador e da dialética do artista, cuja prática de dispor, separar, reunir e montar novamente configura o ponto principal de relação de todos os seus elementos, é falar de um espaço que contempla olhos voltados "às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não 'dis-põe' as coisas, senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à desordem." (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.91).

Assim sendo, o *Abecedário da Guerra*, é uma obra leve e pesada, anacrônica e exigente, que demanda que o leitor tenha um esforço e faça com que a sua memória histórica o mantenha alerta e consciente das ruínas passadas. O leitor precisa, neste contexto, acessar a sua memória e mantê-la "fundada nesta *dívida histórica* considerável: nós que, hoje, estamos confortavelmente instalados diante de nosso livro de imagens do passado, devemos esse mesmo conforto e nossa liberdade de pensamento a toda a dor que essas imagens documentam" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.181). Por isso, por essa urgência e importância, Brecht pede que não percamos isso de vista e de registro. E é um gozo pensar nisso, no lugar que nos desloca da ignorância. Afinal, as emoções são históricas e quem afirma isso é Brecht: "elas não são 'absolutamente universais nem intemporais'. Mas estar 'na historia' é também estar *atravessado por uma memória*" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.181).

9 FRAGMENTOS

9.1 Respirar: absorver e expulsar

Debaixo D'água,
tudo era mais bonito,
mais azul, mais colorido.
Só faltava respirar,

mas tinha que respirar.

Debaixo D'água,
se formando como um feto,
sereno, confortável, amável, completo,
sem chão, sem teto, sem contato com o ar,

mas tinha que respirar,
todo dia.

Todo dia,
todo dia,
todo dia.

Debaixo D'água,
por enquanto, sem sorriso,
sem pranto, sem lamento,
sem saber o quanto esse momento poderia durar,
mas tinha que respirar.

Debaixo D'água,
ficaria para sempre
ficaria contente longe de toda gente
para sempre no fundo do mar,
mas tinha que respirar,
todo dia.

Debaixo D'água, protegido, salvo,
fora de perigo, aliviado,
sem perdão e sem pecado,
sem fome,
sem frio, sem medo,
sem vontade de voltar,
mas tinha que respirar.²⁰

Na quarta semana de gestação, o bebê equivale ao tamanho de uma semente de papoula. A placenta conecta o sistema do seu corpo, que ainda não tem o que conhecemos por forma humana, ao da mulher. O líquido amniótico o aconchega e a gravidez segue. Mais uma semana e começa a se desenvolver o tubo neural, que dará origem à medula e ao cérebro.

²⁰ Música “Debaixo D'água”, composta por Arnaldo Antunes. O cantor compôs a canção impulsionado pela impossibilidade de respirar embaixo d'água ao mesmo tempo em que associa o fato à possibilidade de se prender a respiração/ ficar sem respirar por algum tempo. Isso vai de encontro ao tempo limite dessa supressão de fôlego, levando ao instante crucial e necessário da respiração.

Aqui, o coração já é um tubo com batidas desordenadas. Semana seis e os pulmões ainda são tubos individuais que se transformarão em sacos. Semana sete, o cérebro se divide em áreas, que posteriormente serão responsáveis pelo raciocínio e memória. Os botões dos braços e pernas começam a se anunciar. Oito semanas e o bebê tem o tamanho de uma framboesa. Nove, dez, onze... Doze semanas, do tamanho de um maracujá, começa a ter unhas e as pálpebras se formam e permanecerão fechadas até o final do segundo trimestre. Quinze semanas e os vasos capilares começam a transportar sangue. A cada semana, a gestação segue. Ao chegar na vinte e cinco, o bebê está do tamanho de uma abóbora cabotiá. Uma pele fininha e enrugada reveste o corpo, que começa a ter músculos e gordura. Nessa etapa, o útero da mulher equivale ao tamanho de uma bola de futebol, com cerca de vinte e cinco centímetros de diâmetro, o que significa ter todos os seus órgãos espremidos enquanto a vida é gerada. Semanas se passam e a gestação chega às trinta e duas semanas. O bebê já começa a se posicionar de cabeça para baixo. Nessa etapa, seus membros empurram a caixa torácica da mãe, procurando espaços e posições. Trinta e três semanas e o bebê pode ver o mundo líquido em torno dele, sentir a sensação quando agarra um dedo do pé ou chupa o dedo da mão, sentir o gosto do líquido amniótico e ouvir o seu batimento cardíaco. Não há ar no saco amniótico para dar cheiro, mas se houvesse, o bebê seria capaz de sentir o cheiro do ambiente ao seu redor. O espaço, já pequeno, fica menor porque seu cérebro cresce nessa etapa e a circunferência da cabeça aumenta. O alimento vem pelo cordão umbilical, há ganho de peso contínuo, há espera, há expectativa. Trinta e nove semanas e o bebê está do tamanho de uma melancia. O sistema endócrino dele está pronto e sabe que, durante o parto, vai secretar mais hormônios de estresse do que em qualquer outro momento da sua vida. Os pulmões continuam a se desenvolver até ele nascer. Eles também fabricam surfactante para impedir que os sacos de ar se grudem um no outro quando o bebê respirar pela primeira vez.

Chegou a hora de nascer. Sua primeira necessidade passa a ser o oxigênio. Respirar é uma tarefa nova e exigirá esforços. Antes, a respiração lhe chegava pelo fluxo sanguíneo. Agora, há que se aprender. Há que se respirar. Nos primeiros dias, o bebê, sozinho, no berço, acorda e chora. Uma causa pouco falada de choros repentinos é a pouca experiência para lidar com o ar que o rodeia. Quando parece ficar difícil a respiração, chora para consegui-la, move-se, grita e se contorce como forma de se auto estimular. O contato corporal com alguém

estimula os capilares sanguíneos e os filetes nervosos da pele do bebê, o que favorece a respiração. Por isso, um colo pode resolver o impasse.

(Pausa)

Dessa forma, se eu fosse buscar sinônimos livres para a respiração, seriam “fluxo” e “pausa”. Porque ela atravessa o fluxo – da fala, do canto, do choro etc – parando-o para trazer à tona um percurso vital. A respiração é imperativa, rompe com o que está posto para sustentar um propósito maior: manter-se vivo. É um traço de interrupção capaz de dar continuidade ao próprio ciclo. Interrompê-lo para mantê-lo. Se me volto à biologia, em uma definição resumida, aproximo-me de um processo restrito à absorção do oxigênio e expulsão do gás carbônico. Absorver e expulsar. Pela pele, pelas cavidades nasais ou pela boca, absorver o que mantém vivo, expulsar o que pode matar.

(Pausa)

Na leitura, penso que respirar tem a ver com parar para absorver as palavras lidas. Não, necessariamente, para compreendê-las, mas para senti-las. Sentir carece de tempo. E eu poderia escrever sobre o sentido ou sobre a pretensão de escrever para o outro, pensando nas palavras como peças de um grande mosaico. Ou, nos textos como pedaços de um grande quebra-cabeça. Poderia também discorrer sobre a consequência desse processo. Mas o intuito aqui é outro. Teimo que palavras e imagens foram feitas para serem sentidas. Não, entendidas. E você, leitor, poderia perguntar-se ou perguntar-me sobre o sentido disso tudo. Enquanto eu penso na resposta, disparo olhares pelas palavras, imagens e memórias que me encontraram até aqui. Então, tenho que a leitura é a marca que fica quando o tempo insiste em passar por mim. Porque o nosso olhar repousa e respira nas vírgulas. E ele deixa marcas na única coisa que acredito que realmente temos: o agora.

9.2 Fragmentos como recurso literário e conceito

Contra o automatismo técnico, Walter Benjamin adota o fragmento como recurso literário capaz de tornar a experiência um campo fecundo. Tal escolha diz respeito a uma estratégia que concede, ao texto, pluralidade. Marcado pela ruptura, o fragmento traz flexibilidade à obra e abre espaço para múltiplas formas de organizações. Rompe com a história linear e torna-se metodologia para aceder ao conhecimento. Em *Passagens*, obra inacabada, Benjamin reúne incontáveis fragmentos sobre a cidade de Paris e suas galerias comerciais. Cada fragmento figura como uma galeria, por onde o leitor pode passar a vista – como um passante pode demorar-se em frente à uma vitrine, passando os olhos. A natureza fragmentária do autor ressalta que a forma de mostrar algo é tão importante quanto aquilo que se mostra. Assim, falar sobre determinado assunto não é, nesse contexto, sinônimo de uma fala monotemática, mas de abrir-se para os muitos subtemas que se desdobram do processo de escrever e pesquisar. Tal “liberdade” é baseada em uma narrativa não linear, com aspectos de rede interconectada, cujos assuntos importantes ou pertinentes vão inspirando outros novos caminhos literários. Essa narrativa não visa uma cronologia, mas favorecer a tensão existente entre os fragmentos e a totalidade, já que ambos (parte e todo) se aproximam menos pela historicidade e mais pelas indagações em comum que apresentam.

Poderíamos chamar isso de desvios literários, que seriam eles, justamente, um método para Walter Benjamin: “O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa” (BENJAMIN, 2006, p.499). Com este modo que privilegia os desvios e o acaso, a escrita fragmentada de Benjamin vai para além de um aparente conteúdo fracionado. Seus fragmentos agem como se fossem pistas que dão forma a um pensamento e propõem um gesto dialético fundamental para a disposição das ideias.

Com isso, a escrita por fragmentos busca propor uma experiência para o leitor, a partir de uma convocação, onde ele também compõe a obra que é contínua porque rejeita uma suposta unidade dada; e aberta porque articula-se pela percepção, desejo e interesse do leitor. Para Benjamin (1984), esta forma de dispor o conhecimento é mais justa e livre, ao contrário do que fazia a ciência positivista: ansiosa por explicar os fatos e fenômenos em minúcias,

esvaziava a possibilidades de reflexão crítica. Sem estimular as indagações, aprisionava o leitor em uma informação hermética, conclusiva.

Considero importante destacar a pausa e a relevância dos intervalos como momentos reflexivos que combatem a aparente continuidade automática da escrita longa. Assim, é estratégia pensar na escrita desta pesquisa de forma fragmentada, considerando que unidade final pode e deve ser vista pelas partes autônomas que a formam e revelam uma espécie de montagem literária, cujo caráter de obra aberta leva o leitor a ordenar a leitura por conta própria. Desta forma, é possível dispor os temas pretendidos a partir de um método que busca, nas pistas e ruínas, formas de apresentar o que pretende.

O autor Roland Barthes (2015) diz que essa é uma forma de escrita capaz de combater a clausura retórica. Por isso, opta pelo texto – que não é obra – que se constrói por uma sequência de fragmentos que não são recortes de um texto mais extenso, mas, sim, unidades singulares e independentes, com sentidos próprios. Assim, é significativo tecer uma aproximação desta forma ao impulso e à descontinuidade. Nesta luta contra a clausura retórica, Barthes apega-se também a uma sequência de fragmentos.

Pela conceituação benjaminiana (2006), temos o fragmento como uma unidade indivisível capaz de se manifestar na linguagem. Um desenvolvimento contínuo do todo, que, por sua vez, é potencialmente interligado por várias partes. Nessa ideia, cada parte contém o todo. E o todo, cada parte. Sem, necessariamente, tratar de uma junção de pedaços – já que se referem à uma unidade indivisível.

Como este trabalho foi escrito:
degrau por degrau,
à medida que o acaso oferecia um estreito ponto de apoio,
e sempre como alguém escala alturas perigosas
e que em momento algum deve olhar em volta a fim de não sentir vertigem
(mas também para reservar para o fim toda majestade do panorama que se lhe
oferecerá) (BENJAMIN, 2006, p.503)

Para tanto, Benjamin toma o conceito de mônada, de Leibniz (1974), para discorrer sobre a relação existente entre o fragmento e o todo. Partindo de uma imagem de pensamento, Benjamin explica que as mônadas de Leibniz são partes “sem portas nem janelas”, cujas essências indivisíveis, imutáveis e fechadas refletem um ponto de vista sobre o mundo. Logo, o mundo é visto sob determinado ponto específico. A mônada é uma substância única, simples, uma unidade total em si mesma que faz parte dos compostos, sendo ela própria sem

partes e, portanto, indissolúvel e indestrutível. Para Leibniz (1974, p.28), a mônada não é somente "uma parte", mas uma "parte-todo", indivisível, cuja relação diz respeito à tensão existente entre o geral e o particular. Neste contexto, o fragmento é mônada, pois articula, com exatidão, a parte e o todo, com unidades autônomas, únicas, indivisíveis e potentes.

Assim, buscamos falar sobre pausas e resquícios de fôlego através de um princípio reflexivo, onde as partes falam do todo, apresentando-se como unidades-fragmentos, cuja compreensão pode elencar duas possibilidades que aqui quero destacar: a singularidade e a brevidade. A primeira fala sobre a independência e suficiência do fragmento, algo que existe para além daquilo que o antecede ou sucede. A segunda qualidade, a brevidade, evoca-nos a uma dinâmica temporal. Considerando essas relações, elegemos essa estrutura nesta pesquisa como capaz de apresentar-se como um lugar de escrita que favorece impulsos momentâneos sem visar uma finalidade, embora tenha autonomia para suscitar conclusões, além de configurar-se como uma parte capaz de provocar, inquietar e destacar conceitos totalidades.

A forma que Benjamin (2006) dispõe os fragmentos dispara um pensamento acerca do modo de operar do colecionador, que apega-se a uma questão determinada para iniciar a sua coleção. É uma espécie de ponto que dispara, um salto que institui o início, algo que emerge e provoca um começo. Ou seja, a coleção não se dá apenas por uma reunião de coisas. Somente quando as ideias costuram uma semelhança entre elas, buscando um sentido para tal reunião, é que a coleção se mostra como tal. Para tanto, a coleção, para ser coleção, desloca os objetos de seu contexto rotineiro diário ou funcional, atrelando, a eles, questões que configuram um outro modo de operar.

Para o autor, é peculiar também o modo que o colecionador relaciona-se com sua coleção: está sempre dedicado a lutar contra a dispersão, reunindo elementos e propondo narrativas que os relacionem. Ele busca objetos com atenção e perspicácia, apegado a critérios que justifiquem a aquisição de um novo item: “Datas, nomes de lugares, formatos, donos anteriores, encadernações etc. Todas essas coisas devem ter significado para ele (o colecionador), não só como fatos isolados e áridos, mas devem harmonizar” (BENJAMIN, 2006, p.231). Benjamin diz que a coleção vive em movimento, ela não é fixa e não costuma ser limitada, pois está sempre marcada pelo traço da incompletude. Cada elemento que chega tem a habilidade de reconfigurar o todo.

Logo, os elementos de uma coleção são como os fragmentos de um texto: existem sozinhos, têm suas histórias únicas e particulares, mas pertencem ao conjunto e relacionam-se com o todo. Atravessados por um elo comum, um critério ou contexto, ligam-se ao geral evocando a ideia que a totalidade que se revela ganha sentido por cada elemento desta coleção. Ou seja, a intensidade e potência das partes só eclode com o todo, que, por sua vez, não existe sem as partes. Na obra de Benjamin, os fragmentos recorrem ao singular como estratégia de montagem. Neles, o particular é quem propõe a existência. Portanto, não pode ser ignorado, nem tomado isoladamente. Pois a singularidade é um caminho para ressaltar o coletivo, como várias estrelas isoladas transformam-se em facilitadoras para o desenho de uma constelação.

Esta relação entre o conceito e o método de escrita é tratada por Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, a partir da imagem da constelação, pois os elementos (as partes) iluminam-se e suscitam uma afinidade entre eles, tal qual uma constelação: as estrelas existem sozinhas, espalhadas pelo céu, podem ser contempladas através de diferentes desenhos que ligam-nas. Benjamin alivia o processo de compreensão do leitor recorrendo a imagens de estrelas, “As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas.” É uma explicação imagética para falar sobre a construção de um sentido que acontece a partir da forma de organizar elementos e unidades que integram um todo sem deixarem de existir isoladamente. Estrelas soltas são unidas por linhas imaginárias e formam um desenho. Da mesma forma que a coleção, a constelação de Benjamin destaca a relação entre o todo e as partes, cuja percepção do todo instaura uma totalidade reveladora. Constelações são agrupamentos ligadas por linhas imaginárias, que catalogam, estudam, explicam, representam e reúnem estrelas. Neste aspecto, a sequência de relações não se dá com início meio e fim ou de forma linear, mas feito um grande mosaico, com redes de ideias que se interligam.

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da vontade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde. (BENJAMIN, 1984, p.50-51)

Em contrapartida, o alegorista barroco, acredita em uma construção intelectual apurada para justificar a coleção, pois julga que a particularidade de algo não se esgota em si. Benjamin usa a alegoria das ruínas como aquilo que está presente naquilo que já morreu. Tendo se inspirado no drama barroco²¹, o autor diz que “a fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína” (BENJAMIN, 1984, p.199), que se liga à história de forma intrínseca para Benjamin. As ruínas, sobretudo se percebidas como fragmentos, criam novas histórias e suscitam novas formas de compreender o sentido, carregando significação totalitária em pequenos pedaços. Por isso, Benjamin trata a obra de arte como ruína: ela torna-se um índice do que foi, mantém o status de potência histórica e também ressalta o que passou. Assim, a força de cada pedaço não se reduz à importância do que ele foi no passado, mas pela autonomia assumida no que se refere às tensões com a realidade.

Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2006, p.502)

Por isso, mostrar, para Benjamin, cumpre a função de fomentar a visualização de uma escrita histórica que seja transversal, atemporal e não linear. Se o passado permanece por meio dos seus fragmentos, é importante ressaltar que mostrá-los pode ser o único meio para percebê-lo. Assim, ruínas são associadas à natureza fragmentária da vida. As mesmas que nos acompanham, pós-experiência de caos e contexto fragmentado de mundo. É uma associação natural, se observarmos os rastros dos nossos percursos e até mesmo as memórias como nossa noção de mundo. E, aqui, volto à própria linguagem – se não seria ela o que limita nosso pensamento e discurso sobre as experiências? Uma forma de perceber o fragmento também como um pedaço, um estilhaço, algo que se desloca do tempo linear ou cronológico e carrega uma força capaz de apontar para aquilo que está ausente. Pela ideia de ruína, temos uma força passada que permanece e aponta para aquilo que não foi (visto que não mais existe) e para aquilo que poderia ter sido (visto que resquícios permanecem no presente). Essa força também parece se manifestar no caráter de totalidade que existe no fragmento, onde o

²¹ Considerando que o homem barroco está em constante catástrofe, o homem passa a ter seu destino regido pela força da natureza. Assim, considera-se a proposta da política absolutista como instrumento profano.

contexto de sua individualidade o liberta de uma função originária, desafiando as noções de tempo e espaço e os vestígios do que foi, do que não foi e do que poderia ser.

9.3 Lampejos fotográficos

A própria fotografia não seria um fragmento? Por natureza, ela é um instante congelado de um tempo e fluxo que não param de seguir. É uma parte do real e do tempo. Ela é também uma parte de algo e total em si mesma. Se pensarmos na sua capacidade de interromper o tempo, estamos também dizendo que trata-se de uma habilidade de deslocar, para o presente, um fragmento do passado. Quando olhamos para uma fotografia, o que vemos? E, quando fotografamos, o que queremos guardar? Todos temos um baú de memórias. Físico ou não, eles podem nos ligar a algo que passou ou a algo que permanece. Algo não findo que ressoa de alguma forma. E o que vem a ser isso que se torna tão mais importante quanto mais o tempo passe?

Quando diante de uma imagem, olhamos para ela, percorremos os olhos por sua superfície. Há vezes em que precisamos tocar para ver melhor. Nos lembramos de algumas coisas, pensamos em outras. Isso tudo, penso, acontece porque fotografias são rastros de algo que passou. Um fragmento que transgride o tempo, permitindo que alguma coisa permaneça. Uma ruína. Dessa forma, pensá-las como agentes capazes de impactar pode ser possível pelo detalhe que salta.

Percorrer museus e galerias de fotografias pode ser uma tarefa instigante quando trata-se de perceber o panorama diverso e fascinante do detalhe que se manifesta de cada imagem. Este ponto de partida pode criar condições ideais para apreciar cada obra, sobretudo quando deixamos-nos tomar pela criatividade e liberdade inovadoras e ousadas de fotógrafos-artistas contemporâneos que colocam, nas paredes brancas de um espaço higienizado, novas formas de expressão. O desfoque, o borrado, a sobreposição de imagens, as cores, sombras ou outros recursos técnicos escrevem sempre grandes detalhes capazes de tomar os olhos do observador. É um convite quase imperativo, “me olhe, me veja”. Nesse contexto, temos obras menos subordinadas às convenções representativas e mais capazes de tornarem-se uma prática ativa e imaterial, que consideram como real corpos, estados, acontecimentos incorporais e outros elementos que “intervêm na fronteira das coisas e dos enunciados (textuais e/ou icônicos); que sobrevêm às coisas e aos corpos” (ROUILLÉ, 2009, p.136).

Podemos, também, lembrar de José Gil (2005, p.297), que fala daquilo que existe entre o que se vê e o que significa, sem tratar do signo e do significável:

Se há intervalo inicial entre o que se vê no corpo do outro e o que ele significa (para além do que significa aquilo que se vê) é porque qualquer coisa de absolutamente irreduzível (à presença para a qual remete o signo ou a forma) escapa à significância do visível. Não se trata do que, do sentido, não é signo ou não é significável; mas, mais profundamente, daquilo que não sendo nem indizível nem inefável, cai fora da esfera tanto do signo como do sentido, não é nem coisa a dizer nem coisa a denotar. Isso, que não tem nome, é um lugar não inscrito, lugar do intervalo entre o visível das formas do corpo e o informe que procura tomar forma; a esse lugar, não há símbolo, nem índice, nem forma que o nomeie porque não é nem conteúdo psíquico, nem um lugar físico, nem um pensamento; não é um sentido nem um não-sentido. Mas só ele permite aos pensamentos que se formem.

Assim, falamos de um detalhe sob rótulos da sua multiplicidade, com possibilidades estéticas, performáticas e afetivas distintas, que implicam não somente no modo de produzir imagem, mas de vê-la e considerá-la como um acontecimento²². Ou seja, ele é uma arte que acontece na presença mútua entre aqueles que a produzem e seus observadores. Logo, uma imagem como pensamento político e artístico que pode impor-se como realidade autônoma, criando formas codificadas capazes de escapar de qualquer significação direta. Esse abandono da obrigatoriedade do sentido restrito aparece, aqui, como sua principal materialidade.

Assim, o detalhe é algo capaz de desenhar uma espécie de presença visual a partir da sua corporeidade, provocando memórias e afetos a partir de um lugar de exploração visual, que não faz uso dos gestos para narrar, mas para manifestar a sua presença. Nesta perspectiva, o detalhe é irrevogável e concreto. Assim, visto em seu aspecto material e presente, ele pode ser tanto mais uma sugestão do que a representação de algo. É uma espécie de isca que desencadeia o processo imaginativo do observador e sua própria corporeidade, fazendo com que ele crie seu mundo imaginativo. Ou seja, uma percepção ativada pela presença e pela sensação que evoca os sentidos.

O salto do detalhe é tomado por uma espécie de desmaterialização. Liberto do seu referente no sentido representativo, que traz como grande marca a experiência, ele age sobre o conjunto das atividades em um mundo de acontecimentos, com potência própria para o

²² Para Lehmann (2007), acontecimento é um tipo de arte que se dá na presença mútua entre aqueles que a executam e seus respectivos espectadores. Pode ser tratado como algo que acontece no tempo e espaço e se apropria da situação teatral, já que o momento artístico se constitui durante a imediata presença entre artista e seu respectivo público. Já não se busca criar uma atmosfera de ilusão, onde o palco pretende ser o mundo e a encenação, um recorte da vida real, de modo similar a como vimos aqui falando, também sobre a fotografia.

aspecto sensorial. Essa noção, de acontecimento, repercute e reverbera a experiência do detalhe em si através do fortalecimento das suas dimensões poéticas, autorais e subjetivas.

Assim, instiga perceber a sua materialidade por tratar-se de um detalhe que pode saltar de todo e qualquer lugar, chamando os olhos para uma imagem que referencia a ela mesma. Ainda que se trabalhe com um universo referencial, este é tão somente um ponto de onde partem e se cruzam as criações que se desenvolvem a partir da imagem e não como finalidade, como seu ponto de chegada. Uma imagem que traz, no detalhe, seu próprio universo, que cria ao invés de descrever e transforma ao invés de reproduzir. Dado isso, podemos emergir nas imagens que substituem grandes narrativas por dramaturgias fragmentáveis e destituídas de sentidos restritos. Tal cenário sugere que fatores como respiração, ritmo, cor, forma, olhares, corpo e qualquer outro elemento tomam a frente do verbo, da razão e da racionalização, ampliando sua presença e fazendo com que elas reexistam e recriem-se a todo tempo.

Benjamin diz que imagens, quando dispostas de modo que se choquem, criam lampejos, assim como acontece com os clarões provocados pelas nuvens que se chocam: “o texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (BENJAMIN, 2006, p.499). Em instantes, tais lampejos podem clarear, suscitar uma visão, iluminar, relacionar-se a pequenas fagulhas de conhecimento. O clarão que ilumina é aquilo que permanece. Todo o resto, é escuridão. Se a imagem é o lampejo e o texto, o trovão, Benjamin nos provoca a problematizar, por estas figuras de linguagem, a história por aquilo que pode saltar.

Desta forma, Benjamin busca, nos resquícios existentes, nas ruínas, as possibilidades de recuperar a história. Por isso, ele valoriza os lampejos – momentos de “perigo” – como se fossem suspensões do tempo. Intensos e breves, são instantes que podem elucidar uma memória ou afeto, como uma luz que chega e transpõe os tempos. Tal lampejo interrompe a linearidade da história, favorecendo um momento singular e imperativo. É o que Benjamin chama de constelação crítica, que contribui para atualizar o passado e o presente. Nestes momentos de “perigo”, é possível realizar o desenho crítico da constelação, cuja marca mais relevante é do encontro temporal. O encontro entre passado e presente não é casual: o passado entra em ressonância com o presente, lançando sua luz sobre o agora e propondo que a imagem reflita o lampejo deste encontro.

Embora possa parecer que estamos falando de uma dimensão puramente temporal, a relação do presente com o passado é dialética e imagética. De acordo com Benjamin (2006), a

imagem lida, quer dizer, a imagem do agora, marcada pela cognoscibilidade, carrega a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. Ou seja, não é uma simples iluminação do passado pelo presente (e vice-versa), mas um choque de polaridades que suscitam uma luz, uma situação crítica. Por este conceito, o de imagem dialética proposto pelo choque, Benjamin reforça que é preciso o confronto de ideias que estavam isoladas temporalmente, para que elas possam sintetizar algo novo.

Para Benjamin, a vida não se mostra para a câmera da mesma forma que se mostra para o nosso olhar. É uma discussão ontológica dos meios, que ressalta recursos que adotam traços específicos da imagem para recriarem as noções de tempo. Algo que não fazemos sem o aparelho fotográfico. A máquina fotográfica, a partir da discussão trazida por Benjamin, revela e descobre, cria um universo novo. Aquilo que não pode ser visto ou captado pelos sentidos, pode ser capturado pela fotografia. Nesse contexto, a fotografia não diz respeito à uma representação, mas à uma visualização, um tornar visível aquilo que não era. Uma qualidade chamada de Inconsciente óptico, que permite, por si, uma implosão da narrativa, uma desmontagem do tempo, uma montagem de conceitos e temporalidades.

10 FOTOEPIGRAMAS

Walter Benjamin (1994) defende que a fotografia sozinha não é capaz de apreender os contextos humanos em que se insere. Ela carece de um contraponto para efetivar sua função revolucionária, o que seria justamente a legenda. Ocorre que ela, a fotografia, colocara a miséria a serviço do prazer e, nas mãos da burguesia, tinha se apresentado como uma arma contra a verdade. A legenda seria fundamental, portanto, para deslocar a imagem de um uso midiático, colocando-a em um espaço que consiga lhe atribuir uma função crítica, dialética.

Subtrair a imagem do uso da moda ou do consumo alienado para revelar contradições da representação e evocar a tomada de posição também foi um procedimento para Brecht. Para ele, é tarefa democrática ampliar o conhecimento, o que é possível revelando o processo produtivo, através da exposição das suas etapas. É antidemocrático entregar um produto acabado final, cuja alienação impede ou atrasa o reconhecimento dos processos envolvidos. No seu *Abecedário da Guerra*, Brecht toma o cotidiano veiculado pela imprensa e a poesia para criticar essa maneira “acabada” de perceber os fatos. Para isso, faz com que imagem e palavras interajam-se, escrevendo uma narrativa própria e propondo uma outra forma de leitura e pensamento. Ruth Berlau, responsável por escrever o prólogo da primeira edição deste livro de Brecht, diz que ensinar a ler imagens é uma finalidade do *Abecedário*. Tal modo de operar aproxima-se do atlas de Aby Warburg, que adota uma forma de dispor as imagens como procedimento para pensá-las por suas relações. Ou seja, para Brecht, assim como o atlas para Warburg, os fotoepigramas estão vivos e não se configuram “apenas” como um resumo representativo de um fato histórico, mas como um pensamento que se constrói a partir das imagens.

As imagens, portanto, transformam o pavor em atração. Mas, por terem memória, por “sofrerem de reminiscências”, elas deixam o pavor sobreviver na atração. Toda a sua força – a vitalidade da *Nachleben* – vem daí. Toda a sua força consiste em produzir essa sobrevivência como empatia. (...) É então que o “rumor das eras”, que nos é tão longínquo e ultrapassado, surge dentro de nós como uma nova sensação corporal e psíquica, tão próxima quanto presente. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.362)

O *Abecedário da Guerra* é uma antologia baseada no conflito temporal, cujo objetivo nunca foi entregar um discurso fechado para o seu leitor, nem mesmo sugerir um sentido restrito ou conduzir a determinada construção, mas incitar perguntas e inquietações. Com este

modo de operar, Brecht compõe quase 70 fotoepigramas através de procedimentos que giram em torno da dialética e da polifonia. Ao mesmo passo em que concede autonomia às partes (imagem e texto), Brecht provoca uma crítica dialética. Ao confrontar as formas simbólicas do texto e da fotografia, sugere a adoção do epigrama pelo aspecto lacunar da imagem, ressaltando aquilo que não é mostrado ou sugerido por ela, como os próprios desafios estéticos e políticos impostos pelo fascismo internacional. Ou seja, pensamentos que destacam o esforço de refletir, dialeticamente, as relações entre obra e sociedade.

Ainda que o *Abecedário* trate de fotografias documentais e históricas, não há recusa total pelo teor ficcional que advém do poema escrito. Tal impacto é potencializado pela forma de apresentação da obra: fotografias acromáticas dispostas em fundo preto, destacando uma potência visual contrastada e revelando uma estranheza obscura (das fotografias bélicas) que se opõe à sutileza lírica (dos poemas). Segundo Benjamin (2005), esse deslocamento de algo do seu lugar habitual é também uma habilidade do teatro épico, igualmente marcado pela transgressão, que faz eclodir a existência fora do tempo cronológico. Tal prática constitui um fazer filosófico e expõe uma quebra na linearidade, potencializando o rompimento do tempo a partir de um movimento que aproxima e distancia, cujo resultado deve ser dialético.

O lirismo do poema cria multi vozes, detentoras de forças próprias e autônomas, suficientes em si, capazes de instaurar tal dialética. Para Brecht, por sinal, o sentido do lirismo só vem pelo afrontamento, e é aí que o poema parece ficar mais apto a escrever uma hipótese social. “O lirismo só tem sentido, para ele, introduzindo o protesto, a contradição, o afrontamento, o conflito” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.168). É um artifício artístico também que busca conceder, às imagens, o poema como um modo de reforçar a sua voz, favorecendo a dialética entre eles. Para Brecht, as emoções são históricas e o lirismo é uma artimanha que dá voz ao que não é dito.

Neste sentido, é “uma tentativa para não deixar mudo o inaudito da história” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.161). Sua função é ser uma palavra que existe “apesar de”, e sobreviver para não nos deixar mudos diante da história. Isso só é possível, segundo Didi-Huberman (2017), pela produção de formas abertas de escrita, onde a interrogação sobrepõe-se à afirmação e exclamação. Para viabilizar este modo de operar, existe uma busca cuidadosa pela palavra certa, a fim de conferir uma legenda menos redobrada, capaz de afrontar a questão estilística e política e responder à nova visibilidade dos acontecimentos históricos.

Vale destacar que Brecht opta por um lirismo desligado da rima. Ao renunciar os ritmos regulares, a poesia fica mais propensa a despertar, no leitor, uma noção crítica, desprendida da ilusão. por considerar que o poema rimado favorece uma espécie de hipnose poética, onde “tudo é fechado e nada se dá, tudo é ressentido, mas nada é aprendido” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.175). Assim sendo, o poema afronta a imagem pela perspectiva do embate.

É assim, certamente, com toda poesia, como com toda palavra: seu valor de uso compreende o pior e o melhor, o ato de *falar para não dizer nada* (vertente afrontada, vital, política do lirismo). Ora, essa coragem de designar é a de afrontar o real em sua dimensão de imagem – como Perseu afrontava Medusa por meio do espelho –, isto é, também, afrontar o presente em sua dimensão de memória. E é assim que os poetas não contam, mas *remontam a história*: eles nadam contra a corrente do fluxo histórico – sem negar sua imanência, sem se distanciar, sem andar na margem –, depois redispõem cada coisa na medida de suas próprias montagens reminescentes. Eles inventam assim uma *arte da memória* (...). (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.162)

Por este contexto, não se trata apenas de voltar os olhos para o presente, visto que a imagem nunca está no presente. Mas de compreender a temporalidade da memória como aquilo que não foi deixado para trás. Ela não constitui um passado de fato. "Ela persiste, sobrevive. Insiste na dimensão do memorável" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.166). Essa arte da memória não se afasta do saber da história. Ambos, conhecimento e memória, devem ser considerados de forma aproximada.

10.1 Fotografias, bastidores e poemas: fotoepigramas em formação

Partindo deste lugar, ensaio compor epigramas. Escolho o verbo ensaiar por acreditar que é disso que se trata essa composição. Ensaçar é refletir, é uma tentativa que busca constituir algo sem a pretensão de esgotá-lo ou vê-lo na sua melhor versão. É um trabalho em progresso, que se apresenta em uma opção que pode ser aprimorada ainda, um estado mais desprezioso de apresentação da obra. O ensaio aqui é também investigativo, feito um percurso que se desenha para buscar o próprio caminho. Ensaio porque não tenho a ambição de igualar aquilo que vou apresentar aos epigramas de Brecht, grandes em poesia, relevância, criticidade e tantos outros adjetivos carregados pela obra brechtiana, cuja produção artística extrapola limites e reverbera aspectos do teatro, da música, da poesia, da crítica literária, do cinema e da intervenção política. Além das suas próprias narrativas pessoais de experiências reais de vida, exílio e guerra. Ensaio porque também não me parece tão apropriado comparar

tais composições ao atlas de Warburg, ainda que seu método tenha sido também guia para este exercício. Ensaio porque experimento algo que não me é familiar ou natural, não está confortável ou parece repousar em um suposto domínio.

Gosto das palavras, mas elas são faceiras muitas vezes. Com frequência, gostaria de dizer algo e não sei como fazê-lo. Não encontro os vocábulos que parecem mais apropriados, não acerto na ordem e não acho uma maneira de traçar uma disposição que valorize o meu pensamento ou seja “fiel” à ideia inicial. É como se o texto estivesse sempre aquém do pensamento, que não consegue se mostrar “grande” por uma inabilidade literária. Talvez, justamente por isso, gosto tanto da fotografia. Fotografo para reter o instante e para fazer poesia, pois as imagens carregam um lirismo próprio, feito um manifesto bem escrito. Com a vantagem de tirar de mim a responsabilidade ou a habilidade de traçar esta grafia. Eu entrego a imagem e o observador significa-a, confere-lhe uma compreensão que pode ser tão crítica e poética quanto sua própria habilidade em tecer tal poesia. Cabe ao observador, a difícil missão de achar as palavras da imagem que o afronta. É confortável pensar assim porque me exime da árdua tarefa de escrever a poesia por palavras, já que estou mais habituada a fazê-la por imagens. Se eu soubesse, como Brecht, transformar pensamentos em palavras de modo que tomassem o ouvinte e o fizesse querer reter aquilo que falo, eu não precisaria fotografar.

Os epigramas que nasceram deste ensaio foram mobilizados por temas abordados nesta pesquisa. Uma aparente eventualidade norteou a seleção destas temáticas, recortadas entre tantas outras discussões presentes nos fragmentos desta dissertação. “Aparente” porque a seleção fotográfica, algo que tenho mais intimidade, não é casual. A seleção literária, tampouco parece. A intuição, guiada ou influenciada por um percurso longo de pesquisa e escrita, aproximou-se desta aleatoriedade, gerando pouco menos de 30 epigramas finais. Esta opção foi um artifício também, como forma de escapar de um bloqueio criativo que se prolongou, enquanto havia uma busca ansiosa por critérios que justificassem a seleção dos temas, formas ou formatos para os epigramas. Como trata-se de uma escrita posterior à redação deste trabalho e foi calcada pelos assuntos aqui abordados, estes epigramas dialogam com universos distintos, como: memória, corpo, autorretrato, fronteira, desejo, agenciamento, fotografia, intensidade, tempo, arte, rosto, poesia, ficção, plateia, solidão etc. Logo, escritas fragmentadas, sim, mas também autônomas, totalitárias em si. Não nasceram para servir à

imagem ou colocarem-se em um papel de legenda ou significação das fotografias, mas para unirem-se a elas em um gesto compositivo, sobre o qual falaremos mais abaixo.

São epigramas que poderiam ter sido retirados de um diário de pensamento, porque trazem um quê de oralidade nas palavras e formatos pouco elaborados. Mas também trazem um incômodo, um desabafo político, talvez, relacionados a questões que nem foram abordadas nesta pesquisa diretamente ou detalhadamente. Ao contrário de Brecht, que parte de notícias de jornais para compor seus epigramas, não sei apontar o caminho inicial. De onde vim, por qual critério iniciei a escrita, sua definição ou contextualização são respostas que não tenho para dar aos leitores curiosos (ou, mesmo, à ambição acadêmica de exigir todas as definições em seus devidos lugares com seus diálogos precisos e certos). "Para onde vou" não chega a ser uma pretensão. Mas espero que estes epigramas abaixo possam, de alguma forma, invocar uma leitura e, equiparados às imagens de bastidores, inquietar, incomodar ou inspirar alguma questão ou emoção. Para que tudo isso? Para a mesma coisa à qual a arte serve: para tudo, ou para nada. Depende do seu ponto de vista.

Epigrama 01:

Os olhos precisam estar atentos e fortes – disse o poeta.
A liberdade é imperativa – disse o corpo.
Cuidado com os artistas – disse o fascista, preocupado em salvar os
cidadãos de bem daqueles que usam a ficção para falarem sobre o real.

Epigrama 02:

A intensidade pode ser uma forma de traição.
Há que se pensar sobre o ritmo, entender o fluxo e perceber-se como
parte da história.
Daquela que contam e da parte que pouco falam.
Traição, quando vem de fora, pode doer.
Quando vem de dentro, pode aniquilar.

Epigrama 03:

Não se engane: não se vive só no presente.
Os vestígios são marcas que sobrevivem.
Feito fantasmas, sobrevoam nossas histórias.
Ou feito bicho papão.

O futuro é aquilo que sobra depois que o hoje se esvai.
O amanhã não é um amontoado de *hojes*.

Epigrama 04:

No espelho, a imagem também reflete o toque do tempo.
De quantas fotografias se faz a velhice?

Epigrama 05:

Uma imagem precisa de mil palavras.
Se não for assim, o olhar não se demora.
São demais os perigos para quem se apressa em entender.

Epigrama 06:

O que aparece na fotografia são as coisas.
A alma, não.
A alma é aquilo que se vê quando se deixa de olhar para aquilo que é
mostrado.

Epigrama 07:

Quem faz o roteiro do artista?
Em quantas temporadas ele precisará cantar a mesma dor?
Quando está no palco, ele é forte, sábio, engraçado ou dançarino,
valente e tímido.
Em casa, paga boletos e pleiteia um edital.
Alguém aplaude a vida do artista além de outro artista?
Antes de falarmos sobre o quão penoso é ser artista no Brasil, vamos
dimensionar como seria difícil não sê-lo.

Epigrama 08:

Neste momento em que falo, posso chamar o presente de instante.
No instante seguinte, não mais.
Já deixou de sê-lo.
Assim, pergunto ou afirmo:
A vida é um grande “por enquanto”.

Epigrama 09:

Isso que você chama de memória, eu chamo de relíquia.
Contra a ameaça do apagamento, há que se encontrar uma forma de registro.
Sempre que a memória falha, algo se perde.

Epigrama 10:

É preciso dar-se a devida desimportância.
Ou as batalhas serão ainda mais enfadonhas.
Os poderosos e os artistas sabem bem: são maiores aqueles que não tentam se mostrar tão grandes.

Epigrama 11:

Quando a fotografia é sinônimo de memória pessoal, ela é imperativa.
Mesmo sendo um cristal em queda, a memória é um espaço de encontro.

Epigrama 12:

O rosto do outro é seu corpo todo.
Uma foto 3x4 identifica mais que um corpo feliz estampado no *outdoor* imenso.
A mídia e os jornais já ensinaram: sem um rosto, não se faz uma notícia.

Epigrama 13:

A história é anacrônica.
A arte de hoje fala da guerra de outrora.
Ainda assim, a violência do esquecimento continua fazendo suas vítimas.

Epigrama 14:

O artista tem um desejo: juntar-se a uma multidão ou a um só ser.
Não se faz guerra sozinho. O conflito armado precisa do outro.
A arte, não.

Epigrama 15:

A ficção não existe para salvar a vida.
Não existe para melhorá-la ou piorá-la.
Ela existe para mostrar a vida real aos olhos desatentos.
Geralmente, olhos que se fecham para o real se abrem quando diante
do palco.
O desafio é abrir a mente também e relembrar:
A ficção existe para que a vida não nos canse.

Epigrama 16:

Se as palavras são armas,
Os poemas são munições.
A vítima do lirismo não é quem atira,
Mas quem recebe o tiro.
É fácil falar sobre isso quando se estuda as sílabas,
Difícil é ordenar as palavras para que estas expandam o mundo do
outro.

Epigrama 17:

O futuro sobrevoa o presente.
Feito fantasma que voa por entre as ruínas de um desejo.

Epigrama 18:

Uma lição que a fotografia me ensinou: o que perdemos em luz,
ganhamos em sombra.
A prudência, não.
O que se perde em cuidado, se perde em energia.

Epigrama 19:

O rosto, no espelho, encontra outro rosto no espelho.
Pelo olhar, coexistem e se habitam.

Epigrama 20:

A palavra existe para diminuir a nossa ignorância.
A fotografia, para combater a indiferença.
O encontro das duas, para nos redimir da alienação.

Epigrama 21:

A memória guarda o instante, mas perde o momento.

Epigrama 22:

As teorias insistem em definir.

Rotular.

Dizer se é isso ou aquilo.

Os homens andam chatos por isso.

Perderam a inteligência do diálogo, a graça do diverso e a aventura do desconhecido.

Epigrama 23:

O silêncio é o melhor amigo do fotógrafo.

Uma boa foto se faz com uma pitada de intimidade, um bocado de discricção e um tanto de lirismo.

Epigrama 24:

Aonde os olhos do público não podem adentrar, existe uma glória.

Mesmo que a fotografia não possa guardar esse estado de graça,

Ela pode assegurar aquilo que a memória não conseguiria:

O reencontro.

Epigrama 25:

Um rosto sem nome é um rosto sem história.

No espelho, o reflexo pergunta:

o que você enxerga ao se ver?

Epigrama 26:

O autorretrato não é a *selfie*.

Não é disparar o botão e fotografar a si mesmo.

Isso é tolice.

Autorretrato é um exercício de exotopia.

É quando saímos de nós para nos olharmos.

E, nos vendo, nos registramos para que possamos permanecer.

Se faz um autorretrato com a câmera, com a caneta ou com a memória.
Sendo que esta última morre.

Epigrama 27:

O cotidiano desnuda.
Se não estiver forte para usufruir do real, vista-se.

Epigrama 28:

Todo artista teme os riscos que corre.
Incompreensão, indiferença e esquecimento são os maiores deles.

Antes de escrever estes epigramas que integram o fragmento criativo desta dissertação, fiz uma seleção de 28 fotografias de bastidores teatrais. Entre um acervo de mais de 80 mil imagens que estavam arquivadas. Não foi uma seleção simples. Muitas imagens ficaram de fora, como uma conferência que “comumente obriga o orador a escolher, resumir, reduzir, linearizar” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.387). Sem um critério muito definido, é difícil tecer uma narrativa sobre uma coleção que acaba de nascer, com imagens que não foram captadas com o objetivo de integrarem tal seleção. O contrário me parece mais confortável: diante de uma curadoria, redigir palavras comuns a todas elas transmite mais segurança, pois as imagens me inspiram palavras.

A maioria das fotografias escolhidas foram atravessadas por algum indício de movimento. Gosto de imagens que parecem estar vivas, cuja corporeidade sugere um deslocamento para além da própria foto. É como se pudéssemos ver o movimento fotografado como uma espécie de continuidade do instante clicado. Gosto de imagens que se movem, que dançam e rodopiam; imagens que, de alguma forma, contrastam-se com a inércia da superfície fotográfica. Esse foi um ponto considerado na hora de prosseguir com esta seleção. Além disso, há algo que atravessa todas estas imagens selecionadas: nelas, reconheço-me; por elas,

quero mostrar-me. São imagens que me reenergizam e disparam impulsos condizentes com o percurso deste trabalho²³.

Outro elo entre as imagens escolhidas foi o teor cotidiano. Presente em muitas imagens, essa estética de “vida real” sempre me atraiu enquanto fotógrafa. Sobretudo, quando o dia a dia “verdadeiro” se insere em um bastidor teatral, tão associado à ficção e performatividade. Talvez, por isso, sempre incluí o camarim nas fotografias cênicas. Pois ali dentro eclode uma espécie de jogo de forças entre as duas realidades (vida e obra) que é inquietante pensar nele. Não são fotografias que buscaram ou que guardam o exótico, o estético ou o que é aparentemente perfeito. Nem mesmo, anseiam a apreciação ou a teatralidade cênica, com suas cores, luzes, gestos e figurinos. Mas são fotos que me seduzem porque me parecem mais humanas, mais rotineiras, mais comuns. São um modo de dizer também: o belo não está restrito à cena, ele pode estar diante do espelho; é preciso olhar para o cotidiano e para o habitual.

Warburg combatia fervorosamente a apreciação artística pela estética puramente, como uma aversão à história da arte estetizante. O mesmo incômodo sinto ao deparar-me com certas narrativas que enquadram as fotografias de teatro neste único local da apreciação, como se elas fossem apenas uma cena congelada da arte teatral. Por isso, também, esta provocação de pensar na solidão, no prazer, no des pudor, na liberdade, na alegria, na precariedade e em tantas outras instâncias que abraçam o fazer teatral. Compreensões estas que não se manifestaram no instante da captação fotográfica, mas na composição dos epigramas e na seleção destas fotografias, que fazem saltar pequenos detalhes tanto cotidianos quanto artísticos, tão reais quanto ficcionais. “Pois aquilo que a fotografia revela é exatamente o que é ofuscado pela representação, o detalhe. Ora, o detalhe é o lugar privilegiado da significação.” (BARTHES, 2007, p.239)

Da mesma forma que uma biblioteca é uma coleção textual, estas fotografias fazem parte de uma coleção memorial e pessoal. “É uma espécie de autorretrato estilhaçado em mil pedaços” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.390). Cujas conversões esbarra em teorias sobre memória e aspectos lacunares da foto. Sobre isso, Didi-Huberman diz que a sobrevivência das

²³ Destas, excluo as fotografias puramente comerciais. Que são fotografias feitas a fim de atender à demanda de algum cliente. São imagens que visam promover e vender determinado produto ou serviço, ou até mesmo materializar algo que foi concebido por terceiros. Para muitos fotógrafos, estas dividem espaço com as chamadas fotografias autorais, que são fotografias cuja liberdade criativa do fotógrafo impera. Por isso, costumam ser mais expressivas e subjetivas e, geralmente, transmitem determinado estado e narrativas conceituais.

imagens repousa justamente na função memorial delas: "É a maneira pela qual as imagens sobrevivem e retornam, num mesmo movimento, que constitui o movimento – o tempo dialético – do sintoma." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.390). O desafio gira em torno de desterritorializar a imagem, configurando um movimento próprio que pleiteia o tempo da obra – não, o tempo da imagem ou da literatura. A própria obra, neste sentido, sobrevive à dinâmica do tempo. Didi-Huberman (2013) afirma que elas, as imagens, também sofrem reminiscências. O que significaria dizer que elas impactam na forma de memorizar, visto que interferem no modo de perceber a história, que pode sofrer interferência daquilo que as próprias imagens praticam na mente do historiador. Ou seja, falamos de uma tensão dupla associada à imagem: "com respeito ao futuro, pelos desejos que convoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências que evoca" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.277).



Figura 26:

Mosaico com fotografias selecionadas para compor os fotoepigramas propostos neste fragmento.

Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 27:

Mosaico com fotografias selecionadas para compor os fotoepigramas propostos neste fragmento.

Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 28:
 Mosaico com fotografias selecionadas para compor os fotoepigramas propostos neste fragmento.
 Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 29: *Autorretrato no camarim*
Fotografia selecionada para compor os fotoepigramas propostos neste fragmento.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Nesta perspectiva, o formato final da proposta criativa deste trabalho elabora a composição de fotoepigramas pelo leitor. Marcada pelo anacronismo, é uma obra aberta que faz com que epigramas recém escritos encontrem-se com fotografias arquivadas, clicadas em outras épocas, com outras intenções, cujo sentido pictórico pode aproximar-se de variadas significações, ainda que as composições girem em torno do mesmo universo: os bastidores teatrais e as contaminações liminares, sabendo que:

Fazer quadros com fotografias (sobretudo fotos de quadros)? Essa poderia ser uma definição mínima da história da arte por seu ângulo mais prático. Que faz, em geral, quem pratica essa disciplina? Primeiro, viaja pela diversidade mais desnorteadora, mais contrastante: passa de uma cultura a outra, de uma época a outra, do conhecido ao estranho, de um museu a outro, de uma igreja a uma biblioteca, de uma miniatura a um ciclo de afrescos, ou de um rosário a uma catedral... Seu denominador comum é a escala fotográfica. Ela lhe permite pôr tudo isso na mesa de trabalho, depois ordená-lo de acordo com suas hipóteses, a fim de produzir uma série comparativa desses objetos tão distantes no espaço e tempo reais. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.385-386)

Ou seja, neste ensaio, proponho que os fotoepigramas sejam montados pelo observador. Ao contrário de Brecht, que colocou, na mesma superfície, fotografia e poema, e escreveu o epigrama respectivo para cada imagem, optei por imprimir poesia e fotografia em

diferentes espaços, fazendo com que o fotoepigrama só possa ser chamado assim após a montagem destas duas partes. A minha intenção é incitar reflexões sobre as temáticas que passaram por esta pesquisa. Elas, as imagens, não são encadernadas ou ordenadas e foram impressas em preto e branco, em papel não-fotográfico. Os poemas, em papel transparente. Assim, a composição de cada fotoepigrama, de fato, vem pela sobreposição manual da transparência à fotografia. Dessa forma, as possibilidades são muitas e cada poema pode combinar-se com cada imagem e estes pares, poema-imagem, podem se rearranjar a todo instante de acordo com a intenção do leitor. Como uma espécie de jogo, cujo resultado final pode ser aleatório ou intencional e depender do repertório do montador. Associado a esta coleção de fotoepigramas, o observador/leitor receberá as seguintes instruções:

Fotoepigramas nascem do encontro da fotografia com o epigrama.

A você, cabe montar estas peças que acaba de receber.

Sobreponha as superfícies transparentes (epigramas) às fotografias.

Observe as fotografias, leia os poemas, pense neles por suas autonomias nativas e, em seguida, componha seus fotoepigramas.

Experimente, estranhe, crie e recrie.



Figura 30: Fotografias impressas para a montagem dos fotoepigramas. Fonte: Arquivo Pessoal.

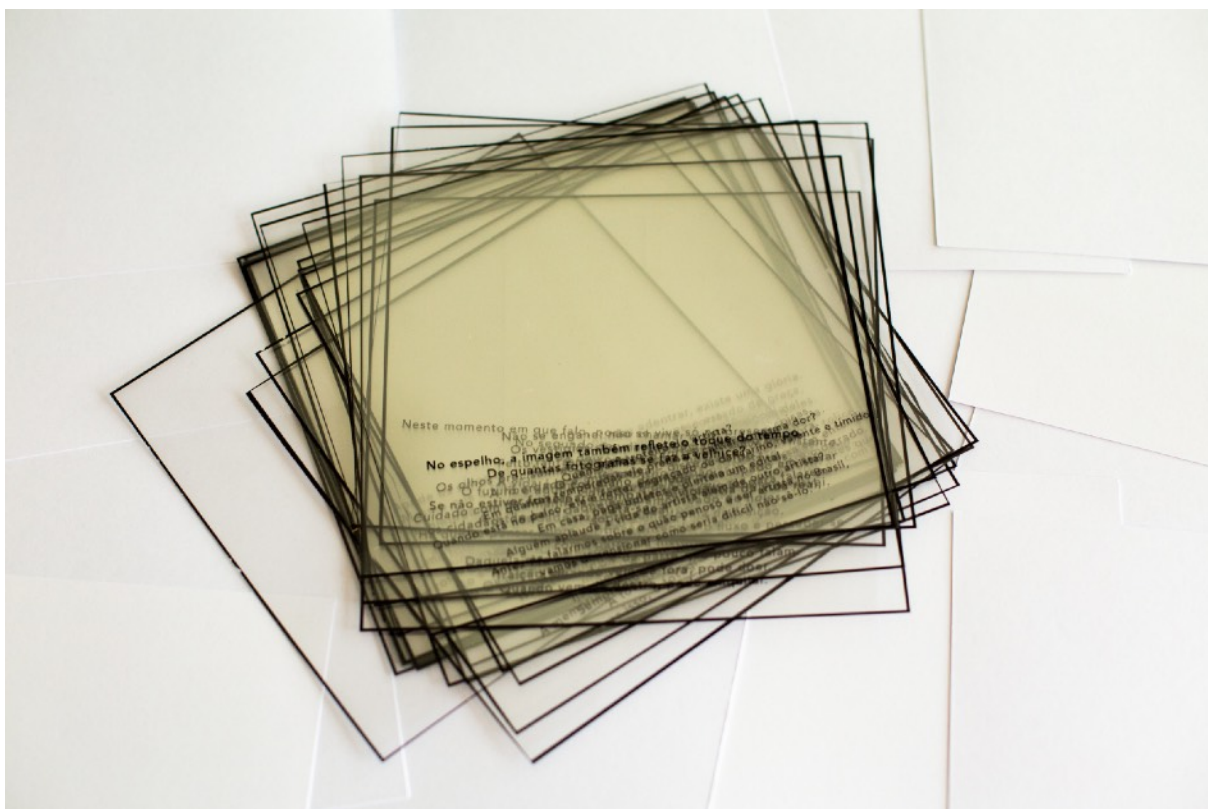


Figura 31: Epigramas impressos em transparência para a montagem dos fotoepigramas.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 32: Fotoepigramas montados a partir da proposta disparada por esta pesquisa.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 33: Fotoepigramas montados a partir da proposta disparada por esta pesquisa.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 34: Fotoepigrama montado a partir da proposta disparada por esta pesquisa.
Fonte: Arquivo Pessoal.

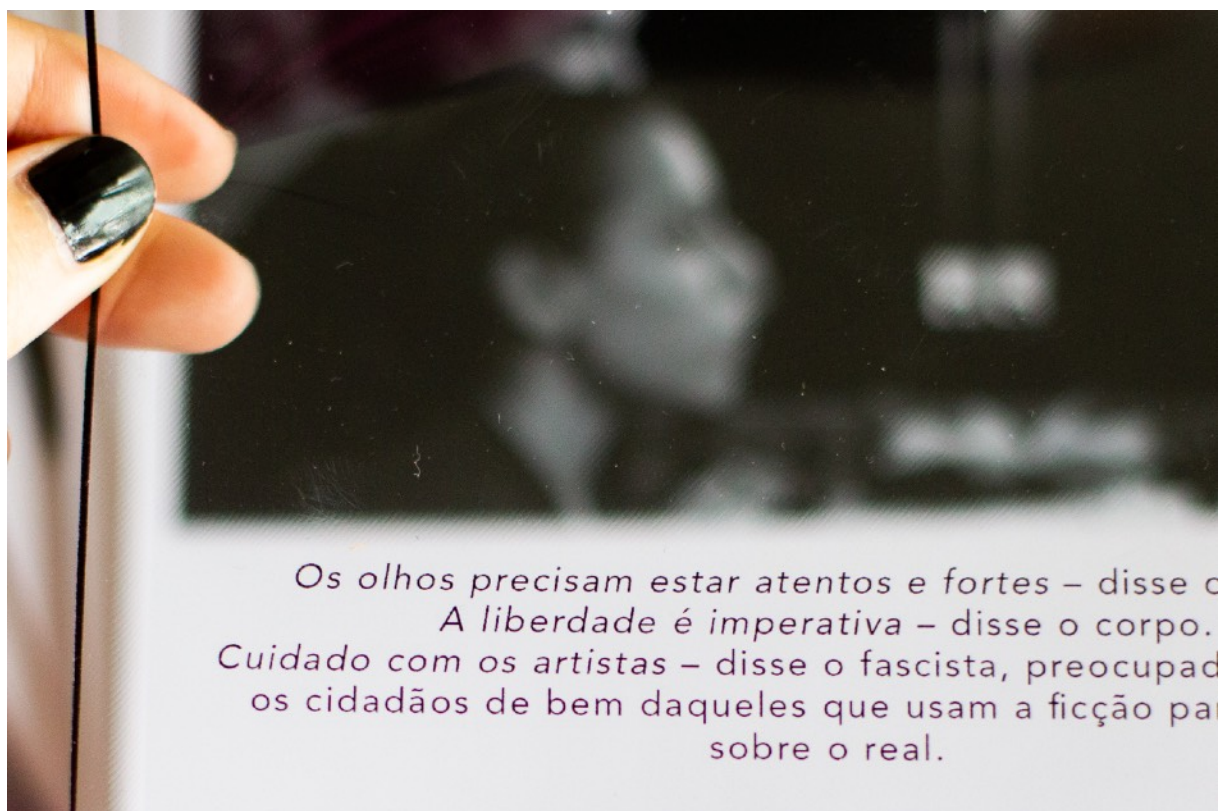


Figura 35: Fotoepigramas montados a partir da proposta disparada por esta pesquisa.
Fonte: Arquivo Pessoal

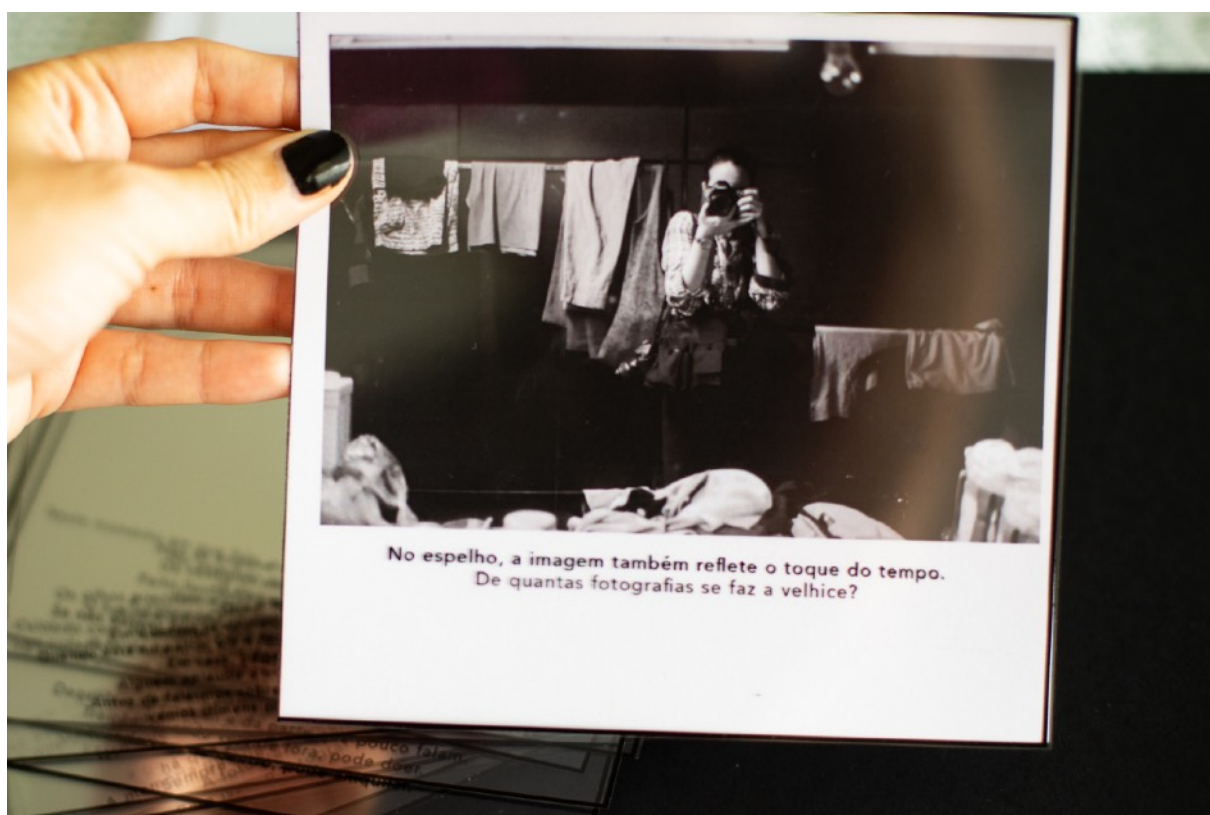


Figura 36: Fotoepigramas montados a partir da proposta disparada por esta pesquisa com um autorretrato.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Deste modo, porque “a montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.174). Um gesto de montar, cujo resultado pode até beirar a casualidade, mas não se afasta do confronto. Pois, como vimos em Didi-Huberman, a aparente legibilidade de uma imagem – e, conseqüentemente, seu papel na construção do conhecimento – decorre da relação e das ressonâncias que estas imagens estabelecem com outras fontes, imagens ou testemunhos. “Trata-se de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.173).

A intenção desta coleção, portanto, é proteger a memória, assegurando a poesia existente nos bastidores, espaços pouco falados e ricos em resistência, insistência, encontros temporais e espaciais, que falam sobre limites borrados e coletividade – impressões que quero guardar, levar adiante, mostrar pro outro. Por isso, sugiro composições de fotoepigramas, para espalhar narrativas que me inquietam. Reter estes momentos é, por si, um liminar entre verdade e mentira, entre vida e arte, entre o que é e o que poderia ser. A partir da força existente no artista e transposta para tais locais, os bastidores chamam atenção para o aspecto que pode não aparecer na imagem ou não se revelar na poesia, mas clama atenção pelo embate. Se não fui capaz de deixar isso claro, como acontece com algumas imagens, se há mais vontade em manifestar o que incomoda ou é silenciado, escrevo para somar, à imagem, a voz que insiste pela preservação de algo. Por isso, convido para a montagem de fotoepigramas que incitam para a generosidade do olhar, que ele seja atento e cuidadoso, perspicaz na medida e possa passear pela imagem, repousar na literatura e encontrar, nesta união, alguma fagulha que salte, uma espécie de luz que pisca.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um homem com uma teoria está perdido.
 É preciso ter várias, quatro, muitas!
 É preciso enfiá-las em seus bolsos como jornais, sempre as mais recentes, vive-se bem entre elas, mora-se confortavelmente entre as teorias.
 É preciso saber que existem muitas teorias para se subir na vida, a árvore também tem várias, mas segue apenas uma delas, durante um tempo.

(Bertolt Brecht, 9 de setembro de 1920)²⁴

Reunir os rastros incitados aqui, voltar-se à linguagem e ficar diante do que sobrevive de um percurso como este é desafiador. Sobretudo, porque exige olhos perspicazes que estranhem o texto criado e possam extrair, dele, lampejos. Uma dissertação tecida por fragmentos já é, por si, uma escrita pouco conclusiva. Embora seja uma parte, sua totalidade articula noções importantes, sem a pretensão de esgotá-las. Ocorre que este trabalho é ancorado em uma rede de assuntos e interesses. Alguns, prévios. Outros, disparados pela própria pesquisa, que visitou muitos conceitos distintos e encerra-se não por estar acabada, pronta ou concluída, mas para iniciar uma nova fase. Há outro registro no diário de Brecht, escrito em 21 de maio de 1921 (BRECHT, 1961 *apud* VALLIAS, 2019, p.71) que diz:

Um dos mais cruéis e frios
 de todos os argumentos que falam
 contra uma determinada tese é:
 a utilidade da tese para quem elabora.

Esta citação poderia, sozinha, ser as considerações finais. Por sua sátira e por me remeter a um procedimento importante que atravessou toda a pesquisa: o conceito de montagem, por sua explosão anacrônica e habilidade em dispor, mostrar, as coisas e fatos da história. Nesta discussão, a linguagem foi usada como uma ação (dizer é mostrar). Para isso, a

²⁴ BRECHT, 1920 *apud* VALLIAS, 2019, p. 70.

emoção do assombro é importantíssima para aprender. Porque o assombro só nasce daquilo que não é habitual. O deslocamento das coisas para locais estranhos é exercício de consciência. É uma forma de sobrevivência e herança, um lampejo de temporalidades que se conectam, fazendo jorrar relações inesperadas – ou relações que não foram dadas em um primeiro momento.

Assim, a interrupção linear cronológica enfatiza que a própria montagem é temporal, porque adota aspectos entrecortados para aproximar elementos e temporalidades diferentes. Logo, é algo que se baseia na relação advinda das partes. Essa mesma questão, da relação, atravessa os fragmentos e o próprio recorte metodológico desta dissertação. Enfatizada pelos fotoepigramas de Brecht, a relação instaura uma dialética. Por promover o choque como artifício para resgatar estilhaços da história, cristais da memória e ruínas, o efeito de estranheza propiciou uma experiência sensível. Um reforço, também, à ideia de que nem sempre as coisas são o que são, mas como o nosso olhar permite vê-las. Estranhá-las foi, aqui, ressignificá-las.

O *Abecedário* de Brecht reúne mundos considerados opostos: imagens do terror bélico ao lado de pequenos poemas. Com isso, a interrogação sobrepõe-se à afirmação, manifestando aquilo que não é passível de ser visto na percepção ordinária. Esta marca, de perguntar mais do que concluir, também entrecorta esta pesquisa em sua totalidade. Manifestada principalmente no fragmento criativo, que convida o leitor a montar seus fotoepigramas, o caráter de obra aberta propõe um gesto criativo que só pode ser dado pelo outro.

O encontro fotografia e poesia é vasto, cujo exercício da apreciação pode ser tão libertador quanto retórico. Se o lirismo permite a afronta, como vimos, foi possível colher, deste encontro, um diálogo constante entre a visualidade e o som, entre a palavra escrita e a palavra imagética, entre fotografia e visualidade textual. Logo, um encontro que favoreceu a potência poética de ambos. À fotografia, cabe iluminar. Tornar visível um detalhe ocultado pela fugacidade do momento. Benjamin diz que esta é uma capacidade lírica. Trazer o lirismo à ordem do dia implica em afrontar o real, recriar o presente por uma dimensão que é também memorial – vimos também. Ao poema, que se encontra com a imagem, cabe esgarçar o aspecto lacunar da fotografia. Afinal, não é possível falar em montagem, senão pelo afrontamento. É de onde vem o sentido do lirismo, pela contradição e conflito. Entender que

alguns aspectos só são evidenciados quando analisados pelo conjunto texto-imagem é um ganho importante desta pesquisa.

De todas as belezas, a leveza ainda é aquela que mais cobiço. Para consegui-la, busco colecionar poemas visuais, sonoros, imagéticos ou memoriais. De tal forma, que pode ser redundante voltar a estes elementos por suas definições individuais. Fotografia e poema, aqui, pertencem a mundos afins. Ambos colocam em prática o desejo de permanência do homem através da fixação da existência. Eles amparam-se mutuamente, complementam-se e são capazes de devolver a beleza que escapa dos olhos corriqueiros. A rotina ofusca os sentidos, mas precisa ser provocada pela linguagem em sua sutilidade, que pode ser doce ou violenta pela palavra escolhida.

Outra contribuição que vale destacar neste processo de escrita: o modo de pensar e discutir as relações do fotógrafo com o seu fazer artístico. Ao deparar-me com imagens minhas, feitas por mim enquanto fotógrafa, e imergir em narrativas sobre o autorretrato, vários estímulos foram fomentados. Diante destas imagens, revisei cristais da minha própria memória. Notei que, acessando essas fotografias, revivi aspectos íntimos do momento fotografado, revivi um tempo passado que fora meu também, não somente do artista que aparecia a imagem. Uma alusão à presença do fotógrafo, na sua fotografia, pelo viés do autorretrato – ainda que ele não apareça na imagem – foi um caminho que se anunciou aqui e pretendo ainda investigar.

Este trabalho é autopoietico, com uma escrita íntima porque partiu de um espaço bem conhecido: o bastidor teatral. Um recorte que tanto trouxe prazer quanto segurança. Prazer porque o desejo é imperativo e costuma sentir-se bem em territórios sensíveis. É como se fizesse eclodir uma espécie de verdade, que ressignifica o próprio modo de pensar o cotidiano. Segurança, porque é uma espacialidade familiar pra mim. O que faz com que a procura por conceitos acadêmicos que validem esta relação seja mais fluida. A literatura sobre o assunto é escassa. Portanto, as considerações finais sobre estes atravessamentos vêm de encruzilhadas conceituais e práticas, com narrativas deslocadas e associadas, oriundas de diferentes experiências de vida e leitura. Os bastidores propõem a expansão porque repousam no indefinido, no limite borrado entre uma coisa e outra. Por isso, evocam o *entre* através dos encontros anacrônicos. A solidão, o prazer, o despudor, a liberdade, a alegria, a precariedade e

tantas outras instâncias que abraçam o fazer teatral culminam em modo de pensar, entender e relacionar termos como a montagem, o espaço, o corpo, a memória, a fotografia técnica etc.

Como a proposta criativa desta pesquisa parte de fotografias arquivadas, foi potente, também, ver “nascer o novo” do algo que parecia tão esquecido (em um “arquivo morto”?). O que clarificou que o teor energético da imagem é potente, detém uma força peculiar que nem sempre se manifesta em um primeiro momento. Por isso, as imagens, assim como as palavras, carecem do tempo da observação. A fotografia, por sua habilidade de retensão, propicia a captura e interrupção do tempo, o que nos fez tomá-la também – em uma associação despreziosa de conceitos – como um fragmento temporal porque ela mesma resgata o passado, trazendo para o presente.

Logo, uma dissertação que pode ser um convite ou uma sugestão à conexão. Uma relação de confiança, construindo um vínculo atemporal ou anacrônico capaz de enlaçar. Nessa dinâmica, vive-se o encontro com o outro, não para possuí-lo, mas para acariciá-lo, para abraçá-lo na iminência da existência, do toque, da conexão. Ou a si mesmo, a si mesma. É uma forma de existir também porque encontrar é uma maneira de reconhecer-se no outro. Se somos viciados em imagens, que elas ajudem a realçar experiências para além de um consumismo estético. Onde a prudência e os limites éticos precisam ser considerados como aliados contra a perda de energia.

A arte de escrever é a mais vulgar e banal de todas as artes.
É aberta, clara e verificável demais.
Concebe até os pensamentos mais férteis
de maneira que se tornam rasteiros e sem rumo.
Tanto o posicionamento do escritor
como seus esforços em se impor ao leitor ficam expostos à luz do dia.
Não há mistério e, onde não há mistério, não há verdade.

(Brecht, 18 de maio de 1921)²⁵

Encontrar essa direção não foi tarefa simples. O primeiro ano do mestrado foi acompanhado por uma angústia silenciada que não me deixou perceber que estava, no meu dia a dia, aquilo que viria a ser o objeto desta pesquisa. Busquei, como quem busca uma moeda em um chão público, achar respostas. Após um longo hiato criativo, a eclosão da

²⁵ BRECHT, 1921 *apud* VALLIAS, 2019, p. 71.

pandemia. E não retomo esta lembrança aqui como queixa, mas também como lição sobre o tempo da pesquisa e da escrita, sobretudo. Como ele também é individual.

Desritmadas, as ausências mostram que a vida repousa nos encontros e costura-se pelas ideias de pertencimento. Seguir o desejo e desprender-se da perfeição passaram a ser objetivos certos agora. Não me interessa tanto investir nos resultados, mas no quanto de calma tem no percurso, na relação bordada pelos encontros, no caminho que se abre por um exercício memorial e no tanto de cura que existe na arte. A intensidade pode me trair ou ajudar. Conversar com este percurso trilhado até aqui é como mergulhar nos conceitos a fim de preencher longas páginas que mostram que nenhuma discussão proposta aqui está esgotada, continuam aparecendo vestígios e clarões.

Dessa forma, essa pesquisa segue, ou intui percorrer caminhos de alteridade ainda. Inquieta-me mergulhar em alguns conceitos que não foram tão explorados aqui. Um deles é sobre o rosto. Sendo, ele mesmo, uma obra aberta porque é corpo inteiro, é êxtase, é uma estrutura abstrata que pode ser materializada de diversas maneiras. Expandir investigações acerca do autorretrato, também é pretensão futura. A estetização do outro e do cotidiano também são conceitos que me atraem quando o assunto é uma pesquisa acadêmica a ser desenvolvida. E, certamente, a abordagem violenta da imagem, tratada por Sontag, em diálogo com as imagens bélicas de Brecht, sem abrir mão do lirismo diário, que ajuda a aliviar os ais.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre gesto. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan, 2008.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AZEVEDO, Sonia. O corpo no Pós-Modernismo: Obra Sempre Inacabada. *In*: GUINSBURG, J., BARBOSA, Ana Mae (org). **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, 533-558.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Minas Gerais: UFGM, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. Estética e sociologia da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p.79-105.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**. São Paulo: Assírio de Alvim, 2018.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

BRECHT, Bertolt. **Kriegsfibel**. Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1955.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. *In: Teoria da literatura: os formalistas russos*. Globo: Porto Alegre, 1976, p.39-56.

CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: ensayos**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005.

CUSICANQUI, Silvia. Clausurar el pasado para inaugurar el futuro. Desandando por una calle pazeña. **Premio Internacional “CGLU - Ciudad de México - Cultura 21**. Cidade do México, 27 de Novembro de 2016. Disponível em: www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/minidocuments/src_article_spa.pdf. Acesso em: 4 Fev. 2022.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. São Paulo: Edusp, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Volume III. Rio de Janeiro: editora. 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Chão da Feira**, Belo Horizonte, 2016, n. 47, p. 1-7. Disponível em: chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf. Acesso em: 10 Jan. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: editora 34, 2020.

DIEGUEZ, Ileana. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. **Da cena contemporânea**. Porto Alegre, RS: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, p. 12- 35, 2012.

DUBOIS, Philippe. Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens. *In: DUBOIS, Philippe; FURTADO, Beatriz (org.). Pós-Fotografia, Pós-Cinema: Os desafios do “pós”*. São Paulo: Sesc, 2019.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP**, São Paulo, nº 08, 2008

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. São Paulo: É Realizações, 2018.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1995.

GIL, José. **Movimento total - O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GIL, José. A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Metafenomenologia. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'água, 2005.

GONÇALVES FILHO, Antônio. **Primeira individual: 25 anos de crítica de arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GOLDIN, Nan. **The Ballad of Sexual Dependency**. Aperture, 2012.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Editora Ateliê, 2009.

LEIBNIZ, Wilhelm. Os Princípios da Filosofia - Monadologia. *In: Coleção Os Pensadores*. Vol XIX. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

LE BRETON, David. **Rostos: ensaios de antropologia**. Petrópolis: Vozes, 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos - autopoiese: a organização do vivo**. 3.ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MBEMBE, Achile. **Necropolítica**; São Paulo: N-1, 2012.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. *In: Escritos de artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.401-420.

OMAR, Arthur. **Demônios, espelhos e máscaras celestiais**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.

OMAR, Arthur. O Zen e a arte gloriosa da fotografia: livro de trabalho. Rio de Janeiro: **Centro Cultural Banco do Brasil**, 1999. p. 8-10.

ORLANDI, Luiz. Corporeidades em minidesfile. **Unimontes Científica**, Montes Claros, v. 6, nº 1, p.43-59, jan./jun. 2004. Disponível em: <http://www.ruc.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/62>. Acesso em: 08 Mai. 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

SANTOS, Laymert. Modernidade, pós modernidade e metamorfose da percepção. *In*: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva: 2008, p. 71-84.

SARRAZAC, Jean-Pierre. et al. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SHERMAN, Cindy. The complete Untitled Film Stills: Cindy Sherman. 1 ed. **New York: The museum of Modern Art**, 2003.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, Colonialismo e o homem selvagem**: um estudo sobre o terror e a cura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TURNER, Víctor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VALLIAS, André. **Bertolt Brecht poesia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.