

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PRISCILA LIRA

**ENTRE A OPACIDADE E A LUCIDEZ DO ESPELHO QUEBRADO:
MÍMESIS E FOTOGRAFIA EM VERONICA STIGGER E GUILHERME GONTIJO
FLORES**

CURITIBA – PR
2015

PRISCILA LIRA

**ENTRE A OPACIDADE E A LUCIDEZ DO ESPELHO QUEBRADO:
MÍMESIS E FOTOGRAFIA EM VERONICA STIGGER E GUILHERME GONTIJO
FLORES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários – UFPR, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Professor-orientador: Rodrigo Vasconcelos Machado

CURITIBA – PR


JUNHO/ 2016



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima sexagésima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda PRISCILA LIRA DE OLIVEIRA. No dia vinte e oito de julho de dois mil e dezesseis, às nove horas, na sala 1013, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Rodrigo Vasconcelos Machado, Presidente, Alexandre André Nodari e Vinícius Nicastro Honesko designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: **“LITERATURA E FOTOGRAFIA NAS OBRAS DE VERONICA STIGGER E GUILHERME GONTIJO FLORES”**, apresentada por **PRISCILA LIRA DE OLIVEIRA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Rodrigo Vasconcelos Machado retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração Estudos Literários. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinado pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e oito de julho de dois mil e dezesseis.


Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado


Dr. Vinícius Nicastro Honesko


Dr. Alexandre André Nodari


Priscila Lira de Oliveira

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Lira, Priscila

Entre a opacidade e a lucidez do espelho quebrado: mímesis e fotografia em Veronica Stigger e Guilherme Contijo Flores / Priscila Lira – Curitiba, 2016.
100 f.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Stigger, Veronica, 1973-. 2. Flores, Guilherme Gontijo. 3. Mimese na literatura. 4. Literatura – História e crítica. 5. Modernidade. 6. Fotografia – Literatura. I. Título.

CDD 801.95

Agradecimentos

Agradeço a todos que, nesses dois anos, de um jeito ou de outro, com maior ou menor intensidade, influenciaram no desenvolvimento do meu projeto, especialmente Andréia Lira, Jandira Lira, Bruno Lira, Cândido Oliveira, Diego Mazzitelli, Lorena Machado, Allison Leão, Ana Paula Ferrer, Kathariny Belchior, Ana Isabella, Luiza Rolla, Valquíria Luna, Rafael Borges, Laisa Lima, Amanda Muniz, Alexandre Nodari, Rodrigo de Vasconcelos Machado, Victor da Rosa, Daniel Zanella, Ricardo Pozzo e Juan Assis.

Resumo

Esta dissertação de mestrado se propõe a analisar o diálogo entre fotografia e literatura nas obras de Guilherme Gontijo Flores intituladas *Tróia*des (2014) e o conjunto de poemas intitulado *Daguerreótipos de Cão*, publicado no livro *Brasa Enganosa* (2013), e nas obras de Veronica Stigger chamadas *Opisanie Swiata* (2013) e *Minha Novela* (2013). Em ambos os autores, encontramos uma proposta de diálogo com a imagem fotográfica e suas reverberações na arte e na sociedade além de uma demanda ilustrativa dessas obras. Esse tipo de relação não é pouco comum na literatura brasileira, porém, vimos, nesses autores, projetos capazes de ilustrar inúmeros diálogos entre essas duas linguagens. Esta relação provoca um entrelaçamento complexo entre as estruturas que sustentam o fazer literário e o fotográfico. O trabalho em curso busca demonstrar como, nas obras escolhidas, há uma relação de absorção mútua dessas ferramentas, dando, todavia, maior atenção às mudanças causadas pela inserção de imagens fotográficas em obras literárias.

Palavras-chave: Interartes, Fotografia, Mimesis, Modernidade, Ruptura

Abstract

This dissertation proposes to analyze the dialogue between photography and literature in the works of Guilherme Gontijo Flores entitled *Tróíades* (2014) and the collection of poems: *Daguerreótipos de Cão*, published in the book *Brasa Enganosa* (2013), and works of Veronica Stigger: *Opisanie Swiata* (2013) and *Minha Novela* (2013). In both authors we find a proposal for dialogue with the photographic image and its reverberations in art and society as well, in addition an illustrative demand for these works. This type of relationship is not unusual in Brazilian literature, however, we have seen, these authors, projects that illustrate numerous dialogues between these two languages. This relationship causes a complex intertwining of the structures that support the literary and photographic process. The ongoing text aims to show how, in the chosen works, there is a mutual absorption of those tools, giving, however, greater attention to changes caused by the insertion of images in literary works.

Key-words: Interart, Photography, Mimesis, Modernity, Rupture

Resumen

El trabajo tiene como objetivo analizar las posibilidades de diálogo explorado entre la fotografía y la literatura en las obras de Guilherme Gontijo Flores *Tróia*des (2014) y la colección de poemas titulada *Daguerreótipos de Cão*, publicada en el libro *Brasa Enganosa* (2013) y Verónica Stigger en *Opisanie Swiata* (2013) y *Minha Novela* (2013). En ambos autores nos encontramos con una propuesta de diálogo con la imagen fotográfica y sus reverberaciones en el arte y la sociedad que va más allá de una demanda ilustrativo para estas obras. Este tipo de relación no es inusual en la literatura brasileña, sin embargo, ya hemos visto, estos autores, proyectos que ilustran numerosos diálogos posibles entre estos dos idiomas. Relación que causa un entretreído muy compleja entre las estructuras que apoyan la composición literaria y fotográfica. El trabajo tiene como objetivo mostrar cómo, en las obras elegidas, hay una relación de absorción mutua de estas herramientas, dando, sin embargo, una mayor atención a los cambios ocasionados por la inserción de imágenes en las obras literarias.

Palabras-clave: Interartes, Fotografía, Mimesis, Modernidad, Ruptura

Sumário

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 1. ANTONÍMIA METAFÍSICA DA FOTO: SOBRE OS DUALISMOS EXISTENCIAIS DO INSTANTÂNEO NA OBRA DE GUILHERME GONTIJO FLORES..... | 17 |
| 2. FOTOGRAFIA E HISTÓRIA: REVERBERAÇÕES DA TÉCNICA NA ARTE E NA LITERATURA..... | 36 |
| 2.1 DA IMERSÃO NA TÉCNICA À EMERGÊNCIA FORA DE SI: OS EFEITOS DO FAZER FOTOGRÁFICO NA LITERATURA BRASILEIRA..... | 41 |
| 3. A GRAFIA DA CAPTURA | 73 |
| 3.1 O PROCEDIMENTO FOTOGRÁFICO EM VERONICA STIGGER..... | 87 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 92 |
| REFERÊNCIAS..... | 96 |

INTRODUÇÃO

O diálogo entre literatura e imagem é um campo antigo dos estudos literários. Desde Horácio essa relação é teorizada e já produziu inúmeros desmembramentos. A inesgotabilidade desse tema não se deve apenas por sua multiplicidade, mas também por nossa profunda ligação histórica com a imagem, que se desenvolve e se alia a revolução tecnológica a partir da invenção e advento dos cartões-de-visita. Se ela passou por um intenso processo de reestruturação, a compreensão de seu funcionamento na contemporaneidade — que se espalha pelos mais diversos setores: arte, política, consumo, controle, propaganda, identidade, ideologia, entre outros compostos da vida social — é importantíssima.

A relação entre fotografia e literatura também não é tão recente. O interesse de escritores pela imagem capturada cresce no Modernismo, paralelo ao desenvolvimento do comércio de retratos nas cidades. Autores como Edgard Allan Poe (1880) e Charles Baudelaire (1859) chegaram a refletir sobre essa imagem. Brassai (1899-1984), fotógrafo, encontra, na obra de Marcel Proust (1871-1922), uma escrita imagética do instante. No Brasil, a fotografia passa a influenciar a produção literária modernista como elemento representativo do advento da técnica, ou da máquina, como aponta Sussekind (1987). Brizuela (2014) também ressalta a atenção dada à imagem fotográfica nas práticas de artistas do movimento antropofágico. Além disso, a pesquisadora demonstra uma continuidade desse diálogo em produções atuais.

Essa pesquisa busca sintetizar, na análise das obras de dois autores — *Tróia* (2014) e o conjunto de poemas intitulado *Daguerreótipos de Cão*, publicado no livro *Brasa Enganosa* (2013), de Guilherme Gontijo Flores; *Opisanie Swiata* (2013) e *Minha Novela* (2013), de Veronica Stigger — algumas propostas discursivas e estéticas que emergem do diálogo entre essas duas linguagens e se firmam no cenário atual, dando corpo e diversidade a um tipo de produção que Brizuela (2014) conceitua como *literatura experimental*, ou *livros do futuro*, ou *uma literatura fora de si*. O uso de fotografias em obras literárias, como explicam Brizuela (2014) e Marques (2013), desde suas primeiras experimentações, demonstra sua profundidade nas publicações quando consegue transbordar para além dos limites de uma literatura tradicional e mimética, no sentido aristotélico¹. Essa transgressão a

¹ Apesar de ser um termo não conceituado pelo filósofo e que passou por inúmeras revisões no curso da crítica literária (que serão abordadas aqui, inclusive), na Poética, o fazer mimético está diretamente ligado a uma prática imitativa.

determinados estatutos da obra literária, nos autores analisados, aproxima suas produções de uma concepção abrangente e menos engessada sobre o fazer artístico, além de deixar críticas contumazes a determinadas estruturas-sustentáculos de nossa realidade.

Apesar de ter recebido notoriedade em nossa cultura, principalmente por seu valor documental e de captura do instante, as discussões de artistas e intelectuais, que se dispuseram a examinar a fotografia, estiveram sempre no terreno da ambiguidade entre o que se compreende por real ou fictício. A primeira tentativa da pesquisa foi a de buscar definir historicamente essas concepções, delineando uma gradação entre o entendimento da fotografia como representação fidedigna até a compreensão de sua potência ilusionista e criativa. Porém, vimos que essas visões sempre se misturaram em nossa cultura e são ricamente exploradas em produções artísticas. A série *Daguerreótipos de cão* transparece isso. Por outro ângulo, esta mesma contradição fez da fotografia uma ferramenta importantíssima para instituições que, por sua vez, posicionam o caráter ficcional da foto ao fundo do papel representativo. A própria literatura, ao se deparar com a fotografia, buscou absorver dela a eficácia em representar o real.

A ideia da fotografia como forma do romance havia sido proposta pelos escritores naturalistas franceses, como Zola. O que Lukács havia chamado o impulso "descritivo" de Zola (1966) e dos naturalistas, em oposição ao desenho de "narração" de escritores realistas, como Balzac, tomou, na mão de muitos escritores do fim de século latino-americano, uma analogia fotográfica. A literatura era uma radiografia da sociedade. Leopoldo Lugones afirmaria que "as produções naturalistas são uma fotografia e deverão retratar o mau e o bom, o sujo e o limpo, o atraente e o repugnante" (apud Gnutzmann, 1998, p.62), e Eugenio Cambaceres, para dar outro exemplo, descreveu na mesma época seu trabalho literário dizendo que "segui o procedimento dos industriais em daguerreótipo [sic] e fotografia; copiei do natural, usando de meu perfeito direito" (1927, p.7). A capacidade descritiva da fotografia complementava o impulso descritivo da literatura do momento. Descrever era copiar. A fotografia "estereotipava", quer dizer, ajudava na produção de tipos (BRIZUELA, 2014. p.32).

A busca realista, porém, acaba se fechando a essa interpretação do instantâneo. Por sua vez, as produções literárias² seguintes, as outras artes, assim como a teoria da imagem preferiram explorar o caminho da clara ambiguidade entre representação e ilusão, do poder de fragmentação, manipulação e recontextualização do real, presentes no fazer fotográfico. Esta vereda rapidamente se infiltrará nas reflexões em torno do fazer ficcional e poético e se firmará nas práticas literárias modernas e contemporâneas.

O trabalho buscará mostrar os diversos caminhos percorridos pela teoria e pela crítica

² É importante frisar que, mesmo em produções que visam explorar o realismo na fotografia, assim como acontece na mimesis da criação (que veremos mais tarde), suas antonímias também se fazem presente.

acerca da ambiguidade fotográfica — passando por Walter Benjamin, Baudelaire, Poe, Vilém Flusser, John Tagg, Rosalind Krauss, Susan Sontag, Boris Kossoy e Philippe Dubois — para compreender, nas obras literárias, o modo com o qual essa contradição se insere no exercício da linguagem verbal, alargado pelo uso da foto.

O caráter fragmentário também é um interesse das duas linguagens. Veremos que o processo de captura e relocação do instante acompanhará a mudança dos rumos da compreensão e da prática ficcional. As concepções modernas de mimesis, inclusive, anda paralelamente às reflexões a respeito do procedimento fotográfico, como defendem Souza e d'Abadia (2011). Vê-se, nas obras de Stigger e de Gontijo, o uso de múltiplas ferramentas de produção discursiva, criticando tanto o bruto e equivocado afastamento do terreno literário de nossa realidade — em contraponto a outras artes, como a fotografia, o cinema e a novela — quanto o distanciamento entre os espaços de prática artística entre si. Essas buscas não são uma singularidade dos dois autores, estando presentes em inúmeros títulos que fazem uso de fotos no corpo do texto, ou que, de qualquer outro modo, experimentam novos espaços além da escrita na literatura. Além disso, são práticas recorrentes da arte contemporânea, como apontam Krauss (2001), Paz (2002), Brizuela (2011) e Cotton (2010).

Ao ser posicionada como o extremo da representação, a fotografia abre espaço às outras artes para a busca de novas possibilidades. Seu uso por alguns escritores pré-modernistas, como Euclides da Cunha ou Raul Pompéia, porém, demonstra uma necessidade literária de também alcançar ou questionar esse extremo, não ultrapassá-lo. Todavia, ainda que tenha sido distinguida como copiadora por um pensamento positivista, por uma sociedade em que a busca de mecanismos de rápida produção e difusão, a fotografia teve estruturas também abaladas pelas propostas reformuladoras da arte e da literatura modernistas.

Opisanie Swiata, Minha Novela, Daguerreótipos de cão e Tróia se inserem em um movimento de ruptura com as formas tradicionais de prosa e poesia, iniciada na modernidade e ainda em voga. Brizuela (2014) revela como esses procedimentos estão relacionadas à história da fotografia e como formaram uma estrutura, ou um conceito que abarca produções de diversos países, onde a América Latina ocupa posição importante. O Brasil, a partir de obras de autores como Nuno Ramos, Bernardo Carvalho, Paulo Leminski e Valêncio Xavier, contribui substancialmente nesse panorama.

Antelo (2004), em *O Inconsciente Ótico no Modernismo*, atenta para a importância adquirida pela fotografia na cultura brasileira, que, desde o acervo fotográfico de Dom Pedro II, ocupou funções de relevo em nossas práticas políticas e sociais. A relação entre a história da fotografia na sociedade com as outras artes que a absorveram é inseparável do uso que

esses dois autores fazem da imagem. Tanto por esse vínculo, quanto pelo contexto literário em que as obras analisadas se inserem, é salutar que façamos uma leitura pautada no que Paz conceitua como estética da ruptura³ e em Souza (2002), que orienta os rumos de análise, atentando para a necessidade de revisão e recontextualização histórica.

Toda leitura que pretende se pautar por uma revisão histórica dos procedimentos artísticos pode considerar duas premissas não excludentes: a descrição contextualizada dos acontecimentos e a sua reconstrução pelo olhar contemporâneo.

Assumir tal postura implica a necessidade de refletir não apenas sobre o caráter oficial dos discursos legitimadores das práticas artísticas e históricas, como sobre a exclusão de manifestações não-artísticas, efeito da força hegemônica dos documentos da história oficial. Essa leitura é ainda permeada por constantes crises de autoridade cultural, na medida em que conceitos operatórios se transformam segundo o momento e a circunstância, recebendo conotação diferenciada em cada caso. Na interpretação a ser feita da estética da ruptura, procede-se à relação crítica entre presente e passado, pelo viés duplo da tradição e da ruptura, ao ser escolhida uma abordagem de mão dupla (Souza, 2002. p.95).

O movimento antropofágico incorpora a fotografia como um elemento já inseparável do cotidiano brasileiro e como estrutura capaz de resultar em uma estética bastante coerente com as propostas modernizantes de nossa cultura (Sussekind, 1987), em busca de uma escrita capaz de acompanhar as mudanças sociais. Por sua vez, a literatura contemporânea faz uso das reflexões que sustentam o fazer fotográfico para retirar o livro e a fotografia de seu lugar comum (no sentido físico literal) e reposicioná-los dentro de uma produção que visa o atravessamento das manifestações artísticas entre si, procedimento característico da estética da ruptura³.

Assim como o teatro performático coreografa o corpo, as artes plásticas encenam a dimensão tátil e háptica da imagem, acentuando a sensualidade da representação, retomando a experiência dos artistas neoconcretistas Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, cuja atualidade nunca foi maior. Também a cultura da escrita contemporânea aparece, cada vez mais, como um produto da sua materialidade tecnológica, agora encenado pelo uso da informática e da multimídia, que ressalta a velocidade e o contato imediato com o público, a forma direta, crônica, engajada e participativa através do aspecto sensível e material da linguagem (literatura visual), através de hipertextos, *bricolage* generalizado, *surfing*, *zapping*, recopilação e virtualidade. A ideia de uma "virada pictórica" se acopla a esse panorama: existe, atualmente, um interesse interdisciplinar pelas estratégias retóricas e estéticas providas, principalmente, dos meios visuais e, para alguns artistas e teóricos, estamos testemunhando uma ruptura radical com a tradição de teorias fundadas na linguística. Para os estudos da literatura, a tese é que a questão da imagem ocupa um lugar estratégico para a

³ Expressão conceituada por Octavio Paz (1989), em *Os Filhos do Barro* (1989), onde o autor caracteriza o procedimento moderno, de buscar romper com o que se concebe como tradição, como uma outra tradição, na qual incluímos as obras analisadas.

discussão estética atual, uma vez que a tendência híbrida na literatura, atualmente, procura apropriar-se de procedimentos e de técnicas representativos dos meios visuais e da cultura de massa, dominados pela visualidade com a finalidade de provocar efeitos sensuais afetivos (SCHOLLHAMER, 2002. p.80-81).

A tentativa de reproduzir, na literatura, procedimentos relacionados à comunicação contemporânea, acabam esbarrando não somente nos papéis da fotografia, como em muitas ponderações sobre a imagem na arte. Stigger e Gontijo, aos moldes dos artistas estudados por Brizuela, constroem obras que, por meio de uma estrutura fotográfica que atravessa nossa realidade e de fotos propriamente ditas, extrapolam os limites do espaço literário e representam uma cultura marcada por imagens mais profundas do que a superfície.

O uso da fotografia nesses dois autores se organiza pautado na estrutura comunicativa em que a foto é utilizada em nosso tempo. Porém, o faz para questionar esse contexto. Ao colocar o sistema que organiza as engrenagens de nossa sociedade no entrelugar da arte, da literatura, da ficção, os autores transformam essa estrutura em um objeto observável, ainda que, nesse processo, a própria literatura se veja obrigada a entrar em um modelo pautado no esvaziamento da superfície da linguagem, tornando tudo traumáticamente visível, para abafar a profundidade significativa dessas mensagens.

Una manera de desarrollar esta noción es a través del famoso lema warholiana: "Quiero ser una máquina". Normalmente, esta declaración se supone que confirma la virginidad tanto del artista como del arte, pero puede apuntar a un sujeto no tanto virgen como conmovido, que asume la naturaleza de lo que le conmueve como una defensa mimética contra esta conmoción: yo también soy una máquina. También produzco (o consumo) imágenes en serie, lo que doy es tan bueno (o tan malo) como lo que recibo "Alguien dijo que mi vida me ha dominado", le dijo Warhol al crítico Gene Swenson en una célebre entrevista de 1963: "Esa idea me gustó". Aquí Warhol acaba de confesar que come lo mismo todos los días desde hace veinte años (¿qué si no sopa Campbell?). En su contexto, pues, las dos declaraciones pasan por adhesión preferente a la compulsión de repetir activada por una sociedad de la producción y el consumo en serie. Si no puedes derrotarla, sugiere Warhol, únete a ella. Más aún, si no entras totalmente en ella, podrías exponerla; es decir, podrías revelar su automatismo, incluso su autismo, mediante tu propio excesivo ejemplo (FOSTER, 2014. p.133).

A performance warholiana, descrita por Foster, pode ser pensada como um mecanismo presente no discurso de *Tróíades* e *Minha Novela*, textos onde a estética pop salta aos olhos e estrutura a mensagem transmitida. Porém, esse modelo recebe, nas obras, um conteúdo (de artistas, performaticamente, tão afetados por essa cultura quanto Warhol) que vira o discurso das mídias de massa do avesso. *Opisanie Swiata*, por sua vez, faz uso dessa estrutura para ser, ao mesmo tempo, duas narrativas e o mosaico de inúmeras outras tramas. Muitos desses fragmentos aparecem como recortes, reutilizados na história, que só podem (e quando podem) ser totalmente acessados fora dela. Nessa obra, a presença de um discurso metaficcional —

presente em muitas cenas da narrativa e onde o procedimento fotográfico tem importância fundamental — rege nossas reflexões acerca do uso da imagem fotográfica.

O trabalho se dividirá em quatro capítulos, elencados de acordo com a relação dos temas entre si, ou a necessidade de abordagem entre um e outro. Daremos mais ou menos atenção às obras nos capítulos, de acordo com a intensidade com que cada uma dialoga com essas teorias. Buscaremos partir de temas que envolvem a fotografia desde sua invenção, posteriormente traçando um percurso histórico da relação entre esse tipo de imagem e a produção literária a partir da modernidade, dando maior destaque ao Brasil, por conta do recorte da pesquisa, para, finalmente, encontrar na contemporaneidade uma continuação dessa relação.

O primeiro buscará compreender os espaços por onde transita a fotografia em nossa cultura, mostrando que, apesar do poder de captura da imagem, ou do instante real, do qual a fotografia nunca de desvencilhou, sua multiplicidade reside na potência ficcional. Escolhemos a série de poemas *Daguerreótipos de cão* para encaminhar nossas reflexões por dois motivos: Um deles é a série de Gontijo preceder, junto à *Brasa Enganosa*, o poema-site *Tróia* e de ambos integrarem um projeto maior, a tetralogia *Todos os nomes que talvez tivéssemos*; o outro se deve ao tema que, de acordo com Alexandre Nodari, envolve todo o livro de estreia da tetralogia. Em *Brasa Enganosa*,

há algo que, se não une, atravessa a maioria dos poemas, uma tessitura por vezes mais explícita, por vezes mais implícita: aquilo que Paulo Rónai (em referência a construções de Guimarães Rosa, tais como “impoder, acronologia, antipesquisas, indestrui, inimagnar”) chamou de “antonímia metafísica”: “abstrações opostas a fenômenos percebíveis pelos sentidos”, que, contudo, aludem “a uma nova modalidade de ser ou de agir, a manifestações positivas do que não é” (NODARI, 2014. p.2).

A impressão obtida pela transposição do passado no presente, comumente gerada pela imagem fotográfica, ao mesmo tempo em que reforça o vínculo com o real, torna visível sua potência ilusionista. A percepção de Nodari mostra como o uso da foto é perfeitamente condizente com as ideias que atravessam obra integralmente, ainda que, nesse trabalho, nos atenhamos a produções com imagens propriamente ditas. A “antonímia metafísica” é uma constante nas obras analisadas e figura um dos pontos de encontro mais ricos entre essas duas manifestações artísticas, funcionando como ponto de partida para as reflexões seguintes.

Posteriormente, daremos foco às relações do fazer fotográfico com a história e com a história da literatura brasileira, para que possamos enxergar como a “*antonímia metafísica fotográfica*” foi usada e compreendida pelo sistema capitalista em ascensão, pela cultura de

massas, passando por uma espécie de esvaziamento discursivo que chegou, inclusive, a influenciar a produção literária brasileira do início do século XX, como aponta Sussekind (2006). Por outro lado, teóricos da imagem como Vilém Flusser e Didi-Huberman, percebem esse processo e defendem que a fotografia, na arte contemporânea, se modifica para tatear, buscar aquilo que ficou inexplorado ou foi suprimido das suas funções quotidianas. O pensamento sobre a imagem e a fotografia na arte contemporânea tem influência direta em certa produção literária atual, onde podemos incluir *Minha Novela*, *Tróia* e *Opisanie Swiata*.

O terceiro capítulo, por sua vez, será dedicado à análise do resultado que a busca desses autores tem sobre a estrutura de suas obras. *A literatura fora de si*, proposta por Brizuela, refere-se, sobretudo, a uma produção que faz uso de uma estrutura fotográfica que, mais do que aproximar a literatura da fotografia, rompe com as fronteiras entre essas e todas as outras artes. De modo que, além de ser infiltrada por um pensamento e por procedimentos fotográficos, essa literatura também possibilita que olhemos para a fotografia a partir de reflexões sobre o conceito de ficção que, mais do que borrar os limites entre as artes, revela a própria estrutura ficcional na qual se funda nossa realidade. Por fim, o quarto capítulo será usado para as considerações finais.

1. ANTONÍMIA METAFÍSICA DA FOTO: SOBRE OS DUALISMOS EXISTENCIAIS DO INSTANTÂNEO NA OBRA DE GUILHERME GONTIJO FLORES

Publicado como parte do livro *Brasa Enganosa* (2013), a série *Daguerreótipos de Cão* é a única seção dessa obra de Guilherme Gontijo Flores a usar imagens (fotos, especificamente) no corpo do poema. Apesar disso, a escolha pelo uso de fotografias se encaixa não somente com um tema que atravessa todo o livro, mas também com o projeto maior de Flores: a tetralogia *Todos os nomes que talvez tivéssemos*, cujo poema-site *Tróia* (2014) também participa. As fotografias de cachorro — que mais se assemelham a negativos — que compõem os poemas evocam uma presença sentida a partir da observação da imagem de algo que não está mais ali, uma vida remota, que resiste além da matéria e se recorporifica, aleijada, no papel impresso.

A fotografia, imagem e traço do mundo, cópia tosca e jamais artística segundo Baudelaire, como vimos, foi também sempre percebida, apesar de sua indexicalidade, como um objeto fantasmal: traço e fantasmagoria ao mesmo tempo. Em 1840, Edgar Allan Poe observou, num dos primeiros textos jornalísticos que falaram do novo invento, que a fotografia era a "verdade mais absoluta" e ao mesmo tempo "a beleza mais milagrosa" (1980, p.37-38). A fotografia revelava, segundo Poe, o potencial mágico da época, marcada pelo avanço da máquina, da tecnologia, da velocidade e da suposta democracia. Por trás das máquinas, das ciências, do dinheiro e dos Estados, prosseguia latente a magia que havia organizado o mundo em épocas anteriores. Apesar da feroz crítica que Baudelaire fez ao novo invento, insistindo em sua grosseira representatividade, o fato é que desde os primeiros comentários feitos sobre a fotografia, depois de sua aparição ao público em 1839 e de 1840 em diante, a nova invenção passou a ser objeto de fascinação de escritores, intelectuais, políticos e estadistas — e do público em geral — precisamente por sua capacidade de ser ao mesmo tempo ciência e arte, objetividade e subjetividade, matéria e fantasmagoria, positivista e espiritualista (BRIZUELA, 2014. p.34).

Para Nodari (2014), *Brasa Enganosa* é um livro atravessado por manifestações positivas do que não é. A fotografia presentifica, ou corporifica a ausência do passado. É esse presente deslocado, imaginado, uma das ligações mais estudadas da imagem fotográfica com a realidade. É curioso observar que no cinema não acontece o mesmo e que a condição se deve menos à captura da imagem em si do que à sua imobilidade. Stigger (1999), inclusive, comenta em seu texto, *Ser ou não ser: eis uma questão da foto*, que a grande diferença entre a imagem filmada e a fotografada seria a sensação de simultaneidade de uma, em contraposição ao sentimento de passado de outra. Como se o cinema inventasse uma história que acontecesse em paralelo à realidade presente, enquanto a fotografia representificasse um passado, para transformá-lo em outra coisa.

Todavia, essa presença que a imagem capturada e revelada evoca é o corpo da

ausência. A fotografia, quando comparada ao passado transforma-se em um grande vazio, atravessado por um fio de real. A presença da imagem no poema é o ponto de partida do eu-lírico para a reflexão sobre esse sentimento ambíguo que, apesar de emergir de um corpo que ocupa lugar no espaço e nos olhos, tem origem na falta. O que buscaremos aqui é fazer uma leitura dos poemas pautada nesse terreno ambíguo que habitam, além da fotografia e da saudade, tudo aquilo que não é, mas se faz presente. O termo *antonímia metafísica*, que Paulo Rónai utiliza para explicar algumas construções linguísticas de Guimarães Rosa (usado por Nodari para explicar a obra de Flores) é facilmente percebido no poema 4, em que há uma clara divisão entre a presença da imagem e a abstração da ausência do cão que dela se extrai, sobre a qual o poema se volta.



4

a foto não encontra o que no cão
 ainda permanece cão encontra
 outra forma que sobre o pelo adere
 sem encontrar a pele o cheiro o corpo
 que forma o cão que ali não mais se encontra

Esta ausência falta percorre o eu-lírico por conta do corpo da foto. Nela, insiste-se em alguma permanência do bicho, que está além da imagem. Essa, por sua vez, é outra coisa, um espectro que evoca a presença do cão que, todavia, se configura graças a memória. O poema evidencia a ilusão da fotografia, que nada tem da vida do animal, é um novo corpo, nem presente, nem passado, capaz de, mesmo toscamente, externalizar a memória do outro que observa(ou) o cão. A imagem é capaz de remeter a um passado real, mas como o poema deixa transluzente, esse efeito é levado a cabo pela memória. Quando não há lembrança, ou ela é propositalmente removida, esvaziada da carga significativa da imagem, abre-se espaço para a invenção.

Apesar da antonímia metafísica parecer um traço manifesto da imagem fotográfica após a leitura do poema, em nossa cultura, a função de captura do instante real que ela exerce, seja por razões documentais, publicitárias, sociais, científicas é muito explorada. Essa mesma

característica, no passado, foi a grande responsável pelo crescimento do comércio de retratos nas cidades e da ruptura das artes plásticas com uma busca realista, resultando nas vanguardas modernas. Porém, do mesmo modo que sabemos que a fronteira entre real e fictício de um filme (fruto da sobreposição e sequencialização dos instantes pelo cinematógrafo) depende do gênero em que ele se insere, do aviso nos créditos, mais que da imagem em si, a fotografia também é capaz de transitar entre esses terrenos.

Ao relacionarmos *Daguerreótipos de Cão* ao poema-site *Tróia*, percebemos que a série é apenas o começo da investida do autor frente a estrutura fotográfica, figurando-se como um estudo dos efeitos dessa imagem, que resulta tanto na percepção da farsa que o instantâneo fotográfico encena, quanto na compreensão da capacidade que essas imagens têm de reavivar o passado para, ainda que em um espaço fictício, transformá-lo em coisa nova.

Os limites entre essas duas potências da imagem capturada são bastante complexos, variando muito entre seus usos. No caso do poema, se evidencia a ambiguidade entre a representificação ilusionista da imagem e seus efeitos reais sobre a memória, pelo contraste entre o que as palavras dizem e o que a imagem mostra. Porém, na história da fotografia, podemos encontrar desde fotos extremamente representativas de momentos da história, como as inúmeras fotografias das torres gêmeas ruindo, até instantâneos que em nada se diferem, à primeira vista, de pinturas abstratas. Entre esses dois extremos, há muitas nuances, como vê-se na série de Flores. No cerne da ascensão dos cartões-de-visita, há uma exarcebada atenção dada ao caráter reprodutor dessa imagem, frente sua potência criadora. Baudelaire já atentara para isso quando escreveu:

Em matéria de pintura e de escultura, o Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este: “Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta”. Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: “Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles creem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol. Estranhas aberrações se produzem. Associando e reunindo homens desajeitados e mulheres desavergonhadas, afetados como os açougueiros e as lavadeiras do carnaval, pedindo a seus heróis que continuem a fazer suas caretas de circunstância pelo tempo necessário à tomada, eles se lisonjeiam de oferecer cenas, trágicas e graciosas, da história antiga. Algum escritor democrata deve ter aí visto um modo, com baixo custo, de restituir ao povo o gosto pela história e pela pintura, cometendo assim um duplo sacrilégio, insultando a divina pintura e a arte sublime do ator (BAUDELAIRE, 1859. p. 3).

Por um lado, o poeta não errava, posto que vivesse uma epidemia de cartões de visita, os fotógrafos se multiplicavam pelas cidades e ter um retrato tornou-se uma necessidade social. Essa febre se transformou, com o desenvolvimento tecnológico, em álbuns de família, em câmeras portáteis, alimentado a economia, em câmeras de vigilância, em *smartphones*, redes sociais... Por outro, apesar de problematizar a legitimidade do estatuto de verdade da fotografia, que seduzira a todos, não enxergou nada além da mentira, rebaixando de modo peremptório a fotografia perante a pintura e o teatro — as duas artes que também se utilizam da imagem como ferramenta de criação — e não percebendo o número de possibilidades, não somente na sociedade, mas também no fazer artístico que aquela novidade, flutuando, de berço, entre passado e ficção, trazia. Apesar disso, sua reflexão já denuncia o terreno dúbio onde começava a se posicionar a foto na história. É importante notar que Baudelaire frisa a potência do fazer artístico como muito além da reprodução exata da natureza, enunciando indícios de que a própria incorporação da fotografia no campo da arte seria capaz de libertá-la dessa função (mas isso é assunto para outro capítulo).

Ao contrário de Baudelaire, Benjamin já consegue captar, de forma positiva, que as fotografias são ficções em potencial e ficções que atraem o espectador. Ele nota alguns detalhes do fazer fotográfico que denunciam sua artificialidade, como o fato de os retratos serem cenas orquestradas pelo fotógrafo, que se utilizava de símbolos da classe alta e criava ficções com os fotografados-personagens que, ao adquirirem aquela imagem, usavam-na para forjar uma classe social. No início da produção de reflexões teóricas sobre fotografia, vê-se as contradições presentes na leitura que ampara a posição que ela começara a ocupar. A própria concepção de captura do instante nasce da encenação:

A fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas exigia uma longa exposição ao ar livre. Isso por sua vez obrigava o fotógrafo a colocar o modelo num lugar tão retirado quanto possível, onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho. Como diz Orlik, comentando as primeiras fotografias: ‘a síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas (BENJAMIN, 1993. p. 96).

Benjamin defende que os retratos antigos, exigentes de uma longa exposição para serem produzidos, causam uma impressão mais persistente. Muito dessa profundidade pode ter vindo do caráter ficcionalizante, dramático, que a captura da imagem requeria de seus modelos. Hoje, o instante se transformou mesmo em uma fração de segundos, porém, ele pode, agora, ser reencenado inúmeras vezes e facilmente editado, a gosto do fotógrafo ou do cliente. Ou seja, ainda que se tenham mudado os parâmetros do fazer fotográfico pelo

desenvolvimento da técnica, a foto permanece com um pé fincado na ficção. Afirmar isso é perceber que o caráter "realista" é, de fato, um direcionamento das potências dessa imagem que, mais do que documento, é ferramenta de criação. Todavia, não se pode negar as contribuições que a captura do instante trouxe para que, através da manipulação da imagem, agora possível, pudéssemos conhecer certas estruturas antes inalcançáveis para os olhos, como o inconsciente ótico:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1987. p. 94).

Se a captura do instante foi capaz de exibir o inconsciente ótico de uma imagem em movimento, o poema de Flores, ao criar uma reflexão acerca das ausências que a fotografia evoca no eu-lírico, tornando perceptível aquilo que, mesmo inexistente, é uma peça importante para sua compreensão, explora o inconsciente da própria foto. É interessante notar que nos poemas, há gradações de foco entre as camadas dos instantâneos em que o espectador submerge. Enquanto, no poema 4, há maior atenção ao vazio deixado pela tentativa de representificar o passado pela imagem capturada, mostrando que seu inconsciente, seu espaço negativo, é repleto de ficções, o poema 2 explora justamente a função de registro e observação de um instante do movimento, capaz de transformar a imagem em uma fração de segundos do ato que o texto narra.



2.

leque mais fino
 que o da mais refinada madame
 nada refresca nada abana
 de vento sob o sol

corisca sob os olhos do seu dono
 que nesse leque inventa
 um novo esboço (assim
 enxerga) do amor

A fotografia registra a imobilidade de um ato, imperceptível a olho nu, os versos escritor, por sua vez, recolocam-na em movimento, porém, não do mesmo modo de outrora. O poema remove o rabo do cão do cenário o qual fazia parte, dando atenção a um detalhe da visão, recriando, assim, o fragmento de uma cena e, junto à imagem materializam um outro corpo, preenchido pela memória do olhar do eu-lírico sobre a cena. O leque se faz pelo movimento do rabo sob o sol, em que a escuridão se intercala à luz, onde a visão que se tem do rabo-leque é, concomitante, uma sombra, produzida pela matéria, e um clarão-ausência. O esboço do amor se inventa a partir de um esboço do cachorro, do contorno de seu vazio.

Esse poema torna visíveis inúmeras realidades que podem ser reconhecidas na

fotografia, porém, as divisões propostas pelos teóricos, na prática, são tão entrelaçadas como demonstram os poemas de Flores. Em *O ato fotográfico*, Dubois traça um interessante panorama a respeito do realismo na fotografia, mostrando como a própria noção de realidade nessa imagem é múltipla e atravessada por diversos vazios, preenchidos por discursos culturais, políticos, idealistas, pessoais. Kossoy (1999) também produziu um estudo semelhante no livro *Realidades e Ficções da Trama Fotográfica*.

Dubois parte da definição da fotografia como espelho do real que, mesmo questionada desde sua invenção, é o ponto de partida para todas as investigações a respeito desse vínculo. Os poemas de *Daguerreótipos de Cão*, assim como todas as outras possíveis realidades que se constroem nas reflexões a respeito do processo fotográfico, nascem da constante negação da fotografia como espelho do real. Apesar de convicto da ausência do cão, o eu-lírico é assombrado por essas imagens e os poemas espantam e cultivam esse sentimento ao mesmo tempo, reafirmando (sempre) que a foto não é vida, está ali demarcando uma falta que se reverte em presente pela memória sobre a imagem. Os textos que compõem a série preenchem o corpo das fotografias, algumas que, inclusive, são ilegíveis sem a leitura dos versos, transparentes daquilo que não está posto ali de modo explícito e se torna presente após a leitura.

A fotografia como transformação do real é assim tratada por Dubois por ser uma forma unidimensional (em sentido metafísico) de representação, retratando apenas a realidade aparente (sensível), deixando de lado a realidade interna, aquela “interiorizada, que não se confunde com as aparências do mundo real” (Dubois, 2000. p. 44), logo, o produto dessa transformação seria um traço do real. Kossoy (1999), por sua vez, atenta para a realidade interior da fotografia, que seria a realidade interna inerente à imagem, referente ao momento do ato fotográfico. Nesse espaço vazio, do passado transformado, reside uma potência literária.

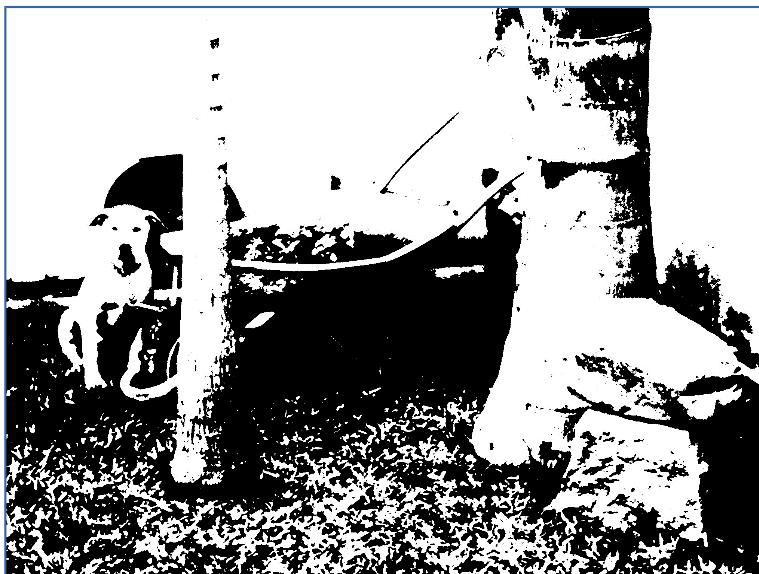
Dentro da fotografia, a linguagem verbal é capaz, além de representar ou evocar a realidade subjetiva presente no momento da captura, de criar outra realidade interior, também possível dentro daquela imagem. No poema 2, o sentimento paralisação da imagem torna-se artifício para criação do texto. A partir disso, se constrói uma realidade interior possível para o ato fotográfico que deu origem à imagem. A subjetividade do eu-lírico sobre a foto se refere ao seu passado em movimento, de modo que o sentimento de simultaneidade, comum ao cinema, se mistura com a foto.

A imagem é extraída e recortada de seu contexto original, como já sabemos, sem sua realidade interna; além disso, antes do disparo, ela passa por uma série de filtros, que

envolvem o fotógrafo e o aparelho. Retirada da realidade que ajudava a compor, de onde é, agora, passado (ao qual se pode, ou não, aludir ao espectador), ela também participa da construção da realidade dos contextos em que é utilizada.

Além da realidade interior, Kossoy (2012) também define a primeira e segunda realidades e a realidade exterior. A primeira realidade é todo o contexto que envolveu o ato fotográfico, enquanto a segunda realidade seria a representação da aparência da primeira. A segunda realidade surge logo após o encerramento do ato de fotografar, e a primeira realidade torna-se a realidade exterior, aludida pelo pedaço, presente fotografia, da história que o ato fotográfico estava inserido.

O poema que inicia *Daguerreótipos de cão* cria um possível jogo de olhares entre o cachorro e seu dono, por meio da fotografia do bicho, sentado, a olhar na direção do fotógrafo. Porém, agora, quem ocupa essa posição não é mais o sujeito que capturou a imagem, é o leitor. Assim como o olhar do cão é, na verdade, apenas a imagem do olhar do cão. A foto e os versos que compõem o poema inventam uma realidade interior para a fotografia, por meio da representação do pensamento do eu-lírico que a observa, ou captura ao mesmo tempo em que constata o fracasso de sua investida.



1

olhos de cão não
nos dizem não revelam
os olhos do seu
dono
perseguem no vazio
a menor parcela
pela cota
do carinho impossível

O segundo verso do poema cria um paradoxo ao colocar o *não* em uma posição confusa: em vez de *revelam* se posicionar na terceira estrofe, vemos, na segunda, o *não* como objeto direto do verbo *dizer* e como adjunto adverbial de *revelar*. As duas interpretações do verbo revelar, com o adjunto, ou sem o adjunto, são relevantes para o poema.

Os olhos do cão revelam os olhos do seu dono, posto que o poema nos induz a compreender que quem estava na posição de observador e fotógrafo era ele. A imagem que nos é oferecida foi a captura do olhar do dono, o cenário que os seus olhos viram. Paralelamente, esse olhar não existe mais, não é mais possível observar o cão, e sua imagem revela, de fato, o leitor que ocupa o lugar de espectador. O poema evoca o momento em que o cachorro e seu dono cruzam olhares, para, logo depois, desfazer essa memória, revelando a impossibilidade do carinho, do contato físico.

Percebe-se, neste panorama, um embate entre as realidades da fotografia, estudadas por Kossoy. O eu-lírico tenta reinventar a realidade interior presente apenas no momento do ato fotográfico, porém, ao mesmo tempo, já denuncia o fracasso de sua investida (por meio do paradoxo presente no segundo verso). O resultado de sua tentativa é apenas uma parte daquilo que formava o cão, um traço do real que, apesar de capturar e fixar a imagem, apesar da memória, fixa apenas uma segunda realidade, alusiva a uma realidade exterior, onde o que era se perdeu para dar lugar a possibilidades.

É importante frisar que Kossoy, a despeito de dividir a fotografia em realidades, também afirma que a imagem capturada é um registro expressivo da aparência, não se figura como verdade histórica. Logo, a realidade interior criada no poema é uma segunda realidade interna, produzida a partir da encenação da tentativa falha de reprodução do instante. Não importam aqui as subjetividades presentes no momento do ato fotográfico, mas o sentimento reproduzido pela troca de olhares entre cão e dono que o poema e seu jogo de realidades transmite.

O terceiro reforça essa tensão entre diferentes realidades que entram em conflito, fazendo do cão um espectro que transita entre os mundos da memória, do passado e do presente, nunca mais fixo em um deles. Sua materialidade, sua forma somente se completa por meio dos versos; fora deles, torna-se um borrão ilegível. No poema, é exatamente o aspecto borrado da imagem responsável pela sensação espectral de uma existência não corpórea, afetiva. A memória do cão caçando suas próprias pulgas, materializada pela foto, se repete a cada observação, ocupando o lugar da lembrança de uma vida toda, que permanece existindo no eu-lírico.



3

parte do cão existe
 a outra insiste sendo o cão
 das pulgas
 a pata não desliza não há
 suavidade – pinça sobre o pelo –
 e ao se rasgar
 sequer retraça o rastro
 que em sua pele
 mora
 e do seu lar faz presa
 a boca em vão
 avança sobre a boca
 que sobre ele avança

O poema já se inicia dividindo a percepção do cão em duas frentes: a que existe (memória) e a que insiste (imagem). A turva imagem do cachorro se coçando, por hipótese, somente pode ser compreendida quando inserida ao corpo do poema e à descrição do cão em uma tentativa inútil de se livrar da pulga que nele habita. O cão ainda existe na memória de

seu dono, porém, insiste sua imagem a se catar, repetitiva e inutilmente, a ganhar movimento no poema e ao torná-lo o contorno anônimo de um bicho que se personaliza em cada leitor. O texto (imagem e versos) reinventa a ação observada durante o ato fotográfico, dando corpo à realidade exterior e mistura o movimento do cão à realidade interior e atual do eu-lírico a mirar a foto. O resultado é um corpo borrado, que ganha sentido e beleza ao lado da lembrança transformada em verbo e que, apesar de não ter imagem, ainda se move.

Não obstante de ser feita a partir de motes sentimentais, a série de Flores cria uma reflexão sobre o papel do fotográfico em nossa realidade como um todo; o modo que o autor trabalha com essa imagem em *Tróíades* (2014) confirma isso. Enquanto *Daguerreótipos de Cão* torna viva a percepção de que o retrato é um contorno a ser preenchido, seja pela memória, pela história ou pela ficção, o poema-site demonstra que, apesar de todas as ilusões que compõem a fotografia, o traço de uma realidade pode ter grande importância na reconstrução da história. A partir de um preenchimento diferente desse contorno, pode-se mudar o foco da realidade que essas imagens documentam, tornando possível que o registro deixe servir aos interesses do fotógrafo, do consumidor, da história oficial, e seja ponto de partida para o discurso que foi, com seu auxílio, calado.

Publicado em formato de site, a obra é composta por fragmentos traduzidos de três tragédias antigas (*Hécuba e As Troianas*, de Eurípedes e de Sêneca), imagens de domínio público: vinte e dois retratos de vencidos da história da humanidade, três imagens que remetem ao mesmo tema e uma música (*Genocide — Symphonic Holocaust*, de Maurizio Bianchi). O título, a escolha e o recorte das obras usadas na construção do poema-site de Gontijo falam por si só e o autor explica sua obra de modo que não carece de paráfrase:

este poema-site é inteiro colado entre vozes dos derrotados, ainda que só possam surgir pela voz dos vencedores, misturada e em parte indissociada dos vencedores, como possibilidade da história. quando o derrotado fala, quem fala por ele, quem fala nele, quem poderia de fato ocupar esse lugar? cada encontro dos recortes fragmentários sugere discurso, não voz clara, não um *de quem*, ou um *para quem* — sem só dicotomia entre algoz e vítima, mas ainda assim como um monumento ao massacre interminado da história: de Tróia, arquétipo dos derrotados, até Canudos, essa espécie de mãe das favelas contemporâneas, onde os derrotados permanecem ao longo dos seus dias; da escravidão imemorial e ubíqua ao índio ainda silenciado em nosso discurso, os nomes não terminariam, talvez sem um *tikkun* possível para os retalhos da dor (FLORES, 2014).

Monumento ao massacre, a obra mergulha o leitor numa série de barbáries que constroem nossa História e que parecem não ter começo, nem fim. Além das vinte e cinco imagens que compõem o mosaico da obra — retratos desde assassinatos brutais movidos pelo racismo, escravos servindo de modelos sensuais, cadáveres do holocausto, sobreviventes

desamparados de canudos, índios mortos, até o túmulo de Inês de Castro — o poema-site, transformado em livro relembra também a idade de uma série de massacres que vão desde os 3.200 anos do incêndio de Tróia aos 11 anos de conflito em Darfur.

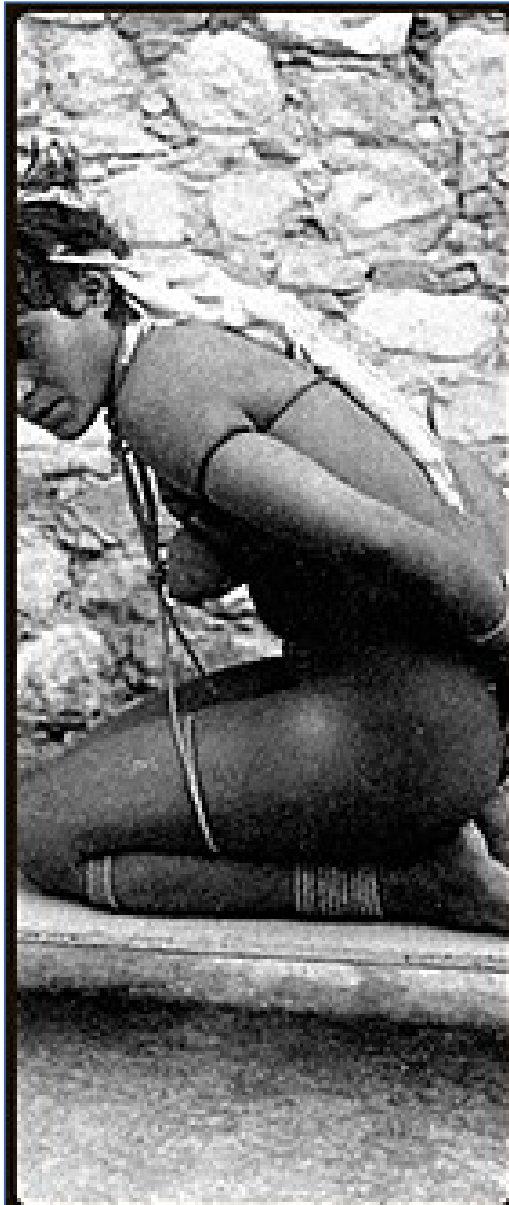
Tróia não se preocupa em reconstruir as realidades internas do olhar que fotografa e usa o registro para dar protagonismo à realidade interior do vencido, o fotografado. As realidades externas, oficiais, das imagens são facilmente desvendadas por uma busca no Google, a primeira realidade, por sua vez, guarda muito mais que isso. Os poemas dão palavras à angústia guardada dos retratados, sentimento que a fotografia não tem a capacidade de capturar, dando, assim, voz a *cada morto inominado* por meio da fala de seus cadáveres.

Tanto *Daguerreótipos de Cão* quanto *Tróia* se constroem em cima da ineficiência do real em representar todas as vozes que dele participam e que, muitas vezes, ainda que sem partilharem sensivelmente o presente, são por ele evocadas e sobre ele exercem influência. Enquanto *Daguerreótipos de Cão* reclama a falta-presente de um corpo que sobrevive entre a memória e o registro da aparência, *Tróia* usa a fotografia para reconstruir um passado que não teve voz, mostrando que a arte exerce papel fundamental no preenchimento de lacunas que o real não deu conta, ou esvaziou conscientemente.

Isso pode ser visto declaradamente no poema *Temor/Tremor*, em que uma escrava, presa na Tunísia, foi retratada por uma dupla de fotógrafos, Lehnert & Landrock, da República Tcheca, donos de uma companhia internacional de fotografia que obteve fama por conta “da arte e do erotismo” encontrados em suas imagens (Wikipédia, 2016. Tradução nossa). Não se encontra, nos trabalhos da dupla, imagens de mulheres brancas. O olhar da escrava é muito mais condizente com o poema que a incorpora do que com uma suposta sensualidade. Ao buscarmos pelos nomes dos fotógrafos no Google, a foto não se encontra nos resultados, perde espaço para uma série de retratos com o mesmo mote, em que as modelos, por sua vez, não estão amarradas e, algumas, com um leve sorriso. O olhar de muitas, porém, permanece estupefante. Há uma única foto em que há uma mulher, enfeitada com argolas nas orelhas e um turbante, amarrada por uma única corda, fina, em uma coluna, suavizando a percepção de seu sofrimento em contraponto a essa imagem. Isto confirma que, apesar de cruel, o apelo erótico continua sendo explorado nas fotografias de Lehnert & Landrock até hoje.

A fotografia é capaz de adquirir os mais diversos significados, que não só apontam para as muitas camadas de realidades presentes na imagem, como para a possível mudança de sua interpretação no percurso da história. Porém devemos sempre levar em consideração que a escrava não foi retratada para que um dia pudesse revelar seu sofrimento, mas porque era de

interesse dos colecionadores de cartões-de-visita a sua imagem, assim como a foto de Will Brown linchado e queimado — no poema *sapiens* — não foi obtida para que se registrasse a barbárie do crime contra ele cometido, mas para comemorá-lo pelos criminosos. Os versos de *Tróia* esvaziam o discurso no qual as imagens foram produzidas para preenchê-las, novamente, dando luz ao real que teve seu grito abafado no passado e permanece sufocado.



Trêmulos, trêmulos
membros
levem meus rastros
para o servil
dia dessa vida (Flores, 2014)

Essas fotografias representam um passado em que a realidade interna do fotografado não existia para os fotógrafos e seus consumidores. Curioso, porém, é perceber que na contemporaneidade, ainda que haja estudos etnográficos que critiquem essas imagens⁴⁴, encontra-se, na internet, imagens da dupla compondo matérias do tipo “29 fotos sensuais do tempo em que sua tataravó era mocinha”⁵, não atentando para o contexto em que foram produzidas.

O caráter de comprovação do passado que compõe as fotografias dá, ao discurso dos vencidos, recortado das *Troianas*, uma posição fora da barreira da ficção e da arte. Tal afirmação lhe confere uma importante função na reconstrução de uma história que a realidade, o registro, não deu conta. Se a posição privilegiada da fotografia na produção de nossa cultura faz parte de mecanismos de controle e manipulação da verdade, por esse mesmo motivo, ela é capaz de contribuir para que pensemos a respeito da posição subalterna que outras manifestações artísticas e outras realidades ocupam na sociedade.

A representação fotográfica não corresponde necessariamente à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência... Suas informações se abrem à diferentes “leituras” que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos, pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações (KOSSOY, 2012. p. 38).

É interessante notar a importância que a verdade histórica exerce sobre as imagens dos poemas, ao mesmo tempo em que só se pode criar o discurso presente na obra a partir da multiplicidade de interpretações e realidades possíveis na foto. O filtro cultural pelo qual essas imagens passaram é tão relevante na compreensão do site quanto a nova leitura que se faz delas. A fala produzida para reviver a voz do silenciado, dessa vez, se sobrepõe ao discurso do olho que capturou as imagens, de modo que, dessa vez, é ele que se cala.

Antes: escolha do sujeito, do tipo de aparelho, da película, do tempo de exposição, do ângulo de visão etc. – tudo o que prepara e culmina na decisão derradeira do disparo; *depois*: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados culturais – imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família... (DUBOIS, 2000. p. 51)

Do mesmo modo que a cultura exerceu papel fundamental na leitura que se fez dessas imagens, posteriormente ao ato fotográfico, é ela também a responsável pelas suas releituras. Cabe, porém, frisar, que ainda vivemos sobre os domínios do mesmo sistema que cometeu esses atos — como bem destaca Michael (2011), em texto sobre a pós-história, de Vilém
4 Coronado. La construcción del oriental mediante la fotografía etnográfica: Las postales de Lehnert & Landrock. 2012.

5: <http://noticias.bol.uol.com.br>

Flusser, conceito que será desenvolvido no próximo capítulo —, de modo que atualmente o texto de *Tróíades* caminha na contramão do *status quo*.

La elección de un aspecto determinado — es decir, seleccionado de lo real, con su respectivo tratamiento estético —, la preocupación por la organización visual de los detalles que componen el asunto, así como el aprovechamiento de los recursos ofrecidos por la tecnología; todo éstos son factores que influyen decisivamente em el resultado final, configurando la actuación del fotógrafo como filtro cultural (KOSSOY, 2001. p.35).

As imagens usadas na obra não são imagens criadas para desconstruir a natureza da fotografia, vão de acordo com ela. Foram, inclusive, capturadas para preservar a memória de quem vence, de quem fica. Se hoje, em *Tróíades*, elas ajudam a reconstruir a fala perdida dos derrotados por elas retratados, é porque a literatura se encarregou de preencher as lacunas vazias na representação daquelas imagens.

Essa tarefa torna-se possível precisamente por conta da antonímia-metafísica da foto. Os instantâneos utilizados na obra permanecem como os *Daguerreótipos de Cão*, revelando a presença estarrecedora da ausência dessas vozes, mostrando como as mortes de inocentes permanecem reverberando, mesmo caladas, em nossa história. Cabe destacar aqui, a definição dada por Dubois (1993. p.71) de que *a fotografia é a gênese por metonímia*, em que se descontextualiza um corpo, para dar a ele um novo significado que, todavia, permanece ligado à sua origem. O deslocamento temporal e material desse corpo explica o estranhamento metafísico desse tipo de imagem, ao mesmo tempo em que explicita a origem de seus vazios.

Carvalho declara que os documentos indexicais que aparecem em seus romances "representam uma realidade que não pode ser conhecida (...) são documentos reais (...) cuja opacidade é, ao mesmo tempo, a mais absoluta" (2007). Os índices não revelam, eles escondem, opacam. Em face deles, não se pode saber nada, a não ser através da ficção. Só a ficção tem a força de saber algo, com certeza. A certeza não é a certeza propiciada por uma iluminação, por uma explicação detalhada. É a certeza que sabe que não se pode saber (BRIZUELA, 2014. p.15-16).

Através dos poemas, Flores ficcionaliza a realidade interna dos fotografados, que não poderá, jamais, ser explorada. As imagens usadas pelo autor, como nos dizem Brizuela e Bernardo Carvalho, são um índice que revelam, ao mesmo tempo, a realidade da barbárie e sua opacidade na história oficial. Com isso, *Tróíades* também confirma que a literatura é capaz de dar profundidade a essas fotografias, mostrando, com palavras, o vazio de um discurso impossível de ser recuperado.

As realidades expostas por Kossoy e Dubois, ainda que permeadas por ausências, mesmo em teoria, não são antagônicas e se infiltram tranquilamente na leitura da obra de

Flores. É interessante, porém, ver como as reflexões de Barthes (2010) e Tagg (2005), que critica o conceito de *noema* do primeiro, se misturam. O *noema* da fotografia é uma noção que já permeia o pensamento de outros autores que citamos, mas que foi conceituado por Barthes como o *isto foi*, ou seja, a percepção de que a cena ali representada, mesmo que modificada, reinterpretada, dirigida, existiu no momento do ato fotográfico.

Na fotografia, a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metafórica; quanto aos seres animados, o mesmo ocorre com sua vida, salvo quando se fotografam cadáveres; e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isto foi”), ela sugere que ele já está morto (BARTHES, 2010. p.118).

Do mesmo modo que vimos a noção de captura do instante se transformar de encenação em capacidade, de fato, do aparelho fotográfico, atualmente, o conceito de Barthes, ou mesmo a noção de captura, são facilmente contestados pelo potencial tecnológico de se produzir imagens idênticas a instantâneos através de *softwares*. Porém, ainda que não se refira a uma natureza da imagem fotográfica, a noção de *isto foi* continua a ser explorada em seus mais diversos usos, de modo que, como defende Tagg, o conceito continue como um acordo social, em determinados espaços da fotografia, de nossa cultura.

En el contexto de un cambio general de los patrones de producción y consumo, la fotografía estaba preparada para una nueva fase de expansión en la publicidad, el periodismo y el mercado doméstico. Estaba abierta también a una amplia variedad de aplicaciones científicas y técnicas y proporcionaba una instrumentación preparada para una serie de instituciones reformadas o emergentes, de tipo médico, legal y municipal, en las cuales las fotografías funcionaban como medio de archivo y como fuente de prueba. Comprender el papel de la fotografía en las prácticas documentales de estas instituciones equivale a repasar la historia de un conjunto de creencias y afirmaciones, nada evidentes por sí mismas, sobre la naturaleza y la posición de la fotografía, y del significado en general, que se articulaban en una diversidad más amplia de técnicas y procedimientos con el fin de extraer y evaluar la “verdad” en el discurso. Tales técnicas evolucionaron a su vez y pasaron a formar parte de prácticas institucionales esenciales para la estrategia gubernamental de los Estados capitalistas, cuya consolidación exigía el establecimiento de un nuevo “régimen de verdad” y un nuevo “régimen de sentido” (TAGG, 2005. p.82).

Tagg evidencia como a história da fotografia acompanhou, desde seu início, interesses dos Estados capitalistas, como instrumento de validação de discursos, ideologias e verdades. O registro da imagem do vencido se faz dentro desse contexto, Barthes (2011) e Sontag (2004) aponta a tendência de que essas imagens, ao serem hiperexploradas e divulgadas na

mídia, tendem, ao contrário de chamar atenção para a barbárie, torná-la comum, esvaziar a complexidade de sua permanência na história, desviar o foco para a estrutura que participa da composição daquela imagem.

La naturaleza indicial de la fotografía —el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo— es por tanto enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado. Lo que establece el vínculo es un proceso técnico, cultural e histórico discriminatorio en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad: la imagen en papel, que, a través de otros nuevos procesos adicionales, puede llegar a tener significado de muchas maneras posibles (TAGG, 2005. p.9).

O autor entende que há um vínculo dessa imagem com o contexto em que foi capturada, porém criado por meio de outras ferramentas que se infiltram na fotografia. Se não há conhecimento da realidade de onde essa imagem foi tirada, uma memória sobre a foto, seu *isto foi* torna-se um sentimento turvo e diversos significados se tornam, simultaneamente, possíveis. Tagg se refere às outras mensagens como a imagem fotográfica pode transmitir além da analogia e defende que essas novas percepções são a potência primordial da fotografia. Porém, ao admitir que a imagem capturada é também composta por uma série de filtros culturais, técnicos, políticos, Tagg entende que não há como compreender a fotografia de modo desconexo a essas outras estruturas que a compõem. A fotografia, aqui, não se trata do traço de uma realidade, ou de uma transformação do real, mas de uma nova e diferente realidade, com suas próprias estruturas de criação e relações simbólicas, que só chegou a esse nível de importância (o de “ser real”, ou de “ser verdade”) por conta de toda a abertura cultural, econômica e histórica que lhe foi concedida.

No se trata de una inflexión de una anterior (aunque irrecuperable) realidad, como Barthes nos haría creer, sino de la producción de una nueva y específica realidad, la fotografía, que se convierte en algo con significado en determinadas transacciones y que une efectos reales, pero que no puede referirse ni ser referida a una realidad prefotográfica como si de una verdad se tratara. La fotografía no es una “emanación” mágica, sino un producto material de un aparato material puesto en acción en contextos específicos, por fuerzas específicas, con unos fines más o menos definidos. Requiere, por tanto, no una alquimia, sino una historia, fuera de la cual la esencia existencial de la fotografía es algo vacío y no puede proporcionar lo que Barthes desea: la confirmación de una existencia; la marca de una presencia pasada; la reposición del cuerpo de su madre (TAGG, 2005. p.10).

Extraír da fotografia um fio condutor contínuo, que define a sua natureza, seria uma tarefa ingênua frente à profundidade e às contradições (ou antonímias) da imagem capturada. Para Tagg, a fotografia está sempre entre a mecânica e a sociologia, entre o artifício e a verdade, e posiciona-se aí porque nós a colocamos. Porém, separá-la desses filtros e

mecanismos que a compõem e descobrir sua natureza resulta em uma busca vazia, porque, extraindo-se essas estruturas da imagem técnica, nada sobra. O desenvolvimento tecnológico e o contexto sócio-político tornaram-na possível; ela alimentou e absorveu a cultura e a economia por conta de sua localização histórica – e por elas existe.

No podríamos extraer un absoluto existencial de los códigos y procesos conscientes e inconscientes, culturales, psicológicos y perceptivos que constituyen nuestra experiencia del mundo y lo dotan de significado — del mismo modo que revisten de significado un mísero trozo de papel químicamente decolorado — (TAGG, 2005. p.11).

Daguerreótipos de Cão insiste em afirmar a ilusão da foto, assim como Tagg, demonstra que a vida dessa imagem se localiza fora dela, é esboçada pela memória, seja ela pessoal ou histórica. Todavia, é justamente a História responsável pelo sentimento de *isto foi* (e ainda é) das fotos de *Tróíades*. A reflexão forjada no primeiro livro afirma a possibilidade de se alterar a memória por meio do preenchimento dessas imagens, esvaziadas de sentidos, pela reinvenção do discurso que foi enterrado.

O uso de um texto ficcional criado a partir de um acontecimento histórico para legendar as fotografias em *Tróíades* é capaz de, manipulado, dizer muito mais sobre o *registro expressivo da aparência* que as legendas originais das imagens. O uso que nossas instituições, arquivos oficiais, fazem dela, esvazia sua multiplicidade de significados, seu poder de afeto sobre o sujeito. A reciclagem dessas imagens, procedimento que acontece em *Tróíades* e em *Opisanie Swiata*, ao contrário, multiplica, potencializa seus discursos.

Se vimos, na *Poética* de Aristóteles, uma concepção de produção que se baseia na imitação — o que, contudo, já comporta uma noção de diferença, vista como um traço que rebaixa e submete as artes à realidade —, o brado de Baudelaire contra a fotografia não fazia menos que demonstrar que esse papel estava sendo a ela delegado. Todavia, cabe lembrar que o papel exercido pela fotografia na estruturação do sistema capitalista não é uma novidade. Costa Lima lembra como a posição social do poeta, quando se enxergava, na poesia, um poder mágico-religioso de indagação da verdade, era hipervalorizada como expressão da verdade:

Durante o período que abrange o micênico (ca. 1.600-ca. 1.200), a chamada Idade das Trevas (1.100-800) e a Idade Arcaica (até fins do século VI), o exercício nobre da palavra supunha a capacidade de fixá-la pela memória. *Mnemosyne* é uma deusa, cujo papel nada tem em comum com a função auxiliar que desempenhará com o desenvolvimento da linguagem escrita (sobre o culto da memória, cf. Jean Pierre Vernant: 1959; sobre o desenvolvimento da escrita entre os gregos, cf. Eric A. Havelock: 1977, 369-391) e do pensamento racional. *Mnemosyne* é a viga mestra da indagação da verdade. Daí a importância que assumia o poeta: “Por sua memória, o poeta tem acesso direto, em uma visão pessoal, aos acontecimentos que evoca; tem o

privilegio de entrar em contato com o outro mundo. Sua memória lhe permite “decifrar o invisível”. A memória não é, portanto, apenas o suporte material da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular, é também e sobretudo a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto mágico-religioso (LIMA, 1980. p.9).

Porém, essa responsabilidade concedida (ou imposta), em determinados momentos da história, a diferentes modos de expressão, que transitam entre funções cotidianas e artísticas, está sempre atrelada a interesses que não são os do artista, nem os de busca por uma realidade pura, verdadeira. Lima mostra também como essas obras atendiam às necessidades e à verdade da nobreza. A função mágica incontestável do poeta servia justamente para se propagar uma realidade única, um específico contexto cultural que se construía pautado na celebração dos poderes do palácio. Logo, essa posição, ao mesmo tempo em que fazia a poesia ocupar posição central na construção daquele mundo, punha nela freios e rédeas, do mesmo modo que acontece, atualmente, com a foto. Por outro lado, as artes afastadas desse contexto, ao mesmo tempo em que ganham em liberdade, perdem em poder de ação pela dificuldade de propagação e divulgação de seus discursos, à margem da realidade.

A proposta das experimentações artísticas na literatura, por meio da fotografia, nas obras que nos propusemos a analisar, acompanhando o pensamento contemporâneo sobre a imagem na arte, tem menor relação com desconsiderar sua função construtora da realidade do que com abrir espaço, nesse real, para que a arte, como um todo, exerça papel fundamental. *Ver com olhos livres.*

2. FOTOGRAFIA E HISTÓRIA: REVERBERAÇÕES DA TÉCNICA NA ARTE E NA LITERATURA

No *Manifesto Pau-Brasil* (1972), a fotografia é mencionada como um dos instrumentos que levaram ao extremo a busca realista em reproduzir a imagem. Ao seu lado, Oswald de Andrade também coloca outros novos equipamentos, frutos da técnica, que assolavam as cidades e promoviam a popularização de um fazer artístico automático. O escritor, porém, observa que, tendo chegado ao seu máximo, nada de novo surgiria da reprodução e reafirmação constante do real, defendendo que, após esse período, instauraria-se um novo modo de ver: “substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua” (Andrade, 1972. p.8).

No mesmo texto, Oswald também critica a divisão do conhecimento pela ciência que, além de fragmentar a informação e a formação, se posiciona como superior à sabedoria popular, sensível. O *Manifesto Pau-Brasil* (1972) defende uma comunicação sem fronteiras linguísticas, científicas, acadêmicas, e uma arte que se faça justamente pela busca da quebra dessas fronteiras. “Nenhuma forma para a expressão contemporânea do mundo” (Andrade, 1972. p.9). O texto traça um histórico das correntes artísticas e demonstra que, entre o sucesso da cópia e uma nova perspectiva reside a tentativa de desmanchar a realidade sensível.

Se o movimento modernista trazia consigo a busca por um novo modo de ver e criar, podemos encontrar, em certa produção brasileira, posterior a ele, uma continuidade desse caminho. Assim como também se constata uma produção, anterior a ela, ou mesmo sua contemporânea, que buscava se modificar pela absorção da técnica sem, todavia, extrapolar os limites da literatura. Nas obras atuais que nos dispusemos a analisar, a busca pelo transbordamento do terreno literário em outras manifestações faz com que o procedimento fotográfico seja incorporado como mecanismo. Seu uso, contudo, busca transformar os efeitos da técnica e expor suas entranhas.

A estrutura fotográfica em que se apoiam *Tróia*, *Minha Novela* e *Opisanie Swiata*, assim como influenciou a criação de inúmeras estéticas ou procedimentos da arte visual, como a colagem, também é identificável em algumas propostas literárias. Curioso é notar que o mesmo mecanismo responsável pelo esgotamento da representação da realidade aparente também funciona como motor de uma teoria ou história da arte que se pauta na leitura de todas as expressões artísticas como um todo, múltiplo e entrelaçado.

Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém, a época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância. Ela não foi percebida, durante muito tempo, nem sequer no século XX, quando o cinema se desenvolveu. Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte (BENJAMIN, 1987. p. 104).

As mudanças que a fotografia promoveu, hoje, são um marco da história da arte. É importante que percebamos a forte presença da estrutura fotográfica nesses novos processos criativos. Se esse projeto, a princípio, se pautava na análise da influência do uso de imagens fotográficas na literatura, pudemos constatar que elas funcionam como índice de uma estrutura mais profunda, que visa, usando o conhecimento sobre a técnica e os alicerces de nossa sociedade por ela construídos, diluir essas fronteiras. A insistência desse pensamento em diversas expressões artísticas: música, teatro, dança, performance, artes visuais, literatura e cinema também confirma a importância dos projetos de ambos.

Desde a fundação Proa em Buenos Aires, onde um dos espaços mais importantes é sala de projeção de cinema, passando pela Bienal de São Paulo, que na edição de 2008 incluiu no espaço do pavilhão uma quantidade importante de performances e peças de dança ao vivo, recitais de rock, e na edição de 2010 teve sua abertura com a projeção de um filme, e pela dOCUMENTA 13 (embora até antes), onde mais da metade das obras não trabalhava com nenhuma plataforma convencional — pintura, desenho, escultura, fotografia —, até o novo MoMA de Nova York, que em sua inauguração em 2010 estabeleceu o adro como o novo espaço para performance e dança, contratando uma nova curadora dedicada exclusivamente à performance; é indubitável que a fronteira entre as artes se mostra porosa, e os novos espaços de nutrem fundamentalmente do liminar. Tudo agora entra nos espaços "da arte" porque tudo é já, simplesmente, "arte". A literatura também (BRIZUELA, 2014. p.28).

Nossa concepção sobre o conceito e os espaços ocupáveis pela arte permanecem, ainda que flexibilizados (como no teatro de rua, no grafite), limitados por corpos identificáveis, como o museu, o livro, sites, teatros e telenovelas com hora marcada. Essa espécie de isolamento da exposição e da contemplação acaba removendo, ou dificultando, no cotidiano, o reconhecimento e a produção de sua parcela de artisticidade. Porém, mesmo limitadas por muros e parâmetros, muitas obras, espaços de arte, críticas tem-se debruçado em criar um pensamento que atravessa diversas expressões, em busca, precisamente, de encontrar algo além de seus limites.

Rosalind E. Krauss dedicou um estudo para analisar as colagens iniciais de Picasso. Nele, Krauss nos mostra a nova função dada pelo artista às palavras. Os recortes de jornais usados em seus quadros se transformam em imagens que se reorganizam na obra, as informações ali presentes agora fazem parte de outro contexto, tem outro objetivo: o apelo visual. Em suas colagens, jornais recortados viram texturas, dialogam, como um quebra-

cabeça, com seus pedaços recortados, nos revelando que as palavras são também imagens e também produzem significado:

A princípio eles parecem orbitar pelo espaço cristalino como inúmeras facetas radiantes de uma joia ausente. Cada fragmento de jornal forma o signo de um significado visual; então, quando junta sua extremidade à de outro, ele se re-forma e o significado muda. Do bulício de letras minúsculas, partículas negras sobre branco que ao imitar a aparência de pintura esbatida produzem o efeito de ar, à extremidade enrugada de uma folha de jornal próxima (ou então da mesma), que agora se enrijece em direção ao sólido de uma bandeja de porcelana, cada pedacinho de papel se submete ao significado, mas nunca por muito tempo. Pois o mesmo pedaço, em outro local, agrupa-se formando outro signo... (KRAUSS, 2006. p.43).

A técnica de Picasso nos leva a refletir se, de fato, há algum muro entre linguagem e imagem, alguma fronteira intransponível que lhes atribui diferenças e juízo de valor. Criamos palavras para dar nomes às coisas e inventamos a imagem das palavras para fixar e transmitir seus nomes. Porém a linguagem nos escapa e ultrapassa os limites de sua função para transbordar também na contramão: os símbolos podem ser linguagem por si só, produzem discurso além do significado. Capturamos e adestramos a imagem para que servisse a determinados interesses. Ela, então, torna-se uma potência presa a acordos culturais.

Em *Opisanie Swiata* (2013), além do trabalho com a fotografia, a novela também conta com recortes de jornais antigos que ocupam diversas páginas, compostos por gravuras e imagens. Os textos presentes nesses recortes constituem a imagem recortada do jornal que, colada na obra, exerce ao mesmo tempo um papel semântico e um imagético. Se, por um lado, os recortes com gravuras e legendas dão outra função ao texto, por outro, a imagem na obra também tem seu caráter narrativo potencializado. No caso da fotografia na obra, ao mesmo tempo em que explora suas capacidades encobertas historicamente, participa da composição visual do livro, onde há também atenção à plasticidade das palavras.

Flores também explora a influência visual e sensitiva da obra sobre o leitor em *Tróia*. Publicada em dois formatos, como site e como conjunto de vinte e cinco cartões postais, o poema-site, em papel, se fragmenta e vira função do leitor, se quiser, organizar as fotografias em mosaico para visualizá-lo. O contato físico com a imagem proporcionado pela caixa de cartões é exclusivo dela. Todavia, o papel perde o apelo sonoro da música *Genocide-Symphonic Holocaust*, de Maurizio Bianchi. A função dos postais é criar um afeto diferente do musical no leitor:

Os postais são encaminhamentos, endereçamentos, para ser mais preciso, em seu aspecto formal mais imediato. Não se deve pensar, no entanto, de que se trata de postais para o leitor. Eles são o secreto trânsito das gerações, um sigiloso, mas nada tímido, testemunho da história da guerra. Não descrevem essa história tanto quanto

acumulam os lamentos. Em outras palavras, os postais são uma tentativa afetiva, um esboço do que Benjamin previra como o encontro marcado entre as gerações, da sua frágil força messiânica, que talvez um dia dê fim à história dos massacres e dos genocídios (ZACCA, 2016. p.1).

O trânsito entre diferentes sensações, mexendo com os mais diversos sentidos e percepções do leitor é uma das características mais marcantes de obras que se propõem a experimentar estruturas e linguagens diferentes. Em *Marcel Duchamp: ou o Castelo da Pureza*, Octavio Paz analisa o quebra-cabeça de signos criados pelo artista em seu processo criativo. Duchamp brinca com a invenção de outra linguagem, buscando a essência da linguagem, sua selvageria. Nesse processo, ele apresenta como o discurso, em sua origem, é indomável. Depois de criado, assume vida própria e pode ser construído com ferramentas diversas, que se envolvem e comunicam de formas não completamente apreensíveis.

O caminho entre *La mariée à nu par ses célibataires* e *Etant donnés* está feito de reflexos. É uma espiral que começa onde acaba e na qual lá é aqui. A identidade sai de si mesma em busca de si mesma e de cada vez que está a ponto de se encontrar bifurca-se. Mas os ecos e as correspondências entre uma e outra podem estender-se a toda obra de Duchamp. Estamos frente a uma verdadeira constelação, na qual cada quadro, cada *ready made* e cada jogo de palavras estão unidos aos outros como as frases de um discurso regido por uma sintaxe racional e uma semântica delirante. Sistema de formas e signos regidos por leis próprias (PAZ, 2002. p.80).

O caminho descrito por Paz, ao mesmo tempo em que discute a obra de Duchamp, parece descrever a relação dos limites entre texto e imagem. A fotografia, ao conseguir capturar a imagem, não contribui para que ela seja compreendida, mas expande seus campos de ação e significação, da mesma forma. Ao se vincular a obras literárias, esses limites são ainda mais forçados, dando origem ou desvendando caminhos semânticos.

Os títulos de algumas obras de Duchamp, como *A Noiva Despida por seus Celibatários*, são cruciais para a compreensão de seus quadros, ao passo que nem texto, nem imagem tornam os sentidos da obra perfeitamente apreensíveis. Palavra e imagem se transformam em um corpo que se altera constantemente e se completa por meio do outro, ao mesmo tempo em que afirma sua incompletude.

À voz, só falta à imagem. Todavia, e isso é decisivo, as modulações do sentido e da verdade só podem se anunciar graças a uma tal falta a cada vez crucial e imponderável desses acentos. É porque as artes se empenham em cultivar suas diferenças: não só por faltar completude, mas, ao contrário, pelo excesso de profusão de uma partilha originária do sentido e da verdade (NANCY, 2015. p. 56).

Em Tagliabue (1968, apud Calabrese, 1985, p.121), a coisa representa a si mesma e a palavra (ou signo) representa a coisa, um além-de-si. As colagens de Picasso nos mostram que a palavra pode representar a si mesma e a noiva de Duchamp que a imagem pode representar

um além-de-si. Apesar de ultrapassar as definições da crítica, as obras de Picasso e Duchamp não são suficientes, e nem almejam isso, para que se defina a imagem como símbolo. Ao contrário, elas apontam justamente para uma abertura em seu sistema simbólico. Teóricos como Cesare Brandi (1974, apud Calabrese, 1985, p. 124) já entendiam que a estrutura da linguagem não é exclusivamente troca comunicativa. Eco, Peirce (apud Calabrese, 1985, p.141) constatavam que as manifestações icônicas, a fotografia inclusa, além de representarem as coisas, são lidas com base em conhecimentos adquiridos, inseridos em uma cultura. O reconhecimento desse entrelaçamento de expressões faz com que, conseqüentemente, essas relações comecem a ser exploradas de modo consciente.

É por conta dessa mesma teia que a história e a teoria da fotografia nascem modificando a função da pintura e elas mesmas, posteriormente, se alteram em consonância com as propostas da arte contemporânea. Do mesmo modo, o uso da imagem como um todo, na cultura ocidental, exerce algumas funções análogas a manipulação fotográfica, como revela Michel (2014), ao comparar as funções discursivas e ideológicas presentes e ausentes no desenho do personagem Tio Sam e no registro do atentado contra as Torres Gêmeas.

As obras escolhidas no trabalho, exatamente por fazerem parte de projetos maiores dos dois autores, contando com mais de um livro construído também por imagens, revelam, na sua contemporaneidade, procedimentos de reciclagem e aproveitamento direto de fragmentos de outras produções, além da experimentação com diversas linguagens, desterritorializando a prática literária.

É possível visualizar, pelos trabalhos de Flora Sussekind e Natalia Brizuela, o percurso da história da literatura brasileira, paralelo ao advento da fotografia. Com isso, conseguimos identificar em Stigger e Flores diversas práticas características de uma literatura fora de si, conceituada por Brizuela, com origem e alicerce na fotografia. Conseguimos também, por meio do pensamento das duas autoras, encontrar aberturas para outros pensadores sobre papel da imagem na arte e na realidade na era da técnica, que nos possibilitaram encontrar uma série de razões para confirmar a importância da exploração e do questionamento das imagens que nos rodeiam, realizada em *Daguerreótipos de Cão*, *Tróia*, *Opisanie Swiata* e *Minha Novela*. Além disso, pudemos encontrar, dentro dessa mesma crítica, uma proposta de relação mais consciente, não somente com as imagens, mas com todos os símbolos que participam de nossa experiência do mundo e que precisam ser decifrados, sentidos além da superfície.

2.1 DA IMERSÃO NA TÉCNICA À EMERGÊNCIA FORA DE SI: OS EFEITOS DO FAZER FOTOGRÁFICO NA LITERATURA BRASILEIRA

No texto *O Inconsciente Ótico do Modernismo*, Antelo (2004) define as funções que a imagem exerceu na construção do imaginário brasileiro desde o império. O papel dessas fotografias, caricaturas, pinturas, em todo seu percurso, foi muito mais utilizado para esconder uma parte da história e da atualidade e criar uma representação a partir dessa censura. Tendo como raiz a coleção de fotografias de Dom Pedro II, esse procedimento se aperfeiçoa durante a república e a ditadura, como o autor aponta na estrutura das revistas *Atlântico* e *Travel in Brasil*.

Herdeira, portanto, dessa tradição, a República não só não interrompe a atitude colecionadora de imagens, mas reorienta-a. A “Revista Americana”, órgão oficioso do Itamaraty, organiza, com efeito, um tipo peculiar de coleção: as nacionalidades americanas unidas, em nome de uma política de hegemonia regional, pelo panamericanismo de barão do Rio Branco. Não é nenhum pouco surpreendente, então, que, mais tarde, na era Vargas, vários periódicos culturais ainda se pautem por programas nacionalistas e modernistas, em perspectivas de fusão, ou de amálgama, do suprarregional, mas por isso mesmo é lógico que quase todos eles permaneçam atentos à pulsão escópica. *Atlântico* e *Travel in Brasil*, publicações do Departamento de Imprensa e Propaganda, ilustram aspectos pouco estudados do modernismo brasileiro. Ambas catalisam coleções geopolíticas específicas. A primeira revista, alinhando-se com os interesses estratégicos no Atlântico de Salazar (já que era publicação binacional, sustentada também pela Secretaria Nacional de Propaganda de Portugal). A segunda, entretanto, identificando-se grosso modo com a dominante norte-americana para a região. Mas, além destas manifestações coincidentes, as duas publicações ilustram modos divergente de entender o moderno, tramas específicas de espaço e tempo em que o próximo, por mais colado que estiver, aparece irremediavelmente distante de nós e isto graças às imagens (ANTELO, 2004. p.16-17).

O uso da imagem com o fim de distanciar as informações, fragmentar discursos, que acompanha o fazer fotográfico desde sua origem, esvazia não só a percepção do contexto, como a própria potência comunicativa da foto. Ela já nasce amarrada nas estruturas da técnica e tem tudo aquilo que não era de interesse da cultura, que ali se formava, posto como um tipo de negativo. É inerente aos estudos da fotografia e de sua natureza a consideração de que essa linguagem, em nosso percurso histórico, foi muito mais calada do que pôde dizer. A própria compreensão do seu funcionamento por artistas e teóricos demorou gerações para se libertar desses parâmetros.

Flora Sussekind, em *Cinematógrafo das Letras* (2006), exhibe a influência que a fotografia exerceu na estrutura comunicativa das cidades e o modo como isso reverberou na

literatura. Assim como Antelo, a autora compreende o enraizamento de uma estrutura fotográfica na imprensa e na propaganda, mídias que começavam a exercer forte influência na cultura e incorporadas de modos diversos por autores como Raul Pompéia, João do Rio e Paulo Barreto. O próprio cinematógrafo, em direção ao cinema, como bem lembra Stigger (1999), trata-se de uma sequencialização de fotografias.

As primeiras tentativas de diálogo, ou reflexão sobre esse novo mecanismo de expressão, na literatura brasileira, esbarram sempre no poder representativo ou fragmentário da fotografia. Ainda assim, é muito diverso o leque de experimentações elencados pela autora, que culminam na proposta de Oswald. Conscientes da forte presença da fotografia em seu contexto, mas ainda tateando as estruturas dessa imagem, os primeiros autores a buscarem inspiração no fazer fotográfico, o fazem através da estética da imprensa.

Sussekind parte da noção de cinematógrafo, da organização de fragmentos com o intuito de chamar a atenção da plateia. As obras analisadas pela autora buscam contrapor uma estética prolífica e subjetiva a uma objetiva e publicitária, como no *Ateneu*, fragmentar a narrativa, como em *Serafim Ponte Grande* e *Macunaima*, traçar pequenos retratos do cotidiano, como nos contos de Mário de Andrade, reproduzir o sentimento de vertigem frente ao excesso e esvaziamento das informações, como nota-se na escrita de João do Rio. A autora afirma, todavia, que nenhuma dessas tentativas deu luz a uma nova prática literária, apenas refletem, ou se influenciam pelo contexto em que estão inseridas. Esses empréstimos, todavia, não se centram na fotografia. Ela ocupa uma posição de destaque na sociedade, sendo um elemento importante na estruturação da imprensa, de onde essas obras literárias absorvem práticas, como a fragmentação desconexa de uma obra (como um jornal), o estilo de escrita, os temas, o modo de divulgação.

Das experimentações literárias que marcaram a entrada da técnica na cultura brasileira, — contando não somente com a câmera fotográfica, mas também com o cinematógrafo, a máquina de escrever — a busca pela fragmentação, pela quebra de continuidade foi o que resultou em obras que desenvolveram essa noção com o suporte da fotografia. Esse procedimento não se limita a produção brasileira. No livro *Depois da Fotografia: Uma Literatura Fora de si*, Brizuela (2014) encontra, na obra de Mario Bellatin, referências fotográficas importantes. Para ela, na obra do escritor mexicano, a fotografia, mais do que ligar a trama a um sentimento de realidade, exerce um papel desestabilizador da unidade, próprio da arte:

É arte pela convivência de elementos opostos: é arte porque é algo separado, autônomo da realidade e do mundo; e ao mesmo tempo é arte precisamente porque contém marcas, mais ou menos visíveis, de que em seu interior há elementos exteriores a essa autonomia, elementos que considerariamos, precisamente, como pertencentes ao mundo. Aquilo que se vê na imagem existe (desse exato modo) tão só na imagem. De todos os meios através dos quais a arte adquire presença, a fotografia é o que contém essa heterogeneidade, essa convivência de polos opostos. A fotografia sempre, e ao mesmo tempo, é arte e não é arte. O dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho autorreferencial, autorreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente. Porque toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem — corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade — e por isso a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética (BRIZUELA, 2014. p.10).

A partir do processo de decomposição da realidade, a fotografia compõe uma nova. Apesar de ser uma característica que, como defende a autora, faz parte do fazer artístico em geral, a foto torna essa percepção muito translúcida porque seu caráter mimético, de reprodução da imagem, é indubitável em nossa sociedade. Sabendo disso (pela experiência nas cidades, pelas referências à fotografia que pudemos constatar no *Manifesto Pau-Brasil* e como relembra Sussekind), Oswald e Mário de Andrade, em *Serafim Ponte Grande* e *Macunaíma*, utilizam-se dessa estrutura fragmentária para dar seguimento ao projeto de busca por uma nova perspectiva, onde a narrativa, ao contrário de dar uma unidade a multiplicidade do real, multiplica o fragmento.

A fotografia não “redime” a realidade, mas inventa realidade. Essa natureza não é a realidade, mas desnaturalização do natural, a desfamiliarização da realidade, “a manipulação da realidade”. Como? A operação fotográfica reside em dissecar um fragmento do real, isolá-lo, e apresentá-lo, sempre, fora de contexto, em outros tempos e outros lugares. Isso sucede na fotografia, diferentemente de outros meios, a partir de sua característica indicial — o ser, literalmente, um vestígio. A operação estrutural da fotografia é a descontinuidade — a imagem está, sempre, fora de lugar, extraída do continuum de onde foi tirada (BRIZUELA, 2014. p.11).

Brizuela encontra, na América Latina, inúmeras recorrências de experiências literárias com a imagem fotográfica, conceitualmente e (ou) materialmente. A autora cita Borges, Neruda, Bellatin e Nicanor Parra, dentre outros, apontando para o sucesso da noção de fragmentação e de ambiguidade fotográfica em experimentações tanto na literatura, que começava a tatear o campo conceitual, como na arte conceitual. No entanto, o Brasil, contando com uma relação de longa data com a fotografia, ao mergulhar nas práticas da arte moderna, não tomou essa imagem como referência. A Tropicália, o movimento concretista, nas palavras de Brizuela (2014. p.43), se nutria de um encontro das artes, numa busca de levar a arte para fora dos meios e suportes tradicionais.

Essa busca, assim como houvera nos pintores impressionistas, na poesia concreta, tem a fotografia como instrumento antagônico às suas práticas. “A austeridade radical do concretismo fez com que suas explorações da abstração fossem explorações sobre as matérias e o espaço, sem lugar para a fotografia nem para a linguagem, ambas carregadas de demasiada significação” (Brizuela, 2014. p.44). No caso do tropicalismo, há um exercício fotográfico, que Brizuela identifica na capa dos discos de Gal Gosta, Doces Bárbaros, no álbum *Tropicália Ou Panis et circencis* e na obra de Oiticica. Porém, essa prática não busca teorizar explicitamente sobre a foto, mas usá-la como mídia incorporada a criação artística.

Na produção brasileira atual, muitas obras coincidem suas buscas com tendências latino-americanas que, assim como a tropicália, busca retirar a literatura de seus suportes tradicionais, no caso contemporâneo, através da absorção e redirecionamento da estrutura fotográfica. Brizuela cita vários autores contemporâneos e usa as obras de Bernardo Carvalho e Nuno Ramos como peças fundamentais de um movimento de continuidade da conceitualização da imagem na literatura brasileira. Além dos dois escritores/artistas, a autora menciona Valêncio Xavier, Ferrez, Roberto Piva, Arnaldo Antunes e Paulo Leminski, que usam a fotografia diretamente em suas obras. Também cita Ana Cristina César, João Gilberto Noll e Caio Fernando Abreu como casos que dialogam com uma estética fotográfica, inserimos aqui Clarice Lispector, em *Água Viva* (1989), como defendem Louzada e Sousa (2008) e Adelaide Ivánova, com o livro *Polaroides* (2014). Além dos citados por Brizuela, chamamos atenção para outros autores brasileiros que também experimentaram a fotografia de modo direto: Luís Alberto Brandão, Vitor Ramil, Carlito Azevedo, Ricardo Pozzo, Teixeira Coelho, Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira e Laura Erber. A produção brasileira atual também conta com o trabalho de Maureen Bisilliat, que desenvolveu ensaios fotográficos, usando como temática as obras de Guimarães Rosa, Carlos Drummond, Euclides da Cunha, João Cabral de Melo Neto, Adélia Prado, Jorge Amado e Mário de Andrade.

A produção de Valêncio Xavier tem uma bibliografia significativa voltada para a importância das imagens nas obras do autor, dentre elas a fotografia, como em *O Mez da Gripe* (1998) e *Minha mãe morrendo e o menino mentindo* (2001). No caso da imagem fotográfica, Bueno (2012) e Gandier (2005) defendem que o principal uso dado a ela por Valêncio é a ponte, ou entrelaçamento da produção ficcional e o passado do escritor. Em *Minha mãe morrendo e o menino mentindo* (2001), o autor faz uso de fotografias de família para ilustrar uma biografia ficcionalizada. Os pesquisadores buscam dar ênfase à criação de um espaço que une passado e presente, realidade e ficção, tornando essas ligações mais palpáveis por meio da imagem. Para os autores, Valêncio se utiliza da fotografia para promover uma

presentificação do passado, sentimento que aqui caracterizamos como a antonímia metafísica dessa imagem em processo.

Paranoia, de Roberto Piva (1963), foi a primeira obra da literatura brasileira, encontrada durante a pesquisa, a fazer uso de imagens fotográficas no corpo do texto. O número de autores que propuseram esse diálogo na literatura brasileira é incerto porque as fichas dos livros não informam se nas obras há imagens, de modo que não podemos afirmar com certeza se o livro de Piva é, de fato, o primeiro a trabalhar com essa interface, nem que os livros encontrados são os únicos. Nessa obra, os poemas são acompanhados por fotografias de Wesley Duque Lee. Para Dobal (2011), os poemas (aqui incluem-se palavras e imagens) de *Paranoia* constroem uma interpretação afetivo-delirante da cidade. Delirante porque as duas linguagens, aparentemente opostas, se interrelacionam ao mesmo tempo em que produzem textos distintos e independentes. Os poemas de Piva se constroem por meio de uma série de instantes que se espalham pelo espaço urbano, o eu-lírico condensa, no poema, o sentimento de multiplicidade, de simultaneidade presente nas grandes cidades. As imagens, por sua vez, tendem ao detalhe, a um sentimento de contemplação dos miúdos invisíveis do cotidiano, que se perdem em meio a turbilhões de pessoas, movimentos, informações.

40 Clics em Curitiba (1990), assim como o livro de Piva e Lee, usa a imagem da cidade como tema central. O livro está presente na poesia completa de Paulo Leminski, porém a obra foi reeditada sem as imagens de Jack Lee, supressão que dificulta a análise pelo viés proposto pelo trabalho. Com poemas de Paulo Leminski e fotografias de Jack Lee, a obra em questão tem menos semelhanças do que possa parecer com *Paranoia*. Composto por cartões soltos, não numerados, semelhantes a cartões postais, o livro constrói um olhar transeunte, capturando instantes atravessados por pensamentos distantes daquele que se move e atravessa a paisagem. Os postais reinventam o movimento e o pensamento do eu-lírico, acontecendo simultaneamente durante seu deslocamento pela cidade. Ao contrário do sentimento de multiplicidade da escrita de Piva, Leminski tende ao fragmento, ao detalhe de um único instante, que revela, em si, uma profundidade além da matéria e da imagem. Moreira atenta para a comparação de Barthes entre a fotografia e o haicai:

Roland Barthes dedicou grande parte do curso “A preparação do Romance”, mais especificamente todo o volume 1, na análise da importância do fragmento no processo de criação de um romance. O haicai, fragmento poético por excelência, clic fotográfico verbal, é bastante comentado pelo escritor francês. A impressão causada por apenas três versos pode ser comparada, mesmo em se tratando de códigos diferentes, à apreciação de uma fotografia (MOREIRA, 2006. p.15).

O autor enxerga nos haicais de Leminski a mesma fragmentação explicitada por Barthes, que liga uma intenção que se tem como essencialmente fotográfica à estética literária do instante. Ainda que por meio de poemas curtos, a obra de Leminski e Lee se revela multívoca a começar pelo uso de duas linguagens distintas que, ao travarem diálogo, dão luz a um terceiro discurso.

Panteros (Pignatari, 1992), por sua vez, usa o mesmo tema explorado por Valencio Xavier. O autor aproveita sua memória pessoal, comprovando-a com imagens, para desenvolver uma ficção contornada por outras linguagens e que ganha vida independente da sua história individual. A novela de Pignatari ainda não foi analisada tendo como tema principal a influência da fotografia em sua construção, sendo costumeiramente vista como um dos braços da tentativa do autor de transmitir, pela literatura, mensagens para os cinco sentidos.

Luis Alberto Brandão produziu dois interessantes trabalhos em que a fotografia se faz presente: *Saber de Pedra* (1999) e *Tablados* (2004). O primeiro livro constitui uma série de textos, entre contos e ensaios, que versam sobre imagens de estátuas de Belo Horizonte. Por meio da fotografia associada à escrita, o narrador dá vida, voz e passado às estátuas, transformando-as em personagens vivos, em diálogo com a paisagem ao seu redor e com a história da cidade. Os detalhes das fotografias de Ronaldo Guimarães Gouvêa ganham diferentes focos no decorrer das narrativas, assim como a personalidade das estátuas dialoga com suas características físicas e sua localização na capital.

Tablados conversa com a imagem fotográfica por meio da ausência dela. Em uma sessão do livro de contos intitulada *fotos*, o narrador produz uma série de legendas para espaços em branco. Os textos que compõem o capítulo descrevem imagens de famosos, ao modelo de revistas de fofoca. De forte apelo irônico, a ausência das imagens nos mostra justamente o vazio de conteúdo que elas ali representam, podendo ser perfeitamente imaginadas pelo leitor, dada a exaustiva repetição de seus padrões imagéticos e textuais na mídia e a própria falta de diálogo que não seja o óbvio entre foto e legenda. Do mesmo modo, a legenda se apresenta vazia de sentido sem a imagem, denunciando o quão pouco são suas possibilidades de significado, de diálogo.

O tema da cidade reaparece em *Satolep* (Ramil, 2008), em que o autor faz um jogo de espelhos com a cidade de Pelotas, sua história, seu arquivo fotográfico e outras referências ao mundo real, como nome de escritores, para dar corpo a sua novela. O uso escancarado de um passado real para construir a trama é constante na prosa que se une à fotografia, como vimos nos trabalhos de Xavier, Carvalho e Pignatari e como acontece também em *História Natural*

da *Ditadura* (2006), de Teixeira Coelho. Além das obras já citadas, encontramos também, na prosa, o romance *As Visitas que Hoje Estamos* (2013), de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, e *Esquilos de Pavlov* (2013), de Laura Erber.

Na poesia, muitos trabalhos chamam atenção para a mensagem poética produzida por meio de duas linguagens distintas. O livro *ET Eu Tu* (2003), com poemas de Arnaldo Antunes e fotografias de Márcia Xavier, se deu a partir da própria correspondência entre os dois artistas. As fotografias que compõem o livro foram respostas de Márcia para os poemas enviados por Arnaldo, compondo uma obra com textos distintos, de autores distintos, que se ligam pela interdependência durante o processo criativo.

Já em *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo, e *Alvéolos de Petit Pavê* (2015), de Ricardo Pozzo, as fotografias aparecem de modo discreto, compondo uma espécie de poema distinto dentro da obra. Na obra de Pozzo, também a cidade como um de seus temas principais, as imagens surgem como fantasmas que imitam ou complementam a atmosfera dos textos escritos. Azevedo, por sua vez, constrói um poema que, além de composto por outro instrumento que não a palavra, se mostra de modo fragmentado, em duas imagens soltas entre os textos.

Em *Nove Noites* (2002), Bernardo Carvalho usa como alicerce de sua obra um passado real, que enlaça sua própria história à do suicídio do antropólogo Buell Quain. O percurso obsessivo do narrador em busca das circunstâncias da morte de Quain coincidem com as razões de escolha desse tema pelo autor e com seu trabalho de pesquisa para compor a obra. As cartas e fotografias usadas durante a narrativa também eram, de fato, do antropólogo ou de Carvalho, de modo que o passado real e o recriado pela obra dividem o mesmo espaço no texto. Em entrevista, Carvalho afirma que as fotografias exercem a função de índice de opacidade da ficção:

Numa entrevista de 2006, Bellatin diz a seu entrevistador que a "câmera fotográfica é fundamental para mim", dado que lhe permite criar "estranhamento" (Bellatin, 2006, p.68). Porque estranhamento? Que a fotografia "estranhe" claramente contradiz o que poderíamos chamar os mitos populares sobre a fotografia já massificada do século XX: a fotografia, ao documentar a realidade, com os corpos, objetos e eventos que sucedem no mundo, é a prova de que esse mundo, essa realidade, existe, e de que esses corpos e situações são, verídicos, postulando assim a fotografia como uma espécie de "polícia" da homogeneidade do mundo. Mas, como deixaram claro os surrealistas, que tanto usaram a fotografia e que constituíram Eugène Atget como um de seus precursores, este meio era também um instrumento para a exploração do inconsciente, para a "escrita automática" buscada por Breton, para a apresentação (mas não para a representação nem para a reprodução) do mundo *desnaturalizado, estranhado*, para a desfamiliarização que Chklovsky e os formalistas russos definiram como a função da arte (BRIZUELA, 2014. p.13-14).

Todas as obras supracitadas merecem análises específicas. O modo como as teorias da imagem fotográfica e da literatura dialogam é diferente em cada uma, ainda que seja possível traçar mais de uma linha de abordagens em comum nessas obras, como a tematização da cidade e a discussão sobre fronteiras. Stigger e Gontijo condensam muitas dessas propostas, ainda que trabalhem com elas a seu modo. *Daguerreótipos de Cão*, a primeira análise desse trabalho, tem uma proposta semelhante a de Carvalho, só que na poesia. Tanto Flores quanto Carvalho trabalham com a percepção de uma memória pessoal, que se torna pública pela obra e tende para uma reflexão geral sobre as fronteiras e os limites da representação, onde até (ou principalmente) os vestígios originais de realidade são postos à prova. Porém, enquanto *Nove Noites* assume um caráter detetivesco, onde o rastro e a invenção caminham lado a lado, *Daguerreótipos de Cão* é melancólico pela constatação da ausência de provas físicas do passado, ao dar-se conta da farsa fotográfica.

Em *Opisanie Swiata*, tudo é desnaturalizado e se torna duvidoso, porém Stigger encontra nesse estranhamento a possibilidade de tudo: nenhum acontecimento não é esperado no navio em que embarcou Opalka e, justamente por isso, tudo é imprevisível. É curioso ver que o romance de Stigger desnaturaliza o *isto foi* da imagem por meio da escrita. O procedimento dessa obra, ao contrário de Gontijo e Brandão, não é de, pelo questionamento da foto, derrubar certas fronteiras da ficção com o real, senão trazer a fotografia para o outro lado, colocar os fatos reais como plano de fundo, organizar uma festa da ficção.

A escritora, porém, explora em outras obras a função jurídica, de comprovação de fatos, da fotografia e do discurso. Na exposição *Menos Um* (2013), Stigger faz um trabalho de recorte e colagem de fotos, comentários de notícias, depoimentos e reportagens sobre o brutal genocídio indígena pelo qual o Brasil passa, há séculos (também citado em *Tróíades*). Assim como em *Tróíades*, *Menos Um* usa o terreno da arte para expor aquilo que ficou do lado de fora, nas sobras da realidade propagada pela cultura dominante.

Para explicar esses procedimentos, Brizuela parte da proposta da Escola Dinâmica de Escritores, de Bellatin, para apontar os rumos de um fazer literário onde as barreiras entre artes foram quebradas, que precisa reconhecer e (ou) absorver outras práticas artísticas. Para Brizuela, as formas convencionais de literatura, diretamente ligadas às classes dominantes, e por elas regradadas, unificadas em corpos e segregadas entre si, não dão conta do real que se mostra bem mais múltiplo do lado de fora.

Faz todo o sentido que *Nove Noites* seja uma das primeiras obras analisadas por Brizuela. O romance de Carvalho e *Daguerreótipos de Cão* não buscam dar um salto além do espaço literário, mas por meio da fotografia, problematizam, tornam visível uma questão que

sempre esteve na ficção. Ao trazer à tona o sentimento de que a fotografia esconde, é mais opaca que esclarecedora, o autor a coloca lado a lado com a obra literária, desestabilizando as fronteiras de ambas as linguagens e abrindo espaço para a busca de novos formatos.

É claro que o romance, desde a sua origem, havia posto em cena a relação entre a realidade e a ficção — recordemos, ainda que corramos o risco de cair num lugar-comum, o manuscrito encontrado que é *D. Quixote* —, mas o que ocorre no trabalho de Arguedas e de Cortázar é de outra ordem, porque não há brincadeira, nenhuma paródia, nem há um desejo de assegurar a nova forma da ficção que se chamaria eventualmente "romance" por meio de presenças extraliterárias, senão que antes a ficção se encontra minada, danificada e avariada, recordemos a linguagem de Franco, pelo assédio da realidade. Essa irrupção de "restos do real" no campo literário ocorreu de maneira mais contundente e principalmente no romance, o gênero por excelência do individualismo da sociedade burguesa, cifra do espaço privado e do consumo, forma em torno da qual girava a tensa noção da autonomia. Por isso, Franco sublinha, com razão, o peso da política com relação às transformações que a literatura sofria. Nesse caso, o romance como gênero burguês por um lado, mas também como gênero unificador, totalizador e nacional, se havia esgotado e precisava se expandir, sair de si — deixar-se fissurar, deixar que se rompessem suas bordas, seus limites, suas fronteiras (BRIZUELA, 2014. p.58).

Para Bellatin, esse outro lado, ou um estado que antecede o reposicionamento dos parâmetros literários, é o céu aberto, a abolição total de limites entre as manifestações da escrita na arte. O escritor evidencia tal condição ao defender um exercício de escrita sem escrita, visando justamente incorporar, no fazer literário, práticas, estruturas que não são reconhecidas como literárias.

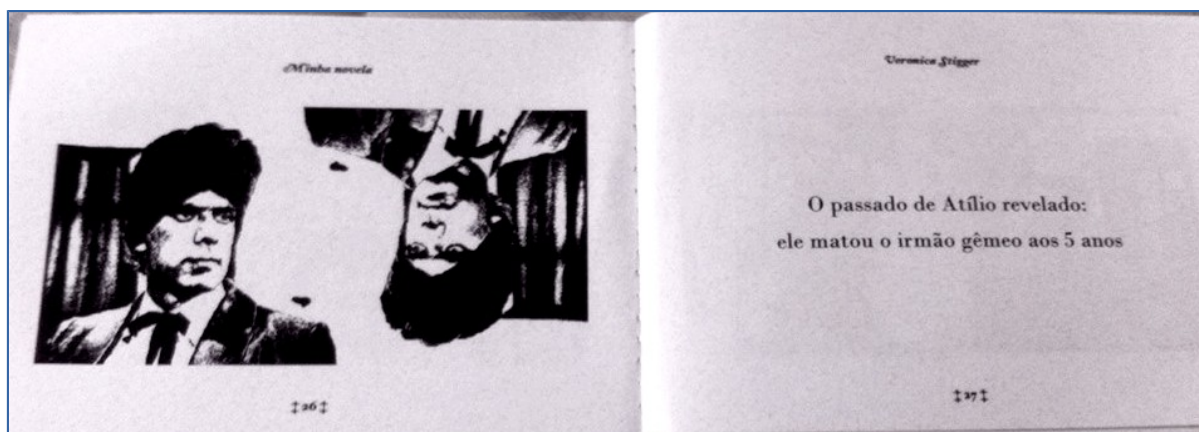
Na Escola Dinâmica de Escritores que Mario Bellatin fundou na Cidade do México no ano de 2000, “só existe uma proibição”, como ele próprio esclarece, “a de escrever” (2006. p.9). Na antologia publicada em torno do fazer e do método da escola, Bellatin explica que a ideia principal da escola é que ali “se examinam assuntos relacionados não somente com a literatura, mas, especialmente, com as maneiras de que se servem as demais artes para estruturar suas narrativas” (ibidem, p.9). Por isso, o projeto da literatura vindoura, do que chamamos literatura contemporânea, se situa, nas palavras de Bellatin, “nas fronteiras” entre a literatura e as outras artes, fazendo com que a escrita “assuma a categoria de prática artística”. Nessa zona porosa do limite, da fronteira, espaço e momento sempre de contágio, de contaminação e de metamorfose, tanto a literatura se transforma em outras artes, como as demais artes são potencialmente transformadas em literatura: na Escola de Bellatin as fronteiras estão abolidas (BRIZUELA, 2014. p.7).

Veronica Stigger não somente insere imagens em sua literatura, como também faz com que a literatura penetre o campo das artes visuais. Usando a expressão verbal, a autora organizou duas exposições: *Pré-Histórias* (2010) e *Menos Um* (2014), com algumas semelhanças entre si. A primeira conta com uma série de placas de madeira que reproduzem falas do cotidiano ouvidas e guardadas pela autora, já a segunda, conta com fotografias e textos. Nos dois casos, Stigger “não escreve”, no sentido de não criar algo, mas sim extrai e

expõe fragmentos que, separados de todo o contexto em que foram encontrados e expostos em um espaço que os destaca, demonstram muito mais profundidade significativa. A primeira exposição também deu origem ao livro *Delírio de Damasco* (2013), mostrando que, definitivamente, o espaço literário não se resume ao livro, assim como a arte visual não se resume a imagens e ao museu. A estrutura de *Opisanie Swiata* (2013) posiciona o ato de não escrever como condição necessariamente anterior à escrita. Ao ser experimentada pela autora como prática artística, a literatura passa a existir fora do livro e fora da própria escrita. Em seu romance de estreia, a autora não somente descontextualiza e isola elementos, mas costura-os entre si, de modo que seu passado torne-se apenas um rastro. Porém, mesmo como vestígio, é clara a importância de inúmeros passados e instantes, anteriores a sua concepção, que foram vividos, pensados, digeridos pela autora. Toda sua obra coleciona um grande exercício de análise do processo criativo e suas possibilidades na arte, tendo a escrita como eixo, deslocado do livro. *Minha Novela* (2013) toma corpo através da captura de instantes, fragmentos de telenovelas e suas mídias para tornar visível aquilo que se posiciona ao fundo dessas produções. O livro é, sobretudo, um arremedo dessas estruturas:



(Revista *Minha Novela*, 2016)



(Stigger, 2013. p.26-27)

A obra foi publicada e integrou a exposição *Sarau*, em Bruxelas, entre 2012 e 2013, em formato de vídeo, com trilha sonora e sem as imagens. *Minha novela* conta o desenrolar de uma trama que se inicia com uma das personagens sendo espancada pelo marido por errar o ponto do pudim.

Composta por uma série de sentenças isoladas entre as páginas, que se entrelaçam por meio das ligações entre as personagens, e ilustrada com colagens editadas de cenas de telenovelas, a obra se utiliza de vários elementos da cultura de massa para satirizá-la. Seja pelo título (homônimo de uma revista de novelas), pela escrita, escolha e trato das imagens, ou pelo modo como se desenrola a narrativa, tudo tende ao popular, exceto pelo uso de certos conteúdos que não se apresentam no *mainstream* e pelo significado invertido que essas ferramentas ganham na obra.

Para Cortázar, especialmente em *Último round*, a fotografia faz parte de um movimento que leva a literatura para o jogo, que quer desestabilizar o mesmo campo literário ao pô-lo lado a lado com um meio — o fotográfico — que nos anos 60 e 70 fazia parte da vida cotidiana de quase todo o mundo (BRIZUELA, 2014. p.39).

Não somente na literatura, como em muitas práticas artísticas, a fotografia funciona como um mecanismo de estranhamento da própria obra. O uso consciente dessa imagem, de suas estruturas internas na arte, desfamiliariza tudo o que toca. É curioso que esse processo venha precisamente da posição desconfortante da foto na arte: vista como o extremo da representação da imagem aparente. Ela, ao ser incorporada em outras obras e linguagens, acaba expondo o próprio artifício. O uso e edição das imagens televisivas que compõem o livro, dando atenção a detalhes expressivos dos atores, faz com que a familiaridade se dissolva e revele o engessamento desse tipo criação, recheada de tipos entrançados em uma

rede vasta, rasa e educativa. Esse posicionamento da foto, tão próxima à realidade e ao cotidiano se revela extremamente profícuo para a arte.

A partir dos anos 50, a fotografia emerge como uma linguagem privilegiada no campo da arte (onde claramente incluo a literatura). É o momento em que se vão deixando para trás as materialidades e plataformas convencionais da arte, em que em todos os âmbitos e em todos os dispositivos a particularidade de cada meio começa a ser questionada e desse modo a desvanecer-se, a fraturar-se. A fuga da materialidade específica de cada arte de ampara, não sempre, mas sim em muitas ocasiões, na fotografia. No campo das artes plásticas e visuais, no início dos anos 60, a crítica de arte começa a falar de *concept art* e surgem as primeiras manifestações de *happenings*, de *performance art* e de *ações de arte*. A centralidade da fotografia nessas redefinições da arte tem pelo menos três motivos. Em primeiro lugar, em face de uma arte que muitas vezes já não tem objeto, que, no dizer de Oscar Masotta e Lucy Lippard, "se desmaterializou", a fotografia permite documentar as obras agora passageiras e efêmeras. Por outro lado, a estranha e paradoxal dualidade da fotografia como traço profundamente referencial e ao mesmo tempo profundamente fantasmagórico abre nela e com ela um campo de possibilidades para o conceitual, para certas buscas formais sobre arte. E, em terceiro lugar, a massificação da fotografia a havia transformado no *ready-made* por excelência, oferecendo, em cada esquina e a cada momento, uma imagem fotográfica para ser apropriada (BRIZUELA, 2014. p.40).

É importante ressaltar que não só a performance se utilizou da imagem técnica para expandir seus horizontes, como as barreiras da fotografia também foram desestabilizadas por meio da união entre a performance e o registro. Foi por meio dessa ligação que a fotografia conseguiu encontrar um caminho que divergisse da função que lhe foi imposta como mecanismo de construção de uma realidade controlável e de registro do passado. Charlotte Cotton mostra como a fotografia, ao se identificar como arte, cria ficções dentro do cotidiano (por meio de performances), para que sejam registradas e transformadas em obra. Porém, essas ficções mexem com a própria realidade ao fazerem imagens absurdas, oníricas, interagirem com um ambiente comum, transformando a experiência da normalidade.

A proposta de Flusser, de se buscar a liberdade da imagem enganando o aparelho, parece ser um dos motores do fazer fotográfico na arte. Ao retratar cenas que não parecem "reais", mas que, em algum momento, fizeram parte da realidade, a fotografia põe em cheque as noções e barreiras entre real e imaginário da imagem técnica e problematiza também a sua própria função social como registro.

Além disso, não foi apenas na performance que a fotografia se mostrou como um instrumento com muito mais utilidades que a captura do instante, em *Rodin: do ateliê ao museu* (2009), Hélène Pinet traça um percurso histórico do papel da fotografia na produção do artista. A autora mostra como o olhar e a prática de cada fotógrafo que entrava no estúdio do escultor eram guiados por ele, que via ali, apenas mais uma ferramenta que o pertencia como

artista, que se utilizava do fotógrafo, assim como se utilizava da câmera. Porém, a visão de Rodin sofreu profundas mudanças ao se deparar com o trabalho que Edward Steichen realizou de seu monumento a Balzac. Para Rodin, Steichen tornou a escultura compreensível a partir das imagens. O peso que os jogos de luz e sombra fazem com a estátua e a paisagem de fundo transformou não somente o registro em obra de arte, como também modificou a leitura da obra de Rodin.

O desenvolvimento tecnológico da imagem técnica também contribuiu para que a fotografia se transformasse — em algumas obras — em apenas uma das ferramentas de criação, sem muita ligação significativa com a realidade externa das imagens. Emmanuel Alloa (2015) cita a obra de Keith Cottingham (1992), *Retratos Fictícios*, em que o artista, por meio de barro e edição virtual criou retratos de três meninos que nunca existiram na realidade. Nesse caso, o *isto foi* de Barthes se transforma em moldes de argila, que coincidem em quase nada com o passado em que a imagem foi capturada, o pretérito que vemos ali foi criado virtualmente. Vê-se que as práticas contemporâneas e o exercício de estranhamento que a fotografia proporcionou às outras artes acabou fazendo com que ela se desfamiliariza-se consigo mesma.

Brizuela, porém, atenta para algumas observações a respeito dessa literatura antonímica que é, ao mesmo tempo verbo e imagem, corpo e além do corpo. Associando reflexões de Adorno, Krauss e Rancière, a autora demonstra que esse processo e seu resultado tem diferentes leituras. Para Rosalind Krauss (1979. apud. Brizuela), essas estruturas estão sendo constantemente esticadas, reformuladas em seu contexto histórico. Porém, a ruptura histórica dos limites literários que os “livros do futuro”, como aponta Brizuela, propõem está diretamente relacionada ao rompimento com a lógica de um meio. Situação que Krauss define como pós-moderna, sem, contudo, apontar as razões e o objetivo desse rompimento. Sua definição de alargamento cabe muito bem à obra de Guilherme Gontijo, onde, apesar de todas as experimentações com diversas linguagens, sua prática não se estendeu para além do literário como definição primordial, ao contrário do processo de Stigger. Ainda que defenda o alargamento de fronteira, Krauss defende uma ruptura, uma crise de representação. Brizuela demonstra que Adorno, por sua vez, ainda que compreenda essa busca por rompimento, por mutações, como algo da natureza da obra de arte, enxerga no sucesso da diluição total de barreiras, o nada.

O que define a arte, para Adorno, é precisamente esse impulso interno, negativo e renovador ao mesmo tempo. A obra de arte, para Adorno, é aquela que, por conter sua própria negatividade, contém também seu próprio mecanismo de destruição, sua

própria capacidade de ser e poder passar a ser nada. Ou a ser outra coisa (BRIZUELA, 2014. p.52).

De acordo com Brizuela, para Adorno, a ausência de parâmetros transformaria a arte em sua própria ruína, à medida em que tudo passa a poder ser arte, ela deixa de ter um negativo, passa a ser outra coisa, deixa de existir como tal. A autora defende que Adorno não relaciona essa constatação à indústria cultural, mas compreendemos que o fazer artístico torna-se facilmente moldável, ao não se posicionar do lado contrário a uma realidade construída por uma estrutura não libertadora, homogeneizante (não multiplicadora). Podendo se tornar, ao ter suas fronteiras diluídas, um souvenir, um produto padronizado, entretenimento e se perder dentro da técnica. Ranciére (apud Brizuela), contudo, defende que essa crise não visa a destruição da concepção de arte, mas sua reformulação, causada pelo exercício de estranhamento de si mesma.

Assim como a realidade, a imagem não se limita a constatação da aparência, esse é o efeito de um modelo social que se impõe também por intermédio dela, da mesma forma o discurso que se forja por meio de uma estética pop não é o limite dessa estética. Ela tem uma potência discursiva capaz de revelar a própria obscuridão desse discurso, desde que se considere elementos que vão além da simples aparência a ela atribuída. Quando se busca movimentar o sentido das imagens, escavar seus possíveis significados, o auxílio de outras linguagens para dar corpo àquilo que ficou do lado de fora da representação torna-se uma importante ferramenta, de modo que essa fluidez entre artes, como vimos nesses escritores, tende a ser mais um ato de resistência contra o esvaziamento dos discursos e da expressão humana, que questiona não só o regime da arte, como o próprio regime de realidade que um enfraquecimento dessas potências. Todavia, cabe lembrar aqui, que todas essas obras ainda se encontram sobre os domínios da arte. Se Ranciére, Krauss e Adorno explicam as demandas artísticas desse rompimento, alguns teóricos da imagem — aqui, nos auxiliando a pensar a fotografia — demonstram essa necessidade como uma urgência histórica, social e política.

Vilém Flusser, em *Filosofia da Caixa Preta*, busca sistematizar o estudo filosófico da imagem fotográfica. Dividindo os capítulos por temas que consideram fundamentais: a imagem, o aparelho, o gesto de fotografar, a fotografia e sua recepção. Encontramos aí, um embrião — defendido pelo autor como chave para compreensão do mundo atual — de uma filosofia da fotografia. Para que compreendamos sua proposta, é fundamental que sejam apresentados seus conceitos de história e pós-história, imagem histórica e imagem técnica. Para o filósofo tcheco, o que compreendemos como história é, de fato, a história do Ocidente, “ou o Ocidente, simplesmente” (MICHAEL, 2011. p.146). O autor defende que essa história

se constrói através dos “atos decisivos”, onde “o que se encontra em questão não são somente os atos de conquista e dominação do mundo, senão também seus relatos”. Esses “atos decisivos” seriam fruto da luta contra a natureza, traduzida pela miséria e ausência de autodeterminação do homem.

Como a miséria se entende antes que nada como carência, a história consiste na transformação da carência em abundância. Por esse motivo, a natureza tem que ser submetida ao arbítrio do homem histórico. Em consequência, a história se converte no esforço pela manipulação da natureza. As ciências exatas figuram como base metodológica para a sujeição da natureza pelo homem. O problema, frisa o autor, é que a abundância alcançada logo introduz um novo estado de miséria, que é efeito do excesso. Assim, a história se revela como uma transposição da miséria de um nível inferior a outro superior. O progresso, nesta perspectiva, aparece como força-motriz do processo histórico. Ele eleva continuamente o padrão de vida, mas encerra o homem na “dialética da carência”. Na medida em que o progresso se torna absurdo, a história entra em crise (MICHAEL, 2011. p.147).

Michael ressalta que Flusser compreende o desenvolvimento da ciência como diretamente atrelado a essa necessidade de domínio, de manipulação humana da natureza, criando-se uma “razão instrumental”, onde o saber que não contribui para seu desenvolvimento é posto à margem. Ou seja: “Os homens pagam o aumento de seu poder com a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. A atitude do esclarecimento frente às coisas corresponde à atitude do ditador frente aos homens” (MICHAEL, 2011. p.148). Para Flusser, essa “racionalidade corrosiva” resulta no domínio do aparelho técnico-econômico sobre o sujeito.

Em Flusser, o ápice da máquina da história foi Auschwitz. O autor enxerga ali o primeiro “aparelho perfeito” que foi, posteriormente, reaplicado na cultura. A estrutura onde se finda a história cria uma sociedade sem atos decisivos, onde o material histórico é fragmentado, circulando de modo desconexo pela opinião pública, emitindo informações que, “na sua essência, não se diferenciam das anteriores” (MICHAEL, 2011. p.168). Essa observação ganha muita importância ao pensarmos na segunda obra de Gontijo. *Tróia* não faz senão buscar, por meio da repetição sufocante do registro da máquina de extermínio da história, dizer o que ficou de fora do fragmento.

Para o autor, a imagem técnica seria a dominação da imagem pelo homem, já a histórica, aquela fixada por meio do testemunho histórico, início da busca pelo domínio da natureza. Flusser defende que o nascimento da imagem técnica, seu desenvolvimento para que fosse possível a captura da imagem em movimento e as múltiplas funções que ela adquiriu no mundo moderno, fazem com que a imagem histórica seja engolida por ela. Esse processo termina dando origem a uma sociedade em que a imagem faz parte da construção de uma

história programada:

Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, afim de remagicizá-los. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. No entanto, o abandono do pensamento causal e linear se dá espontaneamente, não é preciso deliberá-lo. Pensamos já pós-historicamente. Os conceitos-chaves sustentadores da fotografia já estão espontaneamente encrustados em nosso pensar (FLUSSER, 1985. p. 38).

De acordo com ele, a noção linear de comunicação, por meio do texto, da fala, será comprimida entre imagens manipuladas por máquinas, que transformaram e formarão nossa leitura do mundo. Então, o primeiro passo a ser tomado para que não sejamos completamente domados pela imagem é a compreensão seu funcionamento técnico, por isso dedica os primeiros capítulos a estruturar o ato fotográfico. É interessante notar que os processos de recorte, captura e recontextualização, presente em *Tróia*, *Opisanie Swiata* e *Minha Novela*, em nenhum dos casos, usam um fotógrafo ou uma câmera fotográfica, de modo que, as próprias obras denunciam que o que está em questão é a imagem e o modo como ela está estruturada e estrutura o real, a história.

O ponto sempre assinalado por Flusser é a relação desse tipo de imagem com o mundo e com outras linguagens, como o texto. Apesar de enxergar um futuro em que o texto será esmagado pelas imagens técnicas, ele defende que, nesse período de transição, nossa saída, para que não sejamos dominados pelas imagens (assim como previa Baudelaire) está justamente na fusão das duas linguagens, posto que é a partir desse diálogo que o texto readquire importância e a imagem ganha novas leituras, escapando, assim, de uma visão uniforme e enganosa das coisas.

As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos. Atualmente o maior poder conceitual reside em certas imagens, e o maior poder imaginativo, em determinados textos da ciência exata. Deste modo, a hierarquia dos códigos vai se perturbando: embora os textos sejam metacódigo de imagens, determinadas imagens passam a ser metacódigos de textos (FLUSSER, 1985.p.8).

Ao quebrar a hierarquia entre texto e imagem, mostrando que, agora, essas duas ferramentas de comunicação e representação tem uma relação de influência reflexiva, Flusser contraria a visão de Barthes. Provavelmente por considerar outro espectro de influência da imagem fotográfica, como nas ciências exatas (descritivas de situações que somente conseguimos digerir com o suporte da imagem, ou da imaginação) e na arte (que muitas vezes apresenta obras que somente podem ser compreendidas com o suporte do texto), enquanto Barthes centrou-se na imagem publicitária e jornalística, onde a influência do texto, advindo,

geralmente, em forma de legenda, parece realmente ser uma via de mão única.

A estrutura pós-histórica do nosso pensamento pode ser encontrada em vários outros terrenos: biologia, psicologia, linguística, informática, cibernética, para citar apenas alguns. Em todos, estamos já, de forma espontânea, pensando, *informaticamente, programaticamente, aparelhisticamente, imageticamente*. Estamos pensando no modo pelo qual “pensam” computadores. Penso que estamos pensando de tal maneira porque a fotografia é o nosso modelo, foi ela que nos programou para pensar assim. A tese não é muito nova. Sempre se supôs que os instrumentos são modelos de pensamento. O homem os inventa, tendo por modelo seu próprio corpo. Esquece-se depois do modelo, “aliena-se”, e vai tomar o instrumento como modelo do mundo, de si próprio e da sociedade (FLUSSER, 1985. p.40, grifo do autor).

O autor enxerga que muitos fotógrafos servem ao aparelho, sem contestar suas funções, seus estatutos, contribuindo para a manutenção de visões rasas em torno da função da imagem. Vimos, com Tagg, que essa alienação em torno das estruturas da fotografia foi um processo resultante das funções que ela ganhou em nossas instituições. Flusser defende que, após a tomada de consciência das estruturas que compõem a imagem fotográfica (muitas das quais foram abordadas neste capítulo), cabe ao fotógrafo contestá-las, subvertê-las, enganá-las, modificá-las, libertar a imagem e o homem. É na arte que ele encontra essa saída. Ao citar os fotógrafos experimentais, Flusser aponta um caminho possível.

Assim como Adorno, Flusser assume o risco de se mergulhar na estrutura da técnica para buscar dar um salto para além dela, ele liga essa tensão à indústria cultural, mostrando que o discurso da arte, ao tomar posse dessas estruturas, em vez de conseguir traçar novos parâmetros para a existência — tendo em vista que o autor propõe a reformulação da própria concepção de história e um rompimento bruto com a anterior para, assim, direcionar o conhecimento do homem para além da vontade de domínio — caia no ciclo da repetição e do esvaziamento, ao ser jogada ao público. Vê-se, entretanto, que apesar de Adorno afirmar que, do outro lado do muro está o nada, entremuros reside a ruína, uma existência em fragmentos, mecanicizada, dominada pela técnica. De modo que, dessa representação, puramente ruína e nascida com a fotografia, ainda que participem de um processo muito anterior, nada mais se pode esperar que a crise, a tentativa de ruptura, que nasce da imersão na ruína.

O mesmo sentimento é identificado por Marques (2014), suscitado pela fotografia, nas obras de Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls e Orhan Pamuk. Para a pesquisadora, a observação de imagens do passado, ou de ruínas de cidades, remetem às ruínas da própria história, materializada na obra de alguns deles (como em *Tróia*) por fotografias. “Em Sebald como em Benjamin, parece haver a convicção de que nos objetos cotidianos, nas ruas e nas fachadas, nos rastros e ruínas da cidade podem revelar-se os vestígios, os traços da memória e da história” (MARQUES, 2014. p.83). Essas ruínas, imagens revelam vestígios da

história, contudo, não a completam, nem modificam. Para que esses dois últimos processos sejam possíveis é necessário que esses fragmentos sejam novamente recontextualizados fora da história oficial, como em *Tróia*, ou fora de suas mídias originais, como em *Minha Novela*. Pádua Fernandes explica claramente como esse procedimento acontece no poema-site de Flores:

Guilherme Gontijo Flores realiza, por meio das traduções e recortes (o remix), abalos na noção de autoria e de contemporâneo: ele faz poesia própria com material alheio e desgarrado esse material dos seus tempos originais. Creio que esses dois procedimentos são contemporâneos, pois tornam a catástrofe em poética: "Mas que membros nos deixa o precipício?", indaga em "Umbral"; "Ossos despedaçados/soltaram-se na queda". Trata-se da operação de criar novos corpos, novos textos com os membros e ossos desgarrados daquelas tragédias, que caíram de dois precipícios: o do tempo, seguramente, e o da poética, que os rearranjou dessa forma. Nesse sentido, Guilherme Gontijo Flores aponta para o precipício como função ou operação do poeta, o que parece justificar a escolha da epígrafe: Heine (traduzido por André Vallias), "Não compreendemos as ruínas antes de nos tornarmos ruínas nós mesmos". O poema ergue-se do encontro, na ruína, do contemporâneo e da forma poética (FERNANDES 2016. p.1).

Assim, como para a história, a relação entre arte-fotografia, fotografia-literatura gera sempre uma imersão na estrutura comum da fotografia, sua própria ruína, para extrair dela suas potências que estavam ali, porém abafadas. Mostrando que, antes de superarmos as ruínas da técnica, precisamos compreendê-la. Para Charlotte Cotton, em *A fotografia como arte moderna*, a arte foi um lugar que assumiu a fotografia como uma ferramenta capaz de produzir diversas ficções, ao possibilitar a elaboração de imagens orquestradas, inventadas especificamente para a captura e que não buscam representar, imitar, mas criar um universo novo, diferente desse aqui de fora. Flusser vê esse mecanismo como uma maneira de enganar o aparelho, posto que a própria expressão "capturar", "tirar" dão a impressão de roubo de algo que estava ali, fazendo parte de uma realidade independente da câmera. Percebe-se que, de alguma forma, aqueles retratos analisados por Benjamin — produzidos pelo fotógrafo como se produz uma ficção: montando um cenário, guiando as personagens e que eram recebidos na sociedade como partícula de uma realidade — já traziam um embrião da proposta de Flusser:

Há, porém, uma exceção: os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da *imagem, do aparelho, do programa e da informação*. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, contudo, não se dão conta do alcance de sua práxis. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua práxis, ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelhos, problema que é, precisamente, tentar opor-se (FLUSSER, 1985. p.41, grifo do autor).

O esforço dessa literatura que absorve a imagem em sua prática, é justamente experimentar o não-dito, ou não-visto das fotografias. Nessa prática, Flusser acredita residir

uma potência revolucionária da imagem contra o aparelho e, posto que esse movimento se volta contra a máquina, seu suporte se encontra fora da máquina, no conceito, no experimento. Didi-Huberman conceituou esse espaço latente da imagem, impenetrável, como sintoma, apoiando-se nos estudos de Freud em torno do inconsciente e da histeria. Para Freud, o sintoma seria, sinteticamente, a manifestação involuntária de um momento traumático recalçado; para Huberman, o sintoma da imagem é a manifestação daquilo que está por trás dela, coberto por ela, mas que, ainda assim, fala.

Percebemos que em *Tróia*, *Minha Novela* e *Opisanie Swiata* todas as fotografias revelam um sintoma ao serem incorporadas por uma nova produção: a obra de Gontijo busca desvelar o discurso de quem foi calado por aquelas imagens. Ainda que não consiga, jamais, conhecer a primeira realidade daqueles retratados, através de outros, dá a eles uma voz, fazendo do grito de um outro derrotado, o seu sintoma; *Minha Novela*, por sua vez, desvela a artificialidade e superficialidade da estrutura que rege a produção novelística brasileira e faz isso, com proeza, pela fragmentação da imagem dessas mesmas mídias; *Opisanie Swiata*, por sua vez, torna visível nas imagens de arquivos, sua potência ficcional.

Os historiadores da arte se aplicaram às vezes em criticar, no modo kantiano ou neokantiano, a extensão e os limites da sua própria disciplina. Mas eles próprios se colocaram de todas as maneiras — e sempre num modo neokantiano — no centro de comando do saber que produziam. Certamente aguçaram seus olhos, deram consciência à sua prática, refutaram todas as ingenuidades, digamos: quase todas as ingenuidades. Nas imagens da arte buscaram signos, símbolos ou a manifestação de números estilísticos, mas só raramente olharam o sintoma, porque olhar o sintoma seria arriscar os olhos na rasgadura central das imagens, na sua perturbadora eficácia. Seria aceitar a coerção de um não-sabe, e, portanto, abandonar uma posição central e vantajosa, a posição poderosa do *sujeito que sabe* (DIDI-HUBERMAN, 2013. p.2011-212).

Em Huberman, o problema seria que admitir esse vazio dotado de voz é assumir a limitação do conhecimento e do controle de nossos próprios mecanismos de representação. A questão é que o reconhecimento desse espaço impenetrável que nos afeta também descasca algumas camadas existentes por trás da imagem e traz à tona leituras profundas, ainda que não esgote esses silêncios. W. J. T Mitchell, em seu texto *O que as imagens realmente querem*, aponta para as leituras que conseguimos alcançar ao atentar para o que está ao fundo da imagem, para aquilo que ela não diz, ao analisar o conhecido cartaz do Tio Sam. O autor nos mostra que o conteúdo que aquela imagem transmite a primeira vista é evidente:

Ela interpela o espectador verbalmente e tenta paralisá-lo com seu olhar penetrante e (seu elemento pictórico mais extraordinário) com o efeito de proximidade de sua mão e de seu dedo que aponta ao espectador, acusando-o, designando-o e comandando-o. Mas o desejo de paralisá-lo não passa de um objetivo transitório e

momentâneo. Seu objetivo a longo prazo é emocionar e mobilizar o espectador, enviá-lo ao “posto de alistamento mais próximo” e, finalmente, fazer com que atravesse o oceano para lutar e, possivelmente morrer por seu país (MITCHELL, 2015. p.175).

A primeira descrição de Mitchell analisa o conteúdo explícito do cartaz, quais eram as intenções pretendidas em sua divulgação e que foram alcançadas. Porém, as estruturas político-sociais que emergem daquela imagem, que gritam de seu fundo, são muito mais profundas que a mensagem principal. E justamente ela é que fica encoberta e precisa de uma consciência mais abrangente de quais são os papéis exercidos e mensagens transmitidas pela imagem.

Uma análise completa nos levaria às profundezas do inconsciente político de uma nação imaginada como uma abstração desencarnada, um regime iluminista de leis e não de homens, de princípios e não de relações sanguíneas, efetivamente encarnada como um lugar onde velhos brancos alistam jovens de todas as raças (incluindo um número desproporcional de pessoas de cor) para lutarem suas guerras (MITCHELL, 2015. p.178).

É interessante notar que tanto a mensagem velada da imagem citada pelo autor quanto a mensagem explícita são de caráter cultural e não estão desvinculadas da figura do Tio Sam. Esvaziar as conotações políticas, sociais, culturais dessa imagem é retirar tudo dela que se pode compreender. A leitura desse cartaz também nos leva a repetir sobre o peso das imagens na construção de nossa realidade atual e da importância de se compreender isso, para que possamos ir além daquilo que está claramente exposto.

Da mesma forma, Melot infere para o olhar ingênuo que muitas vezes lançamos sobre as imagens, mostrando que devemos encontrar o que ali se esconde, posto que é nessa descoberta que se encontram muitas estruturas que participam — e, se não tomarmos conhecimento, de modo inconsciente — da construção de nosso imaginário histórico-cultural. Se a vivência humana parece estar atrelada a essa produção, é preciso que se compreendam os processos pelos quais essas imagens passam para chegar aos olhos do espectador:

Comprender las imágenes nos es descifrarlas como jeroglíficos; es, en primer lugar, reconocer que se trata de un artificio y que ninguna imagen ha caído jamás del cielo. Es comprender lo que se esconde en la imagen, a través de lo que se muestra. Los jefes, los dirigentes, los famosos carismáticos, como los dioses, responden a la imagen que de ellos espera su público. Se fabrican una imagen encantadora. Es a nuestras aspiraciones o a nuestros sueños a que pedimos que se parezcan. Encarnan una comunidad que no se ve, pero que se busca formándose una imagen colectiva, lo mismo que las sociedades se inventan una imagen de marca, las naciones una bandera y los clanes un emblema. Quién será responsable de esta imagen de un modelo colectivo inexistente? El poder está en aquel que tenga su dominio: el clero de una religión, el dictador al que se rinde culto, la marca que hará vender. Son cuerpos gloriosos, es decir, inmateriales (MELOT, 2010. p.35-36).

Melot demonstra como muitas imagens produzidas pelo homem são um tipo de materialização de um modelo coletivo imposto por quem tem o domínio sobre elas. Tais modelos exercem grande influência no comportamento, nas ideologias de uma sociedade e aquilo se esconde por trás dessas imagens — e que também diz muito sobre essas instituições — precisa também participar de forma consciente na construção do mundo atual. Dado o tamanho de seu alcance no mundo é preciso que se desfaça a hierarquia entre suas potências se comparadas à linguagem verbal.

As imagens participam, na história da humanidade, tanto da construção de seus discursos quanto a língua. Vê-se que os mesmos mecanismos de domesticação são adotados em ambas, fazendo dessas ferramentas veículos de propagação de ideias uniformizantes e dominantes. Encontrar nessas duas linguagens temas e questões que participam da existência de ambas é importante para compreendermos de que modo elas têm se configurado na atualidade e em quais ambientes encontram espaço para explorar suas potencialidades de modo menos limitado que nas instituições que mediam o real.

Para Emanuele Coccia, em *A vida sensível*, toda nossa relação com o mundo é mediada pelas imagens, que servem como suporte e ponto de partida de fenômenos como a moda, a palavra e devem ser enxergadas e compreendidas com sua devida importância e potência. Essa percepção é importante para reforçar a inexistência de uma hierarquia entre as formas de expressão no mundo e a existência clara de uma relação profunda e inseparável entre palavra e imagem:

A óbvia distância que separa o homem do resto dos viventes não coincide de fato com o abismo que divide a sensibilidade do intelecto, a imagem do conceito. Ela se expressa inteiramente na intensidade da sensação e da experiência, na força e na eficácia da relação com o mundo das imagens. É prova irrefutável disso o fato de que grande parte dos fenômenos que denominamos espirituais (sejam esses o sonho ou a moda, a palavra ou a arte) não apenas pressupõem alguma forma de relação com o sensível, como também são possíveis *somente* graças à capacidade de produzir imagens ou de ser afetado por elas (COCCIA, 2010. p.10).

A capacidade de produzir e de se relacionar com as imagens no percurso de nossa história confirma o fato de que enclausurar a fotografia entre as paredes da analogia não faz nada além de esvaziar seus potenciais e colocar boa parte de suas mensagens, que carecem de um veículo eficaz, para o fundo de sua impressão. Porém, não é se desfazendo do fazer analógico da imagem fotográfica que conseguiremos alcançar aquilo que se cala nela, mas buscando na analogia fios que conduzam a suas veredas pouco conhecidas.

De acordo com Christian Metz, a analogia se utiliza de seu próprio estatuto para absorver os mais diversos códigos, que ultrapassam a noção de imitação. Como um código

volúvel, que se apropria de outros e que depende do significado do objeto, a imagem é também capaz de mudar a leitura da própria coisa e de se transformar diversas vezes, a partir do diálogo com outros códigos:

O analógico, entre outras coisas, é um meio de *transferir códigos*: dizer que uma imagem parece com seu objeto <<real>> é afirmar que, graças a esta própria semelhança, o deciframento da imagem poderá beneficiar códigos que intervêm no deciframento do objeto: sob a capa da iconicidade, no seio da iconicidade, a mensagem analógica vai *obter* os códigos mais diversos (METZ, 1974, p.10).

A preocupação de Metz não é mais a de comparar imagens a códigos, mas de assumir sua potência comunicativa além da analogia, que se sustenta na função analógica para produzir efeitos, mensagens, afetos que transgridam, desde sua origem, um papel estático imposto para as imagens. Se, por um lado, o debate em torno do seu potencial como signo trouxe novas concepções em torno do significado da obra de arte, essas reflexões também se voltaram aos limites da linguagem verbal, ajudando a compreender que o enunciado também se utiliza de elementos culturais e imagéticos para ser construído e, assim como a imagem, também é composto de vazios semânticos que jamais são preenchidos.

É importante, sobretudo, compreender que a problematização dessas fronteiras causou uma fissura nos limites impostos sobre palavra e imagem que não deve ser emendada. O trânsito nesse novo espaço, em que a hierarquia parece se diluir, nos induz a dizer que, apesar de indicarem ferramentas distintas, essas linhas delimitadoras sirvam apenas a nossa incapacidade de apreender a complexidade com a qual essas linguagens interagem, se expandem e agem em conjunto na construção do discurso:

Há um *trabalho* do negativo na imagem, uma eficácia “sombria” que, por assim dizer, escava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e fere o legível (a ordenação dos dispositivos de significação). De certo ponto de vista, aliás, esse trabalho ou essa coerção podem ser considerados como uma *regressão*, pois nos levam de volta com uma força que sempre nos espanta, para um alguém, para algo que a elaboração simbólica das obras havia, no entanto, recoberto ou remodelado (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.188).

A regressão proposta por Mitchell se deu precisamente por meio de uma escavação do visível, dos símbolos presentes na imagem do Tio Sam e de uma ferida em seu dispositivo de significação, que rasgou e mostrou as entranhas do cartaz, recobertas pelo “*I want you*”. Para Huberman, essas possíveis rasgaduras da imagem são o caminho para que se consiga se não transgredir, ao menos expandir o leque de significações e das figuras que compõem esse mundo.

Não há um momento específico em que a imagem analógica absorve as significações

culturais. Como observa Kossoy (2001), o filtro cultural da fotografia começa a se formar no olhar do fotógrafo, que não consegue se afastar de sua própria história para selecionar, enquadrar e capturar a imagem. Desde sua criação a fotografia acompanha, é influenciada e participa da construção de uma cultura, de modo que enxergar a analogia e as outras mensagens presentes na imagem como corpos muito bem definidos e distintos parece não ser o melhor caminho. Huberman propõe o esforço para desestabilizar o sistema no qual as imagens estão inseridas, não muito diferente da proposta de Flusser. Porém, a própria rasgadura depende da compreensão do contexto da imagem:

A <<imagem>> não constitui um império autônomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia. As imagens — como as palavras, como todo o resto — não poderiam deixar de ser <<consideradas>> nos jogos do sentido, nos mil movimentos que vem regular a significação no seio das sociedades. A partir do momento em que a cultura se apodera do texto icônico — e a cultura já está presente no espírito do criador de imagens — ele como todos os outros textos são oferecidos à impressão da figura e do discurso (METZ, 1974. p.10).

Essa visão sobre a imagem como sendo a analogia de um objeto, de uma cena passada e desprovida de código, sendo, unicamente, a repetição ou imitação de outra imagem, que irá, posteriormente, absorver outros símbolos e significados, contribui para que compreendamos as camadas de sentido que a fotografia suporta. Porém, a imagem puramente analógica nunca existirá de modo isolado. Essa visão desmembrada levará à falsa sensação de uma linha limítrofe que divide essas duas mensagens.

Apesar disso, devemos considerar a existência — ou, ao menos, nós fazemos existir — de um fio condutor de todas as possíveis leituras de uma fotografia que é, talvez, aquilo que há de analogia na imagem, vazia de códigos, de significados, ou/e sua corporeidade, os limites físicos da imagem revelada. Quando se pensou em enxergar a imagem do avesso, suas entranhas, a primeira atitude tomada pelos fotógrafos foi a de inseri-la no mundo da arte e destrancar algumas portas que lhe foram impostas pelo mercado e pela teoria, para que essa rede de relações de expandisse e se conseguisse, por fim, produzir um rasgo em nossa concepção de imagem. As próprias obras literárias aqui analisadas dialogam com essas concepções propostas, questionando-as, explorando seus limites.

A potência da imagem se suporta na analogia, mais especificamente na possibilidade de transgredi-la, transformá-la, enganá-la e mergulhar nos inúmeros trânsitos possíveis graças a esse rasgo. Uma obra fotográfica adquire diferentes interpretações dependendo de seu veículo de divulgação, do contexto histórico, político, cultural em que está inserida, do espectador, de modo que o *isto foi*, o que há de real, de passado (se há) na imagem, o diálogo

com sua imagem original são apenas um suporte, um meio de extrair dali significações múltiplas:

Quem deseja *ver*, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como sua rasgadura (DIDI-HUBERMAN, 2013. p.186).

O que as obras de Stigger e Gontijo parecem apontar, ou tentar alcançar, é essa rasgadura, expandido o leque de signos e vazios que compõem uma obra literária e tentando, de diversas formas, esgarçarem, decompor, *pulverizar* os limites do que se entende por literatura, não pela simples costura de uma linguagem a outra, mas por buscar, nessa união, espaços, possibilidades que, quiçá, não pudessem ser alcançados por palavras solitárias. A literatura tem o poder de fazer emergir da fotografia o seu negativo, aquilo que está ao fundo da imagem e que constrói, estrutura a própria imagem. Da mesma forma, a fotografia parece potencializar aquilo nas palavras que produz efeito em nós, mas é transmitido por meio de sua ausência, nas entrelinhas.

A frase que acompanha todas as páginas do livro, em latim, como uma voz que ressoa por todos os poemas, "*Onde está Heitor? Onde estão todos os frígios? Onde está Priamo? Queres saber de um apenas: Eu quero saber de todos*" (Sêneca, Troades, vv. 571-2. apud Flores, 2014, tradução nossa), revela a busca da obra tanto pelo alcance de todos os vencidos — que se confirma pela citação de massacres que datam desde tempos obscuros para a história, até genocídios que começaram em 1500 e prosseguem até hoje — quanto pela tentativa de escavar todos os discursos que, ao mesmo tempo em que guardam sua existência nas imagens, revelam sua permanência e são por elas abafados.

Os versos traduzidos e remontados por Gontijo aparecem e revelam nas fotografias pistas de uma realidade que não é do nosso conhecimento e que se perdeu no registro, apesar de se fazer latente nele. Olhar o sintoma, para Huberman, é perturbar a visão com a rasgadura da imagem, conduzindo-nos para um espaço aquém dela, fazendo-nos regressar, como o anjo do poema *Tombeau* — ilustrado pelo túmulo de Inês de Castro — a um fragmento das ruínas de um passado, sem poder reconstituí-lo ou modificá-lo. Se hoje conseguimos esboçar o sofrimento presente nos retratos, é porque ele, de algum modo, se fez presente na imagem.

O caráter de comprovação do passado que compõe as fotografias dá, ao discurso dos vencidos das *Troianas*, uma posição fora da barreira da ficção e com uma importante função da reconstrução de uma história que a realidade, o registro não deu conta. Se, por um lado a

posição privilegiada da fotografia na produção de nossa cultura faz parte de mecanismos de controle e manipulação da verdade, por outro, é capaz de contribuir para que pensemos a respeito da posição subalterna que outras manifestações artísticas ocupam na sociedade.

As imagens usadas na obra não são imagens criadas para desconstruir a natureza da fotografia, indo de acordo com ela. Foram, inclusive, capturadas para preservar a memória de quem vence, de quem fica. Se hoje, em *Troiades*, elas ajudam a reconstruir a fala perdida dos derrotados por elas retratados, é porque o caráter mimético da literatura se encarregou de preencher as lacunas vazias na representação daquelas imagens. A reutilização dessas fotos também revela as ficções que Nichols defendeu existirem no texto documental: a mensagem que se queria transmitir com muitas das imagens usadas era totalmente divergente do discurso que estava implícito nelas que, por sua vez não interessava às classes dominantes.

Os poemas, as imagens, as epígrafes, as notas e os elementos que rodeiam a obra repetem a mesma mensagem, o similar espectro que tomou corpo de diferentes modos no percurso da humanidade — seja pelo assassinato da amante de Dom Pedro I, pelo holocausto, pelo massacre em andamento dos ameríndios — muitas vezes, parecendo se repetir em imagem e corpo, ao compararmos as ruínas de Dresden, por Richard Peter, no poema *Puerilia*, às ruínas de Kobane, por Bulent Kilic:



Errando sobre o mar dilacerou-lhe a pele (Flores, 2014)



Kobane (Kilic, 2015)

Ou lembrando os inúmeros casos de assassinatos de negros pela polícia, norteamericana e brasileira, como nos casos de Laquan McDonald, de 17 anos, em Chicago e Amarildo Dias, de 47 anos, no Rio de Janeiro, se postos ao lado da imagem dos pés, pendurados de Laura Nelson, no poema *temor/tremor*; estuprada e enforcada junto ao filho, após ele ter disparado contra o vice-xerife de Okemah, ao ver o pai ser preso dentro de casa, acusado do roubo de uma vaca.



Antes ter mais voz nos braços mãos cabelos pés pra que em unísono tudo agarrasse em teus joelhos vertendo todos os discursos.

O poema que acompanha a foto-choque de Laura revela a incompletude do discurso transmitido pela imagem — vendida, posteriormente, junto a uma série de retratos dos dois enforcados, como cartão postal — que, apesar de registrar e comprovar um caso brutal de racismo, somente adquire a profundidade de significações que lhe habitam ao ser remoída pelo eu-lírico, costurada a uma série de outras imagens, aos acontecimentos históricos que lhe antecederam e sucederam. Não sendo, sozinha, suficiente para gritar por todos os oprimidos, nem para se fazer entender, se unindo ao coro que cresce a repetir a mesma mensagem.

Ambientado durante uma viagem da Polônia à Amazônia, o romance *Opisanie Swiata* (2013) tem como protagonista o Sr. Opalka, diante de uma reviravolta em sua vida, na Polônia, ao receber uma carta do filho que não conhece, em estado terminal, pedindo que ele vá conhecê-lo urgentemente. A partir desta premissa, o polonês embarca em um navio onde as personagens-tripulantes tem nomes e personalidades que frequentemente remetem a obras, estéticas e personagens do passado. A viagem, assim como as narrativas anteriores de Stigger, é repleta de acontecimentos assustadores, inesperados, que transitam entre o humor e a poesia, quase sempre carregados de algum simbolismo. Construída a partir de diversos estilos discursivos, recortes, cartões-postais, a narrativa aponta — não sem atribuir os créditos — para uma abertura das mensagens verbais e visuais proposta por Oswald.

A viagem de Opalka se dá como uma espécie de retorno ao passado em que o ponto de chegada finda outro, desconhecido. Esse lugar estranho onde atraca a personagem, depois de passar por um longo período de suspensão geográfica, guarda relíquias do passado do Polonês em que ele, ainda assim, não se reconhece. Opalka se defronta com três passados: aquele que habita sua memória, pouco externalizado pelo homem durante a viagem, o preservado por seu filho, por meio de imagens, livros, histórias contadas pela mãe — através das quais Nataneal construiu um relacionamento com o pai ausente — e o que nele atraca fisicamente (feito, agora, presente), completamente mudado, diferente daquele que guarda em sua lembrança e do que ficou registrado em objetos. Nenhuma dessas perspectivas é ou reproduz o passado real de Opalka, ainda assim, se unem e constituem um registro da passagem do polonês pelo Amazonas.

Essa sobreposição memorialista atravessa, inclusive, a estrutura na qual a narrativa se mantém. As referências das imagens usadas, citando uma série de livros, anúncios, notícias, conversas que antecederam e participaram, de algum modo, da construção da narrativa, demonstram que o uso do passado como matéria criativa não se limita à fotografia. As imagens de *Opisanie Swiata* criam um corpo que cresce junto ao desenvolvimento da história e são vinculadas a uma realidade anterior quanto o texto escrito.

Se em Agamben há uma interpretação da imagem fixada como um corpo que transita entre a imobilidade e o movimento, *Opisanie Swiata*, por sua vez, faz, de toda a linguagem que usa, corpos que se movem no tempo e em seus significados para registrar a história do romance, que, por sua vez, torna-se um novo corpo. As obras que inspiraram o romance retornam como personagens, temas, lugares, estéticas que se movimentam de seu corpo para dar forma a outra obra. Do mesmo modo, as imagens, que outrora simbolizavam outros passados, retornam como novos navios, abrigando novas histórias, que dão outros significados aos objetos ali registrados. Um trecho de uma das cartas do filho de Opalka entrega pistas da configuração das imagens e de sua influência no romance. Nele, Natanael descreve um retrato que envia ao pai:

PS: Juntei a essa carta a única fotografia que guardo de mim com mamãe. Tenho ali, creio eu, um ano de idade. Repare como eu e mamãe olhamos fixamente para a câmera do fotógrafo. Estou com olhos exageradamente arregalados e ela, linda, com os cabelos presos num coque alto, parece triste. Os olhos dela não brilham e uma ruga corta-lhe a testa. Aos nossos pés está Frida, a macaquinha que o senhor deixou conosco. Nossas roupas eram emprestadas, e o fundo, uma paisagem falsa (STIGGER, 2013. p.33).

A realidade a qual essa imagem se refere não pode ser acessada, seu plano de fundo jamais será o mesmo, a paisagem falsa, ao fundo, ressaltada por Natanael, acaba remetendo a própria falsidade do relacionamento que o filho, agora, tenta construir com Opalka, baseado em registros. Sem embargo de guardar na fisionomia do corpo da mãe, do filho e do macaquinho alguma ligação com aquele passado, Natanael não consegue reproduzir para Opalka aquilo que ele não viveu todos esses anos. O texto reconstitui a primeira realidade daquela imagem, mostrando como o momento que se conseguiu registrar e mostrar para Opalka, significou muito pouco na vida de Natanael, nada diz sobre seu passado, a própria expressão da mãe é interpretada de modo incerto pelo filho.

A imagem enviada a Opalka se materializa pela captura de fragmentos de uma realidade e de memórias que se amalgamam, atribuindo-lhe significados de um passado que é tão real ali quanto a paisagem ressaltada pelo filho. Aquela imagem, pelas descrições do narrador, esteticamente comum para a época em que as outras fotografias que compõem o texto foram produzidas, sem nenhum significado profundo a um desconhecedor de suas personagens, torna-se um objeto raro e causador de afetos profundos ao ser atravessada por um drama familiar.

A descrição desse retrato funciona como uma metáfora dos inúmeros diálogos traçados com diferentes passados pelo livro, que, assim como a foto, mostram como, apesar de haver

referências aos antigos papéis das imagens que participam da narrativa, elas, ali, dependem do plano de fundo que lhes será atribuído pelo narrador ao reorganizá-las em um novo território.

O mesmo acontece com a imagem da corneta que dá início ao capítulo *Netuno é um bom camarada*. O desenho, aparentemente antigo anúncio de uma loja de cornetas, canivetes, facas, talheres e tesouras, se transforma em um prelúdio dos acontecimentos do capítulo. Permanecendo a mesma imagem, analógica ao mesmo objeto, com palavras que permanecem com o mesmo sentido, ganhou um plano de fundo totalmente diferente e seu significado se alterou. Do mesmo modo, os navios fotografados representam outros navios no romance. As cidades ganham um passado que nunca existiu em suas histórias.



(Stigger, 2013. p.99)

A multiplicidade que beira o caótico no romance, ao tornar-se tão aparente, parece alcançar um espaço que é não somente o rasgo da imagem — como propusera Didi-Huberman —, mas um rasgo que se coloca entre todas as linguagens. As duas narrativas de *Opisanie Swiata*, que se desenvolvem infiltrando-se umas nas outras não buscam somente representar ou descrever o mundo como ele é, como o diálogo com os cadernos de viagens, o título aparentam denunciar, mas navegar pelo próprio processo de construção de mundos, criando uma narrativa em primeiro plano que, em seu percurso, espalha chaves que abrem portas para aquilo que se coloca atrás dela, além da imagem e do texto.

Ao diluir as hierarquias entre diferentes formas de expressão, tornar visível aquilo que é comumente visto como invisível na produção, para dar acesso ao leitor àquilo que se coloca por trás da narrativa, o romance de Stigger tende para uma visão não exclusiva da literatura e da ficção, mas também da arte para além dos limites do visual, das fronteiras estabelecidas

por meio dele, sem, para isso (porque seria uma tarefa impossível) abster-se dele. *Opisanie Swiata* ultrapassa os limites das linguagens para alcançar, ou tornar visível, a construção do próprio processo representativo, nunca feito por meio de uma única forma de expressão.

A obra nos mostra que guardar as imagens, ou mesmo o próprio conhecimento, é enterrá-las, submetê-las à eternidade de um significado estático e limitado, que não é inerente a elas. Demonstra-se, assim, como o uso da imagem técnica em nosso regime de verdade — que se estrutura no embrião do capitalismo — é uma prática que esvazia suas possibilidades discursivas, designando ao seu plano de fundo muito mais do que fomos ensinados a compreender.

Se, em *Opisanie Swiata*, há uma reciclagem de imagens relacionadas a um passado real, que participa da construção de um passado inventado (e da reflexão em torno desta), o diálogo com o melodrama e sua influência nas ficções televisivas, diretamente ligadas à cultura do espetáculo, é fundamental para a compreensão da relação de *Minha Novela* com as reflexões sobre a fotografia.

A abertura logo transparece o teor violento e escancarado da história. Por se pautar em um fragmento da mídia das telenovelas — a obra se faz a partir dos modelos de manchete e ilustração de resumos dos capítulos em revistas — o texto é direto e apelativo e, curiosamente, o próprio aspecto nonsense de algumas imagens também imita as fotos usadas nas revistas. O uso de assuntos polêmicos, tabus sociais para chamar a atenção do espectador é um recurso comum na televisão, ainda que enformado dentro de uma proposta moral. Ismail Xavier, em *Melodrama, ou a sedução da moral negociada* (2000), ressalta a relação entre esse tipo de troca nos enredos das telenovelas e os costumes da sociedade do espetáculo, em que se forja uma realidade por meio da exibição de imagens que se colocam como verdade e que acabam, ao contrário de representar o real, fazendo-o se pautar nos princípios por elas expostos.

O espetáculo que inverte o real é produzido de forma que a realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular pela adesão positiva. A realidade objetiva está presente nos dois lados. O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente (DEBORD, 2003. p.16 apud Xavier, 2000).

Para Xavier, as telenovelas globais, aos moldes do melodrama, constroem um mal que ali, não busca representar o mal como ele é, mas performá-lo, criando assim, um estereótipo do mal, do mesmo modo teatraliza o bem. O autor aponta para como, nas novelas, o que importa não é “o mal praticado a seco, ação danosa em surdina, mas o mal se exibindo como

teatro do mal, como prazer da transgressão, muitas vezes em simbiose com a vítima, que não encarna a ação silenciosa da virtude, mas a afetação desta” (Xavier, 2000. p.88). Martins e Santos, ao analisarem as relações entre a telenovelas e a sociedade do espetáculo, atentam para o fato de que essa teatralização de elementos morais, quando invertida para um modelo de realidade, causa a reprodução de valores inventados por razões mercadológicas — considerando que as telenovelas buscam, acima de tudo, a audiência.

Análogo à defesa de Guy Debord (2003) acerca de que, na sociedade do espetáculo, a aparência, o visível é tido como algo capaz envolver toda a existência, desse modo esvaziando tanto a própria existência quanto a aparência, retirando da segunda, todo o seu plano de fundo e transformando-a em falsa evidência de si mesma, Xavier distingue nas telenovelas o esvaziamento das noções de bem e mal, tornando-as caricaturas que são compreendidas como representação da realidade e influenciam em sua construção (dada a própria noção de realismo que diferencia as novelas do melodrama), transportando para o real um modelo de comportamento originário em um teatro de aparências que esconde, sublima mais do que mostra.

O espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a *negação* visível da vida; uma negação da vida que se tornou *visível* (DEBORD, 2003. p.16).

A vinculação entre as telenovelas e a estética realista, de acordo com Martins e Santos (2009), contribui para que essas obras sejam reconhecidas como um mecanismo de construção do real. Porém, mais do que representar, as características desse tipo de produção (elencadas abaixo) apontam para um forte interesse de domínio do público para que se consiga, a partir da audiência, lucrar e transmitir noções do que é polêmico, tabu, certo e errado.

a) a ação das tramas tem de ser de grande intensidade, mostrando a luta dos bons contra os maus para a vitória da verdade; b) personagens e fatos semelhantes às pessoas e à vida cotidiana. As telenovelas reproduzem a fala coloquial e reportam-se constantemente a fatos que estão ocorrendo no período em que estão no ar; c) o homem é produto do meio: o personagem age conforme o seu ambiente; d) os personagens agem sempre de acordo com a sucessividade dos fatos e presos a modelos estereotipados. É rara a presença de personagens com densidade psicológica nas telenovelas; e) as ações são descritas com o maior detalhamento possível, objetivando mostrar a realidade com a máxima fidelidade; f) sequência lógica na apresentação dos episódios que constituem o enredo. As telenovelas encadeiam as tramas e subtramas de maneira que o espectador jamais se perca nas ‘subjatividades’ da narrativa (Nogueira apud Martins, SANTOS, 2009. p.14).

Martins e Santos (2009) acodem que os tabus abordados nas telenovelas fazem parte de um processo educativo e desmistificador desses temas, além de apontar para uma

abordagem múltipla de elementos que compõem a sociedade. Porém, *Minha Novela* desvela os tabus das próprias telenovelas, que, ao selecionarem determinados temas e dividi-los em uma escala moral, acabam criando também um grande negativo daquilo que não abordam e criando ou preservando polêmicas que poderiam ser vistas com naturalidade pelo povo, como o exotismo com que se trata o homossexualismo, muito bem ironizada na obra de Stigger. Se as telenovelas se utilizam ou constroem polêmicas para cativar o público, sem tocar em certas feridas de nosso panorama social, preferindo, para isso, inventar tabus que ocupam seus lugares no imaginário popular, o livro de Stigger aproveita aquilo que passa invisível pelas câmeras para dar luz à hipocrisia que permeia a noção de realismo televisivo.

Beirando ao fantástico, Stigger extrai do cotidiano a violência que é sublimada pelos meios de comunicação e pelo poder, com todo seu vigor. A intensificação, ou seja, uma intensa ação é levada ao seu limite e é aí que seus contos se realizam (no limite, na escatologia). É impossível passar indiferente diante de um conto de Stigger, uma vez que essa violência desmedida – que se tenta diluir a todo custo em uma luta entre bem e mal, entre normalidade e exceção – traz para o centro da cena sua própria condição recalcada. Ingresso que temos que pagar para a entrada na civilização (CERA, 2011. p.1).

O procedimento adotado por Stigger é aquele mesmo defendido por Flusser: a autora vira a narrativa televisiva contra si mesma, dando um uso experimental às ferramentas, trazendo à tona, com isso, aquilo que foi por elas mesmas filtrados. Cera analisa os contos da autora anteriores ao livro aqui analisado. Entrementes, em *Minha Novela*, o efeito alcançado por meio da violência, do abjeto, faz expelir da própria ferramenta a sua denúncia, tornando visível seu sintoma.

O caráter breve, curto da obra, construída por meio de instantes — sejam eles sentenças polêmicas ou expressões faciais dramáticas —, ao mesmo tempo em que confere ao texto uma estética fotográfica, no sentido de observação do detalhe que compõe o corpo das novelas, surpreende por rasgar essas imagens. Ao dar-lhes a aparência de negativo fotográfico, preenchido por enormes placas negras editados aos moldes da *pop art*, Eduardo Sterzi altera o significado das imagens que ilustram os resumos de novelas. As feições dramáticas continuam teatralizando o enunciado, assim como nas revistas. Todavia, o efeito de negativo dado a elas ironiza o tom de polêmica concebido a determinados assuntos pelas novelas, ao colocarem-nos lado a lado com seus tabus, presentes em nossa múltipla e bizarra realidade e ausentes na televisão, como pessoas comendo cocô, sodomizadas, a violência gratuita dos manicômios.

Minha Novela manifesta o procedimento fotográfico como algo que ultrapassou os limites da câmera. Atualmente, somos capazes de produzir fotografias mesmo sem uma lente.

Se Tagg enxerga o *isto foi* da imagem capturada como uma percepção cultural, a obra de Stigger apresenta a influência do ato fotográfico em nosso mundo, profunda, sendo feita até mesmo sem a câmera, ou, como já nos mostrara Brassai, sem a própria imagem.

3. A GRAFIA DA CAPTURA

A noção de fragmentação do real que a imagem fotográfica causa, explorada das mais diversas formas nas práticas artísticas modernas, como a colagem, a performance e o cinema, ao mesmo tempo em que denuncia sua preexistência em um determinado contexto passado, do qual foi extraída, traz consigo uma série de aberturas para outros contextos possíveis. A foto parte do recorte de uma multiplicidade, revela-se múltipla no fragmento e tende para uma recontextualização que também se compõe de diversos pedaços. A noção dessa estrutura, apesar de ter nascido junto com a fotografia, se expandiu para outras teorias, como a literária e a das imagens como um todo.

Nas obras de Stigger e Flores a fotografia funciona também como um índice dessa estrutura. Essa mesma formatação foi muito aproveitada pela fotomontagem dadaísta, por exemplo, em que pedaços de imagens representativas da cultura e do poder vigentes são colados em um novo corpo que, com seu caráter absurdo, informa mais sobre essa sociedade do que em seus contextos naturais, originais.

As fotomontagens, de estilo dadaísta, eram feitas à base de recortes de imagens fotográficas anônimas provenientes de jornais e revistas. Usando como método crítico a montagem russa — o rosto sorridente de Franco recortado e inserido no meio de cabeças "decapitadas" (pela colagem) de crianças mortas, forçando o leitor a um choque que o obrigaria a uma única leitura possível de Franco como figura emblemática do horror —, as imagens, apesar de não serem realistas, trabalham a partir da materialidade do mundo. São imagens cuja primeira circulação em meios de comunicação de massa as havia significado como documentos de veracidade. Elas aparecem, nas fotomontagens de Olmos, ressignificadas (BRIZUELA, 2014. p.31).

O cinema de Harum Farocki também faz com que as imagens produzidas pela mídia de massa revelem, a partir da recontextualização e da colagem, significados mais profundos (DIDI-HUBERMAN, 2015. p.206). Assim como as fotomontagens de Olmos e os filmes de Farocki, as imagens recicladas por Eduardo Sterzi contam sobre aquilo que não estava dito em seu contexto original. É interessante notar como a obra intercala, no texto, a familiaridade com o discurso da mídia, ao estranhamento dele. Os fotodramas, por sua vez, sobrepõem esses sentimentos, pelo reconhecimento daquelas imagens, dos atores ou mesmo dos personagens que representaram no passado, porém, tratadas com uma estética que, apesar de *pop*, não condiz com a original daquelas imagens.

“A imagem fotográfica foi, para muitos artistas e escritores das vanguardas históricas, um dispositivo que não valia por sua qualidade documental, mas por seu inevitável poder de desnaturalização, de estranhamento — toda fotografia é o descontextualizado aparecimento de

algo” (BRIZUELA, 2014. p.67). É essa capacidade da fotografia, contrária às tendências naturalizantes da indústria cultural, que *Minha Novela* explora. Usando o mesmo processo de captura e fragmentação do instante, a obra de Veronica Stigger recria, a partir de recortes de novelas, seu negativo. Muitas dessas modificações, porém, são realizadas ao redor da imagem, revelando que ela funciona, sobretudo, como um índice, seduzindo o espectador ao seu referente que, por sua vez, pode ser modificado.

Segundo Cortázar, tanto o conto como a fotografia são formas de representação que funcionam a partir do recorte (em contraste com o romance e o cinema que, como dirá em outro momento da conferência, funcionam a partir da totalidade). Um recorte ou um limite que não encerra, não limita, mas impulsiona o leitor ou o espectador a um fora de campo. O que importa é o que é impulsionado para esse fora de campo, segundo Cortázar: a espiritualidade, a inteligência, a sensibilidade. Não se trata de que o "caso visual ou literário" leve o leitor ou espectador para a realidade que o recorte deixou de fora, mas de que há uma viagem para zonas não empíricas, para o que Walter Benjamin teria chamado em 1931 o "inconsciente óptico" de toda fotografia (BRIZUELA, 2014. p.38).

A fotografia é uma produção que, em todas as suas camadas, não se sustenta *per si* em nossa cultura. Ela é sempre uma peça encaixada, que se constrói, a princípio, por meio de uma outra imagem e que ganha sentidos ao ser incorporada por outras imagens, ou pela história, pela memória. A analogia, sozinha, diz muito pouco. *Opisanie Swiata*, apesar de caracterizado como romance, segue o mesmo padrão de obras curtas da autora. Contando com apenas sessenta páginas, a obra, assim como a comparação que Cortázar faz entre o conto e a foto, apesar de produzir uma narrativa estruturada, é feita claramente de recortes que não se limitam ao corpo do livro e à referência ao seu passado, envolvem o leitor a conhecê-los melhor, além do fragmento, além de sua função naquele corpo. O romance convida-nos para viajar pelo seu inconsciente.

Essa busca, na literatura, pela movimentação das imagens técnicas, procedimento que tem se mostrado mais natural a elas que a noção estática que lhes foi atribuída, torna-se mais uma ferramenta na constatação da multiplicidade resultante do processo mimético em sua concepção antiga, que já se mostrou inúmeras vezes falho na tentativa de descrever o mundo, de abarcar o universal, nos mostrando, com essas tentativas, que tudo se move, mesmo que surja de um procedimento de fixação, fragmentável na medida em que nasce da fragmentação de outros corpos e torna-se parte, pedaço de novas produções.

Em *Literatura e fotografia: o anseio pela apreensão do instante*, Louzada e Sousa (2008) já apontaram para algumas relações possíveis entre a mimesis na fotografia e na literatura. No texto, os autores comparam o fazer fotográfico com o fazer mimético na literatura, proposto por Auerbach. Para eles, o procedimento adotado por alguns escritores da

modernidade, como Joyce e Proust, de tentar apreender, por meio da descrição de um instante qualquer, uma representação mais fiel à realidade seria análoga à busca do fotógrafo pela captura do instante:

A compreensão acerca das relações de homologia entre literatura e fotografia passa em parte pela discussão sobre a presença e a representação da realidade na obra de arte. Segundo Auerbach, a mimesis, ou seja, a tentativa de representação dessa realidade, principalmente a partir das vanguardas europeias – e que pode ser encontrada em escritores como Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce –, passa a buscar o essencial das coisas mediante uma narrativa que tenta apanhar um instante qualquer da vida de uma personagem ou instantes distintos de diferentes personagens. O propósito de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em instantes variados, distingue-se do realismo tradicional que, segundo o autor, apresenta um subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar, e que só considera válida a sua visão da realidade. [...] Essa argumentação de Auerbach permite ainda uma reflexão de aspecto mais teórico, da mesma forma que faz Clarice Lispector recorrendo-se ao poético: mais do que uma tentativa de apreensão da realidade, o que de fato se torna significativamente possível à literatura é a busca pela captação do instante. A partir das vanguardas europeias e do movimento modernista no Brasil, os escritores perceberam que teriam mais êxito na reprodução da realidade se não tentassem captá-la em sua plenitude, mas se se esforçassem para apreendê-la a partir de seus fragmentos. Porque, assim como demonstra Proust, Joyce e Woolf, a vida acontece nos instantes, e eles são a única realidade do ser humano (LOUZADA, SOUSA, 2008. p. 163 -164).

O diálogo com a obra literária começa antes mesmo que os livros possam se utilizar da fotografia diretamente em suas produções. Tanto na prosa quanto na poesia, a aproximação mais comum com a imagem técnica se dá por meio de uma escrita que remete ao que é entendido como a grande realização da câmera: a captura do instante que, ao ser contemplado, revela sua multiplicidade. Tal concepção no fazer literário estaria de acordo com as novas leituras de mundo trazidas pela modernidade, as quais a fotografia participou ativamente. O que se revela com mais intensidade nessas produções é precisamente a multiplicidade, ainda que atrelada à falha tentativa de domínio.

Auerbach defende que a condição humana não é algo imutável e que suas concepções no percurso da história variaram e influenciaram a relação do artista com sua produção e o mundo real. Essa mesma condição é resultante de uma série de elementos histórico-culturais.

Analisando a forma com a qual as obras literárias representaram a imagem do homem, o autor divide essas concepções em dois grandes blocos: aquelas que enxergam a humanidade de modo unificado, bem delimitado e que buscam dar corpo a essa unidade, e aqueles que, após as duas grandes guerras, tendem a enxergar o ser humano de modo fragmentado, buscando captar, em pequenos instantes, no cotidiano, uma condensação dessa multiplicidade (nessa fragmentação cabe tanto a noção de ruína pós-guerra, quanto o controle dos corpos

explicado por Foucault, na *Microfísica do Poder* (2014) e ao qual remete Flusser em seu conceito de *pós-história*). O trabalho de Lousada e Sousa volta-se para a compreensão dessa tentativa de apreensão do instante e suas ramificações pela literatura, por meio do texto escrito. Porém, a relação do fazer fotográfico com a história da *mimesis* não se esgota.

Costa Lima divide esses dois momentos de uso diverso da *mimesis* na literatura como *Mimesis da produção* e *Mimesis da representação*. Para o autor, a primeira teria como objetivo fundamental transgredir as expectativas do receptor, buscando sempre multiplicar o leque daquilo que se entende por literatura, por realidade, ao passo que a representação, ainda que contivesse esse caráter múltiplo, exige que o leitor transgrida sua própria expectativa e encontre na obra sua multiplicidade. Essa divisão contribui para que possamos compreender os modos diversos com os quais a fotografia interage e influencia nas construções e concepções de ficção e realidade.

O lugar que o poeta ocupava se modificou, entretanto, a busca por condensar em um texto a verdade, ou a realidade perdurou juntamente com a *Poética*. Se Aristóteles, por um lado, dava corpo à noção que hoje é um dos alicerces da literatura, também impunha limites ao fazer literário e artístico como um todo. A revisão feita pelo autor em torno das diferentes concepções da função da literatura e do poeta na história auxilia a compreender os motivos pelos quais o que se entendia por fazer mimético foi tão intensamente combatido:

Se, por um lado, sua admissão supunha a dupla entrada a que nos temos referido, por outro, a feitura do “engano”, i.e, o mímena era explicado por uma potencialidade interna da *physis*, que admitia a geração de um objeto, uma obra plástica ou teatral, diferente do objeto real a que corresponderia. Essa hesitação – marca da falência humana presente até mesmo entre as obras geniais – viria a facilitar sua sujeição ao cativo de normas prescritivas (LIMA, 2014. p.36).

O que autores como Costa Lima e Auerbach promovem é que as obras literárias estão sempre, de diferentes formas, forjando um jogo com a realidade, consciente ou inconscientemente. Para ambos, o fazer mimético acompanha a literatura pela história, se adaptando a diversos contextos e objetivos dos autores e de seus tempos, independente de buscar, ou não, condensar alguma verdade. Importantes vertentes da fotografia, hoje, situam-se em um tempo aparentemente distante para a literatura: o do poder mágico de interferência na realidade ou o da ilusão de unidade da obra.

Os avanços que o fazer fotográfico-artístico alcançou parecem não ter surtido tanto efeito nos papéis que a fotografia exerce hoje nas mídias digitais, nas revistas de fofoca, nas propagandas e no jornalismo. Não é difícil encontrarmos exemplos que confirmem o poder da influência direta e dissimulada dessas imagens em nossa cultura: basta uma busca no *google*

para nos depararmos com diversos textos associando distúrbios alimentares, como anorexia e bulimia, a um ideal físico amplamente difundido por meio de fotografias de corpos que também não coincidem com a sua imagem original. A veracidade dada a elas é tamanha que adquire o poder de exercer influência sobre a saúde física e mental da população.

Mais importante talvez, seja notar que esse poder não é delegado ao fotógrafo, como outrora foi ao poeta. Essas figuras não têm autor e dizem por si próprias. A identidade do fotógrafo que produziu a imagem do *outdoor* de uma loja de departamento é irrelevante, porque não é o seu olhar que ali se encontra. Assim como os primeiros fotógrafos de Rodin, esses profissionais são um veículo contratado por uma instituição. Essa função mágica da fotografia em nossa realidade é tão obscura como aquela atribuída ao poeta, ao mesmo tempo, quando esse mecanismo de interação e transformação do real se posiciona cerrado entre os muros da arte, onde encontra espaço para dar voz àquilo que lhe é tirado, é destituído de seu alcance no cotidiano: não se vê mais obras de Brassai ou Erwin Wurm nas ruas do que fotografias de propagandas.

Há um descompasso entre os papéis da fotografia na arte — que se aproximam da concepção de Lima em torno da *mimesis da produção* — e as atribuições que lhe são dadas no cotidiano — mais próximas de uma *mimesis da representação*, que exige do receptor um olhar apurado, que ultrapassa aquilo que está claramente posto na obra —, como bem destaca Flusser. Para Saer, o artifício, que suplanta a arte, é exibido continuamente de tal modo que não subsista nenhuma ambiguidade (2009. p.3). Essa parece ser a linha divisora entre os dois tipos de fazer fotográfico: enquanto a imagem capturada, na arte moderna, insiste em tornar aparentes seus artifícios e sua multiplicidade de leituras e representações possíveis — ainda que guarde, no plano de fundo, sua vida espectral e seu passado —, a fotografia nas instituições políticas, nas interações sociais tem o foco invertido, buscam uniformidade, realidade, passado. Porém, da mesma forma que acontece na arte, suas costas preservam um lado obscuro:

A recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade. Uma vez que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e mesmo contraditórios, é a verdade como objetivo unívoco do texto e não somente a presença de elementos fictícios o que merece, quando se trata do gênero biográfico ou autobiográfico, uma discussão minuciosa. O mesmo podemos dizer do gênero, tão em moda na atualidade, chamado, com certeza excessiva, *non-fiction*: sua especificidade baseia-se na exclusão de qualquer rastro fictício, mas essa exclusão não é por si só garantia de veracidade. Mesmo quando a intenção de veracidade seja sincera e os fatos narrados rigorosamente exatos — o que nem sempre ocorre — continua existindo o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprias a qualquer construção verbal. Estas dificuldades, familiares em lógica e amplamente debatidas no campo das ciências

humanas, não parecem preocupar os praticantes felizes da non-fiction (SAER, 2009. p.1).

Saer demonstra que a própria literatura se divide entre gêneros, onde os parâmetros de diferenciação residem justamente no nível de proximidade com o real. Da mesma forma se dividem as fotografias documentais, artísticas, jurídicas, publicitárias: por meio de um conjunto de regras e concepções que mediam sua interação com a realidade e que são facilmente questionáveis. Do mesmo modo, Bill Nichols (1997), em *La Representación de la Realidad*, questiona as convenções sociais existentes no texto documental. Em Nichols, o documental é, assim como qualquer ficção, construído por meio de tramas, personagens, situações que se desenvolvem de modo crescente até chegar em um desfecho:

Hacen todo esto con referencia a una <<realidad>> que es una construcción, el producto de sistemas significantes, como el propio documental. Al igual que las realidades construidas de la ficción, esta realidad también debe investigarse y debatirse como parte del dominio de la significación y da ideología. La noción de cualquier acceso privilegiado a una realidad que está <<ahí>>, más allá de nosotros, es un efecto ideológico. Cuanto antes nos demos cuenta de eso, mejor (NICHOLS, 1997. p.149, grifo do autor).

De acordo com Nichols, está em jogo não apenas o jogo da ficção com a realidade, mas também o contrário. Ele defende a importância da tomada de consciência das ferramentas ficcionais usadas no gênero documental, pois o que esses mecanismos revelam, principalmente, são interesses de efeito ideológico. Se Costa Lima, ao refletir sobre as fronteiras entre língua e realidade, ficção e não-ficção indagou: “Como confiar na linguagem se em sua prática se misturam mitos e fantasias, dentro dos quais o próprio real se dissolve?” (1980. p.184), remetemos a mesma pergunta para a fotografia.

Em *Tróides*, é por meio da linguagem verbal, também repleta de ficções e, literalmente, recortada de ficções, que as fotografias revelam discursos que ficaram à margem do registro da realidade. Ao mesmo tempo, são as imagens que orientam o leitor para essa percepção, além de serem, nesse caso, responsáveis pela vinculação da obra a uma crítica que se volta para o nosso regime de realidade. De modo que, tanto a fotografia revela seu excesso de representação do olhar do vencedor e sua carência da emergência de vozes que estão ali abafadas, quanto a literatura revela a posição subalterna que ocupa em nossa representação de mundo atual, onde tudo se torna carência sem o suporte jurídico, ou de outras mídias, por ser posta completamente no campo do artifício, do falso.

Lima propõe que olhemos para as linguagens, seus limites e subdivisões, com mais desconfiança. Dizer que uma obra se classifica como biográfica ou não ficcional, não subtrai

dela seu caráter fictício. Também não se pode negar que muitas ficções redefinem realidades. Assim como a linguagem, a fotografia também é mais uma marca da falência humana na tentativa de dominar o tempo e o real. Isso não deixa de ser uma ferramenta importante na construção daquilo que entendemos por nossa condição no mundo. O problema revelado na fotografia é de ter-se criado diversos contextos em que seu poder criativo é encoberto, abrindo espaço para o engano da imitação, que vem sendo questionado desde seus primeiros teóricos. Esse engano, como bem explicita Lima, confunde a capacidade de criação com poder de domínio:

Em síntese, as diversas fortunas que, nos tempos modernos, a *mimesis* tem conhecido — aceita frequentemente como *imitatio* incontestável, negada como escravização da criatividade, repensada a partir de parâmetros diversos — nos ajudam a perceber que motivações atuavam para que, preconceitualmente ela fosse entendida como um campo de correspondências com uma matéria-fonte. Daí haver apenas um pequeno passo para que fosse identificada com a imitação. E o relato contado por Plínio, o velho, acerca da vitória do pintor Parrhasius sobre Zêuxis, seu concorrente, que tentara abrir uma cortina sem perceber que ela era parte do quadro (PLÍNIO, o velho: ? XXV, XXXVI), sugere que o *mímena* chegou a admitir um entendimento ilusionista. Uvas e cortinas enganadoras, pássaros enganados, a admiração dos homens, tudo resultava da habilidade em dissimular a *diaphora*. Essa manobra só deixa de ser eficaz quando o pensamento não confunde capacidade de criação com poder de domínio — *poiesis e tekne* —, ou melhor, quando põe em dúvida a convergência dos interesses humanos com as propriedades da natureza (LIMA, 2014. p.214).

Da mesma forma, o engano da imitação na fotografia torna-se nocivo por conta da falsa percepção de que uma de suas matérias-fonte é a única, e resulta na transposição de uma imagem que existiu (já vimos que se podem produzir fotografias de figuras que nunca existiram materialmente). A multiplicidade que Auerbach e Lima demonstram no fazer mimético também se apresenta na produção fotográfica. Sabe-se que o corpo da obra literária é composto por uma série de matérias-fonte, que se combinam, modificam e transformam, além de serem apenas uma das ferramentas da produção do texto. Da mesma forma, a imagem não se constrói simplesmente por meio da transposição, ou imitação de outra, mas pelo seu recorte. Esse fragmento contém em si não um instante capturado, mas fragmentos do conhecimento e do olhar do fotógrafo, da cultura em que se insere da visão de mundo do espectador, que exclui muitos elementos de seu contexto original e adiciona informações que não estavam, ali, claramente dispostas.

Costa Lima afirma que apesar da matéria contemporânea se revelar múltipla e em constante movimento, inapreensível, o fazer mimético se revela sempre como uma tentativa de fixação dessa matéria, de controle ou domínio sobre ela. Porém, o próprio resultado se revela cambiante. Logo, a *mimesis* não seria uma tentativa falha de imitação ou duplicação, como pensavam os antigos, mas uma tentativa falha de fixação. Em obras clássicas, ela se re-

vela por meio da construção de uma unidade (inevitavelmente múltipla em seu fundo), posteriormente, na modernidade, pela negação dela, onde, contudo, o texto se suporta.

Da mesma forma, a fotografia, quando se dispõe a construir uma unidade, a ser a reprodução ou referente de uma imagem passada, se demonstra falha, por excluir peças desse passado, por esconder dentro de si procedimentos ficcionalizantes e por ser capaz de adquirir diversos significados ao mudar de contexto. Porém, ao buscar negar essas funções ligadas em sua origem, não consegue se desvencilhar do passado que nossa cultura lhe concebeu. Mesmo nos *retratos fictícios*, de Cottingham, aquelas imagens construirão um pretérito virtual para si.

Para Lima, o ato da *mimesis* comporta em si, sempre, a tentativa de dominação do real, que se revela por meio da busca de transformar essa matéria cambiante em material manipulável. Benjamin atentara para isso quando observou que a fotografia nos tornou capazes de contemplar, por longos momentos, o instante, que outrora fora efêmero. Todavia, o que vimos acontecer foi menos sua captura bem-sucedida do que a descoberta de uma ferramenta que faz dele um mecanismo de produção:

Ser capaz de *mimesis* é transcender a passividade que nos assemelha a nossos contemporâneos e, da matéria da contemporaneidade, extrair um modo de ser, i.e., uma forma, que nos acompanharia além da destruição da matéria. Como o próprio contemporâneo é ser mutável, o próprio da conquista da forma é fixar essa dinâmica no produto, a obra poética que apresenta. Como decisão, *mimesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. O ato da *mimesis*, em suma, suporia uma constância e uma mudança (LIMA, 1980. p.3).

Não se deve, porém, confundir essa tentativa de permanência com aquela antes compreendida como representação da verdade ou da realidade. A *mimesis* se dá pelo próprio ato de criação da obra, que por si só comporta a fixação da ideia pensada pelo artista que, depois de pronta, fixada em uma matéria, se multiplica. Por isso, o autor enxerga o fazer mimético como uma produção, que utiliza o que dispõe ao seu redor para fazer surgir algo novo que, por sua vez, não se encerra nas mãos do criador. Tal processo seria análogo à produção da natureza:

Vista em si mesma, a *mimesis* não tem um *referente* como guia, é ao contrário uma produção, análoga à da natureza (o limite aristotélico da metáfora orgânica). Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção. [...] Como, ademais, este estoque prévio varia de acordo com a posição histórica do receptor — i.e., com a ideia de realidade trazida por sua cultura, com sua posição de classe, com seus interesses, etc. — o que o receptor põe na obra é, em princípio, historicamente variável e distinto do que aí *punha* o criador (LIMA, 1980. p.50, grifo do autor).

O paralelo que o autor faz entre a produção mimética e a produção da natureza, sem encontrar nelas algo que cause uma hierarquia entre ambas, nos oferece subsídio para refletir sobre a semelhança nos processos dos quais fazemos uso para organizar a realidade e a ficção. Lima exhibe o fazer mimético como um procedimento que não se limita à arte e que isso já era sabido por Aristóteles. De modo que faz todo o sentido que a estrutura representativa fotográfica, ao ser adotada por todo um sistema, como defende Flusser, se torne também o alicerce de produções nas mais diversas áreas. Tal percepção contribui para que se entenda que os processos de criação da arte e da realidade são semelhantes, se diferenciando, principalmente, por aquilo que ocultam, ou embaçam.

A *mimesis* encontra no fazer artístico um campo de experimentação que, por meio do processo criativo, revela as engrenagens que movem o nosso mundo, sem, no entanto, se fechar nessa descoberta. A fotografia, igualmente, por meio da tentativa de captura do instante, que resulta em um espectro cambiante e fugidio, descobre, na arte moderna, a falência de sua investida sobre o domínio do real. Apesar disso, esse processo falho que envolve a fotografia, a literatura, as outras artes, a variável condição humana no percurso da história, continua a moldar nossa visão de mundo.

A reflexão sobre a *mimesis* não tem fruto se a confundirmos com o discurso exclusivo à arte, o que nunca foi afirmado pelo pensamento grego, nem mesmo quando Aristóteles o utiliza como chave de sua poética. Na arte, a *mimesis* apresenta apenas sua mais clara concretização, define apenas seu impulso básico: experimentar-se como um outro para, saber-se, nessa alteridade, a si mesmo (LIMA, 1980. p.60).

A entrada da fotografia no mundo da arte permitiu que ela pudesse explorar seus potenciais encobertos pela obrigação do registro. Reside no produto da *mimesis*, na obra, um processo que transforma a experiência da realidade e o modo como ela se transforma em matéria observável. Essas engrenagens são o que se coloca por detrás de nossa percepção, o negativo da realidade. Somente através da tentativa falha de transformar essa experiência em coisa fixa, distante de nós e do tempo, conseguimos observar a estrutura que nos sustenta. Através da arte.

Dentro das instituições que se utilizam da fotografia, assim como da grafia — com a função de registrar, documentar, informar, promover uma ideia —, as engrenagens da imagem técnica não são aparentes e nem poderiam, pois é no estatuto de veracidade que reside a base de suas atribuições, de modo que, mesmo conscientes, essas percepções devem ser suspensas em função de uma necessidade somente suprida por meio de um processo de negação, ou negatificação.

Axioma, aquilo que é negado, muitas vezes, precisa ser reconhecido, para que não se faça leituras rasas e ludibriadas das imagens. Da mesma forma que artistas, intelectuais e pesquisadores buscaram escavar as estruturas da linguagem para entender e explicar que seu campo de ação ultrapassa aquele delimitado por nós, esse procedimento tornou-se necessário na compreensão da imagem, como vimos nas exposições de Metz, Tagg, Huberman e Mitchell. A união entre essas duas ferramentas usadas por nossa sociedade gera um campo propício para a problematização das posições que elas ocupam, da leitura que se faz delas e das leituras que, muitas vezes, não fazemos:

A criticidade que sempre marcara a modernidade, aqui, ao menos teoricamente, ainda mais se radicaliza e toma a linguagem como seu polo de eleita suspeita. Não podemos, pois, deixar de notar a homologia que historicamente aproxima esses três nomes: Saussure, Freud e Valéry. Para todos, a linguagem é o problema central. Em todos, a linguagem já não remete ao referente e à sucessão diacrônica que lhe emprestavam segurança. Em todos três, afinal, o desconcerto da linguagem só é capaz de se dissolver pelas *relações* que nela sejam estabelecidas e pelo realce de um processo interno que a letra, a cadeia expressa apaga (LIMA, 1980. p.184 – 185, grifo do autor).

Wolfgang Iser, na obra *O Fictício e o Imaginário*, descreve o processo seletivo pelo qual a produção se realiza. Por meio do destaque de fragmentos da referência, o texto se cria e se afirma através da ausência desse pano de fundo. Da mesma forma, isso que se figura como ausência no texto, afirma sua existência por meio da materialidade do pedaço dela extraído. Apesar de borrar o que não foi selecionado, os fragmentos presentes no texto não conseguem se desvencilhar completamente daquele do seu fundo: denunciam a realidade que lhe é referência, ao mesmo tempo em que não se esgotam nisso. *Tróia* coloca o discurso do vencedor como plano de fundo para dar voz ao outro. Mas, ainda assim, ele grita nas imagens. Importante, porém, é o papel de sobreposição desses discursos realizado pela obra. Ao mesmo tempo em que tornam indiscutível a barbárie do opressor, que segue a gerar frutos, as imagens agora revelam também o sofrimento na (simulação da) voz de quem sofre.

A fotografia demonstra de forma singular esse processo: O fotógrafo, por meio da seleção do fragmento que compõe sua visão completa do ambiente que o rodeia, cria um produto que subtrai tudo aquilo que se posicionava ao seu redor (no caso de *Tróia*, a função original de grande parte das imagens destaca o olhar do fotógrafo e ignora o olhar do fotografado, como vimos no caso de um dos poemas *Temor/Tremor*). Ao mesmo tempo, a imagem não extingue a existência desse fundo, ele permanece ali, dormente, autóctone, como uma presença velada.

Porém, o que muitas vezes não se percebe na imagem capturada é que, assim como na literatura, o recorte feito em sua produção não se dá por meio de um campo de referência singular. Além do fragmento de cena capturado, aquela imagem é também atravessada por recortes e seleções culturais, históricas e políticas, que partem tanto da visão do fotógrafo quanto do receptor. Esse, por sua vez, é capaz de modificar completamente seu significado.

Os elementos que o texto retira do campo de referência se destacam do pano de fundo do que é transgredido. Deste modo, os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram. Assim o elemento escolhido alcança uma posição perspectivística, que possibilita uma avaliação do que está presente no texto pelo que dele se ausenta. O ato de seleção mais uma vez mostra um limite em cada campo de referência selecionado pelo texto, para outra vez transgredi-lo. E assim o mundo presente no texto é apontado pelo que se ausenta e o que se ausenta pode ser assinalado por esta presença (ISER, 1996. p.17).

O que Iser nos relata é que a ficção não se dá por meio de um jogo de opostos com a realidade, mas por um processo de realce e seleção. A diferença entre a ação da fotografia na construção do mundo real e seu papel na literatura, nas artes é a seleção que se faz de sua multiplicidade. O nosso contexto histórico, político busca expressar ou utilizar aquilo que se vê como constante na imagem, sua analogia, seu passado e, para isso, precisa encobrir o que há de ficcional na fotografia. Por sua vez, a arte despotencializa a constante presente na foto para tentar capturar uma ficcionalidade, ainda que, em seu fundo, preserve um passado.

O autor nos leva a crer que a fotografia, mesmo sendo apenas um mecanismo de apreensão da realidade que, assim como os outros, se descobre falho, repleto de espaços que se criam e se multiplicam, inevitavelmente, sem a intervenção do fotógrafo, o seu caráter ficcional não existe à parte o seu caráter real e eles não se excluem, mas se sobrepõem. Ao passo que o texto ficcional, assim como a fotografia que se vê como ficção não deixa de dialogar com o passado ou a realidade por isso, da mesma forma que a linguagem e a fotografia funcionais não deixam de conversar com as ficções que as sustentam por serem vistas como comunicantes do real:

O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto sob O signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Com isso se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um como se. O pôr-entreparênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado devem ser suspensos. Assim nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado (ISER, 1996. p.24).

Na literatura, a fotografia se comporta de modo análogo. Stigger e Flores propõem uma leitura das imagens em que, ao mesmo tempo em que ilustram e ganham significado com o texto escrito e atribuem a ele significações, trazem um passado real consigo, interferindo sobre o texto e por ele interferido.

A fotografia, ainda que, como defende Tagg, seja uma ferramenta de produção de imagens como qualquer outra, em que seu vínculo com a realidade, ou com o passado é uma convenção cultural, política e social, não deixa de intervir sobre o mundo por isso e de ser também preenchida e modificada por esses acordos. Averiguar tanto seu funcionamento na realidade, como na ficção, buscando entender o modo como essas funções se realçam e se apagam em determinados contextos, contribui não somente para que possamos fazer uma leitura aprofundada das obras escolhidas, como para que compreendamos o modo como essas produções agem sobre o que caracterizamos como real:

A ficção, desde o começo da era moderna, tornou-se objeto de reflexão. Ela ganha, assim, uma nova dimensão que as *concord-fictions*, em face de outro contexto, ainda não podiam ter. A ficção se torna fictícia, o que não quer dizer, contudo, que ela seja o oposto da realidade. Se tal concepção se estabelece nela isso também revela que a realidade se vê cercada de repente por algo outro que — embora não seja “real” — está aí de qualquer modo. Tal não-realidade existente não deixa portanto de ter consequências para a concepção daquilo que a realidade é (ISER, 1996. p.119).

Ainda que fictícias, as falas que o autor recorta e que são representadas pelas imagens em *Tróia* são o mais próximo daqueles retratados que se pode chegar. Dar voz a eles é reproduzir um discurso que os representa em uma não-realidade. A obra se constrói por um processo de colagem que visa esculpir um corpo que suporte e fixe, torne observável, a estrutura repetitiva do massacre, da imagem histórica à imagem técnica. Por meio do excesso, o texto de Flores, demonstra que pesa o reconhecimento do fracasso da busca pela dominação da natureza, da violência de seus mecanismos e que esse peso não chega aos pés da miséria causada por esse excesso. O formato da obra, aos moldes do atlas de Warburg, transforma a constante da violência aos direitos do outro em nossa sociedade em um todo observável, ainda que incompleto e que se corporifica no presente.

O atlas é uma espécie de estação de despolarização e repolarização (Warburg fala de “dinamogramas desconexos”, abgeschnürte Dynamogramme), na qual as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra a qual o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta com elas para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas (AGAMBEN, 2007. p.47).

Ambos os autores confirmam, de modos diversos, a posição espectral da imagem, pensada por Agamben, em *Ninfas*, de que “A cada instante, cada imagem antecipa virtualmente

seu desenvolvimento futuro e lembra seus gestos precedentes” (2007. p.21). O autor, por meio de leituras de obras que se voltaram para a tentativa de fixação de determinadas imagens, como a *Mnemosyne*, de Warburg — em que busca, mediante a organização de recortes de obras diversas e de momentos diferentes da história, criar uma representação múltipla do mesmo tema — conclui que essas figuras são capazes de se movimentar no tempo e, concomitantemente, se modificam e se repetem, formando “um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria” (2007. p.29).

Agamben explica o procedimento de Warburg a partir na noção, desse autor, da imagem como *pathosformel*: um corpo, ou fantasma, que se constrói através de “uma brusca parada, a energia do movimento e da memória” (AGAMBEN, 2007. p.27). No caso da *Mnemosyne*, a obra seria uma tentativa de fixar essa *pathosformel* em um corpo, torná-la observável por completo, ou, ao menos em sua mutabilidade. As fotografias que compõem as obras aqui analisadas estão sempre, em maior ou menor grau e de modos diversos, se utilizando desse aspecto fantasmagórico da imagem para torná-la parte, ou fazê-la incorporar na obra, sendo, ao mesmo tempo, parte de outros contextos (a cena de onde foi capturada, a mídia em que foi armazenada) e de seu contexto atual.

A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico [...]. Por meio dessa operação, o passado — as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam — que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível (AGAMBEN, 2007. p.36-37).

O procedimento de *Tróia*, análogo a composição de Warburg, concede uma segunda vida a todas essas imagens. Encaixa-as no mesmo plano para, a partir do mesmo processo, mostrar que assim como as imagens, o discurso do texto reverbera pela história e pelo futuro. Ou seja: os fragmentos da barbárie se unem em um corpo em um processo de suspensão da história, para que observemos o que se encontra atrás dela e, posteriormente, se dissipam no tempo, dando continuidade ao embate sangrento entre homens e homens.

O atlas é uma espécie de estação de despolarização e repolarização (Warburg fala de “dinamogramas desconexos”, abgeschnürte Dynamogramme), na qual as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra a qual o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta com elas para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas (AGAMBEN, 2007. p.47).

Outra observação interessante é notar como a fragmentação é usada de modos diversos nas obras, apesar de sempre apontar para estrutura fragmentária do mundo atual.

Daguerreótipos de Cão questiona a função de registro da imagem e os limites representativos do corpo, que se auxilia em percepções imateriais para entender sua realidade, concluindo que a divisão entre matéria e não matéria é algo muito mais complexo e cheio de nuances que duas coisas separadas; *Tróíades* usa o fragmento para demonstrar a repetição por meio do excesso do protagonismo do discurso dos vencedores da história, ao mesmo tempo em que abafa sua fala para dar luz a um traço das vidas que se encontravam do outro lado. A obra é um corpo composto por ruínas e que não busca outra coisa senão ser também ruína.

Essa noção é muito bem explorada por Marques (2013), em sua tese *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea*. A partir da análise das obras de Bernardo Carvalho, W. G. Sebald, Alan Pauls e Orhan Pamuk, a autora nota que o sentimento de destruição é pulverizado pela fotografia nas obras, sempre se mostrando como ruína do passado, como certeza da existência de algo sobre o qual não se tem mais controle e que permanece a afetar o presente como espectro. Esse sentimento é perceptível em *Tróíades* e *Minha Novela*, em que as obras trabalham em cima das ruínas de nossa representação, sem, todavia, propor em seu conteúdo, um futuro diferente, essa proposta se encontra na estrutura multilinguística das obras, que propõem leitura de mundo múltiplas, antagônicas, sem fronteiras. *Opisanie Swiata*, por sua vez, assim como Marques enxerga em Sebald, propõe, mesmo em seu conteúdo, a reconstrução a partir da ruína.

A fala do dr. Abramsky coloca em evidência a dimensão material do arquivo e, portanto, sua suscetibilidade em relação às forças da destruição, motivo maior na obra sebaldiana. Curiosamente, porém, trata-se de um momento raro na prosa de Sebald em que a destruição parece ser vista positivamente. O dr. Abramsky afirma depositar suas esperanças nos ratos ["Dem Mäusevolk gilt heute meine Hoffnung (...)"], na destruição, e em seus sonhos vê o sanatório reduzido a um "montículo de serragem fino como pó, feito pólen (OE, p. 115)". A destruição, a decadência, tema dominante na prosa sebaldiana, reveste-se, na fala do dr. Abramsky, de positividade (MARQUES, 2013. p.142).

É uma prática comum na obra de Stigger o uso de ruínas do cotidiano. A obra *Delírio de Damasco* (2012) é onde essa característica se mostra de modo mais escancarado, pela captura de falas soltas que, de restos da comunicação, transformam-se em outro corpo. É clara, em sua obra, a compreensão do processo criativo como potência transformadora dos restos da realidade, dos dejetos do presente. A multiplicidade de passados que compõem *Opisanie Swiata*, os de Opalka, os das imagens, os da narrativa, são recortadas de seus fundos originais e costuradas de modo a dar vida ao atlas da criação que o constitui. Um episódio que dialoga com a construção do conjunto de imagens do romance é a cena do capítulo *Imponente e frágil*.

3.1 O PROCEDIMENTO FOTOGRÁFICO EM VERONICA STIGGER

A construção de um elefante a partir de papel, cola e filetes de madeira, narrada em etapas bem definidas pelo narrador, relembra a concepção de Lima e dos outros teóricos em torno da mimesis, ao mesmo tempo em que se assemelha ao movimento das imagens descritas por Agambem. Nota-se como o corpo do elefante inicia e encerra o episódio como uma multiplicidade de recortes sem forma definida e quando este adquire formato, durante a narrativa é por conta da movimentação das crianças pelo navio:

Passaram a lambuzar as bordas dos papéis com goma e grudavam um pedaço no outro. Entre alguns deles, fixavam os filetes de madeira. Ficaram a manhã e o início da tarde entretidos com isso. Davam a impressão de estar construindo uma imensa pandorga, que, aos poucos, ia ocupando a área central do convés. Ela crescia como uma cidade, sem planejamento, sem ordem, sem forma definida. Parecia um tapete de pele de bicho ou um grande mapa de algum lugar a ser inventado, com estranhos prolongamentos nas extremidades. [...] A menina, os meninos e Margarida passavam como um tiro, assustando alguns passageiros, que se encolhiam junto às paredes ou à murada. iam até o fim do convés e depois voltavam. Sempre às carreiras, sem jamais parar, nem mesmo para tomar fôlego. Com o deslocamento de ar produzido pela corrida, os papéis começavam a voar mais alto. Dançavam por cima das cabeças da meninada como uma massa informe. Gradualmente, essa massa foi se abrindo e tomando forma. Os pedaços de papel presos perpendicularmente, que vinham caídos sobre os outros, finalmente se apartam, balançando soltos e revelando o que verdadeiramente eram: olheiras e tromba. [...] Pouco a pouco ele foi se desmanchando. Sua orelha direita se soltou e, soprada pela brisa marinha, voou em direção ao mar. A outra se despegou logo em seguida e subiu leve aos céus, perdendo-se de vista. A tromba não durou muito. Caiu e se embrenhou nas pernas da menina que, com um pontapé, a fez flutuar até a mureta do navio, onde ficou enroscada. O corpo do elefante começou a rasgar. Fragmentos de papel se desprendiam do todo e saíam livres pelo ar. O que antes era lombo, voltou a ser postal, anotação, carta. E as crianças continuavam a correr com o pouco que ainda restara do animal, uma carcaça outra vez irreconhecível. Os papéis de despedaçavam e voavam até o rosto dos passageiros que saíam ao convés para ver [...] Bopp se abaixou perto deles e lhes entregou a pilha de papéis rasgados que conseguira recolher enquanto o elefante deixava de existir (STIGGER, 2013. p. 94-97).

Na literatura, na fotografia ou nas imagens como um todo, fala-se sempre da fixação de algo, inerte, imutável, mas atravessado e construído a partir do movimento e da multiplicidade. A criação de uma obra, assim como o elefante de papel construído pelas crianças, como afirma Costa Lima, parte da seleção de elementos de uma massa sem forma — pedaços de papel recortados — criando um corpo que, por sua vez, entrará novamente em movimento, por meio do espectador/leitor e o leque de informações que ele adicionará a obra, das futuras produções que dialogarão com ela, do texto proveniente dessa produção.

Cabe aqui ressaltar que a pilha de papéis que serviu como material de construção do elefante, se rasga e se transforma em outros corpos, produtos dos mesmos papéis, que agora adquirem um novo formato, atravessados por gravetos, cola e um novo passado, não mais

como pedaços de revistas ou cadernos ou folhas soltas, mas como os restos do elefante, que se espalham pelo mar, pelo convés. Aliás, o elefante somente ganha fisionomia ao entrar em movimento por meio da corrida das crianças, mostrando que as imagens e a ficção dependem do manuseio, da movimentação pelo tempo, através do sujeito histórico para sobreviver.

Opisanie Swiata, por meio da suspensão geográfica de Opalka, ao embarcar em um navio rumo a Amazônia e aos frutos de um passado que abandonou, faz da própria personagem a representação da experiência ficcional, retirando o leitor da sua posição de personagem de si mesmo, para torná-lo espectador de uma história que o devolverá para a realidade em um lugar diferente daquele de onde saiu. A própria postura cerrada, passiva do polonês, levado passivamente pelos acontecimentos do navio sem participar ativamente deles, dá a personagem um papel semelhante ao do leitor, que, ao mesmo tempo em que pode ser profundamente afetado por um texto, não tem nenhum controle sobre ele. Se lembrarmos que Opalka ganha um caderno de Bopp e começa a escrever sua história, podemos concluir que mesmo o autor é, antes e depois do processo criativo, espectador de sua própria obra.

Desde a origem da concepção de mimesis, sabe-se que esse é um processo que não se limita à arte. A experiência de deslocamento de Opalka e sua existência paralela e espectral no desenvolvimento de Natanael, a criação do elefante demonstram como a produção (aquela conceituada por Lima) faz parte do processo de concepção também da realidade, ou que a ficção, muitas vezes, também constrói o presente. O discurso de *Opisanie Swiata* não parece preocupado em definir esses limites, senão em criar um objeto que busca tornar visível, se não toda, ao menos boa parte da rede e das camadas de outras ficções, dos diversos recortes de passados que são colados lado a lado e postos em movimento, para dar forma a um corpo que, por fim, se desmembrará.

Nessa rede de recortes, assim como o elefante, que não se sustentaria apenas com papéis, precisa, para ganhar corpo e movimento, de fitas adesivas e do manuseio das crianças. Colocam-se, no mesmo plano, palavra, desenho, fotografia. Ainda assim, cada expressão se comunica com sua singularidade — apesar da escrita que participa dos recortes de jornal também apresentar traços de um discurso imagético —. Muitas das sensações transmitidas pelas imagens do romance, tal qual na obra de Duchamp, não são traduzíveis verbalmente. De modo que, ao mesmo tempo em que o desvelamento dessa teia traz à tona novos discursos, reserva para si, também, um negativo, algo de inalcançável, que se mantém ao fundo da narrativa.

A sobreposição de diferentes passados que preenchem a narrativa é facilmente percebida nas fotografias. Cremos nos créditos das imagens ao fim do livro, que nos levam a re-

construir uma realidade interna da fotografia — mesmo que passemos longe dela —, confiamos que aquelas fotografias foram capturadas em uma realidade passada e que os tripulantes, ainda que fossem modelos, não estavam representando nenhuma personagem do romance, ao mesmo tempo, aquelas imagens são atravessadas pela ficção, damos vida aos modelos, brincamos de imaginar quem eles representariam na história. A imagem do primeiro navio que aparece no romance não representa mais um passado, um único objeto, transita entre os navios que levam à Amazônia, os navios que saem da Polônia e o navio onde viaja Opalka, persiste nos outros retratos de embarcações espalhados pela história.

Porém, essa característica da ficção não é um procedimento recente, sendo comum encontrarmos obras famosas que se utilizam de cidades, ruas, endereços, personagens, mesmo dias reais, depositárias, portanto, de narrativa. A estrutura ficcional do romance é que transmite para a fotografia uma capacidade narrativa que ultrapassa a analogia pela qual ela se fez presente no mundo. A partir da composição de um conjunto de diversas imagens e do suporte da escrita, a fotografia é capaz de transcender suas funções na construção do real e passa a ter, como já previra Benjamin, uma grande potência criativa e narrativa desatrelada de uma tentativa de reproduzir o movimento real (como no cinema), ou de contar uma história pautada em uma estrutura linguística. Assim como Flusser defende em seu texto, o romance de Stigger incorpora um pensamento imagético para construir e refletir sobre a ficção, ao mesmo tempo fazendo do uso experimental da imagem, um campo para explorar, na literatura, um caminho capaz de encontrar, na imagem, uma complexa estrutura narrativa.

Gostaríamos, para fins comparativos e comprovativos, comparar a descrição de mundo de *Opisanie Swiata* à descrição de mundo das fotografias de Ademir Manarini, comprovando, assim, que o mundo do romance somente é uma descrição inacabada, como defende Machado (2015), à medida em que todas as descrições o são e que a *antropofagia desidratada* do romance, considerando os dizeres de Cortázar explorados nesse trabalho e a estrutura na qual se sustenta a obra, somente poderia mesmo ser desidratada e essa característica está longe de ser um adjetivo pejorativo da narrativa.



Manarini, Ademar. Passarela, 1950.



Manarini, Ademar. Sem Título, 1950.

Ambas as fotografias de Manarini são sombras, em dois padrões diferentes, estampadas em um fundo branco. Na primeira imagem, esse branco é o céu e, na segunda, uma estrutura de concreto, o intervalo de luz e sombra cria fragmentos geométricos em preto e branco, como recortes, que são surpreendidos pelo contraste com as curvas do corpo

humano. Esse corpo, apesar de antagônico aos fragmentos geométricos, compartilha com ele a mesma paisagem e incorpora a geometria, tornando-se, também, sombra.

Ao realizarmos uma associação com romance de Stigger, o corpo humano caracterizaria a sombra como um todo, construída por recortes, sobrepostos, colados que, ao serem incorporados pelo romance, ao mesmo tempo em que mostram sua multiplicidade, são também um corpo único e indiscernível, uma sombra de sua totalidade, além da matéria do livro, a sombra do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras que foram analisadas nesse trabalho não compunham o projeto de pesquisa desde seu nascimento. Apesar de já conhecer alguns livros de Veronica Stigger, sempre a observei como uma mistura, principalmente, entre artes visuais e literatura. O trabalho de Guilherme Gontijo Flores conheci no decorrer da pesquisa. A priori, a proposta era analisar quatro livros, de três diferentes autores: Bernardo Carvalho, Vítor Ramil e Luís Alberto Brandão (esse com duas obras publicadas, que dialogam com a fotografia), as primeiras obras que conheci quando comecei a escrever o projeto. Ao analisar os três autores, notei que a principal ligação entre essas duas manifestações eram suas fronteiras confusas entre os terrenos da realidade e da ficção, a fotografia, por sua vez, com uma relação mais próxima do real que potencializava o embaraço desses limites na literatura. Busquei Auerbach e outros teóricos da literatura e da fotografia.

As reflexões sobre a mimesis na literatura se encaixam bem a teoria e a história da fotografia, porém, tinha a impressão de que esse diálogo era capaz de produzir muitos outros frutos além da potencialização de um pensamento que, de certo modo, já estava, há muito tempo, estruturado na literatura (após a leitura de Brizuela, percebi que Carvalho já atentara para outras potências da fotografia, eu é que não havia percebido). Paralelo a essas leituras, conheci inúmeras outras obras brasileiras que propunham esse diálogo e entrei em conflito por não saber que critério usaria para escolher quais seriam meus objetos de estudo.

Ao conhecer o livro de Charlotte Cotton, *A Fotografia como Arte Contemporânea*, descobri que a chave para um pensamento mais abrangente em torno do fazer fotográfico se encontrava justamente nas artes visuais. Por conta do paralelismo entre a ascensão da fotografia e das propostas modernistas nas artes plásticas, tinha pesquisado alguns textos sobre os rumos que ela tomara, de onde parti para uma busca mais cuidadosa sobre a influência da fotografia da arte contemporânea. Quando atentei para a obra de Veronica Stigger. A autora não somente tinha uma vivência ampla da arte contemporânea, como usava fotografias em mais de uma produção. Durante a leitura das demais obras que encontrei no percurso, percebi que Guilherme Gontijo Flores, além de dialogar com diversas mídias e temas pertinentes a nossa contemporaneidade, também usava em um projeto extenso, de quatro obras, a fotografia em duas delas. Acreditei que esses autores eram a ponte que eu precisava para descobrir outros territórios da fotografia, que me esclareceriam algumas questões que permaneciam em aberto, como: “*Há alguma descoberta, algum território novo que o uso da imagem ocasiona nessas obras?*”, “*Qual a relação do processo de edição dessas*

imagens com a escrita do texto?”, “*A fotografia é capaz de não representar um passado?*”

Tive a impressão que, por mais que as conclusões pudessem ser aplicadas aos três autores anteriores, Stigger e Flores tinham um projeto mais extenso, portanto, mais perceptível, facilitador de meu trabalho.

Ao aplicar a bibliografia estudada às obras dos dois autores, percebi que ela não sustentavam a profundidade de suas empreitadas. Essas leituras me fizeram perceber a importância do pensamento de Vilém Flusser para uma proposta renovadora de nossa percepção da fotografia e sua relação com o mundo. Ao compreender melhor seus conceitos de história e pós-história, pude enxergar a forte ligação do pensamento do filósofo aos discursos de *Tróia*, *Minha Novela* e *Opisanie Swiata*. Foi quando percebi que, para fazer uma análise aprofundada dessas obras, precisaria associar História, história da fotografia, história da arte, filosofia da imagem e teoria literária. Após todas as leituras, não chegava a uma conclusão sobre como organizar essa bibliografia no trabalho. O tempo era curto e eu precisava transformar essas reflexões em texto antes de aplicá-las às obras.

Concluimos que seria melhor prorrogar o prazo para que eu pudesse, então, costurar a teoria à análise. Durante este processo, percebi que algumas lacunas precisavam ser preenchidas entre os temas. Precisava concluir algumas coisas sobre suas relações e entre passados, presentes, realidades e ficções, senti falta de trabalhos que digerssem esses textos para mim. Foi quando conheci as obras de Emanuel Alloa, Natalia Brizuela, Flora Sussekind e Raúl Antelo, que me permitiram afirmar a existência de uma prática literária no Brasil que, há algum tempo, experimenta caminhos com a fotografia e que andou em paralelo ao relacionamento do nosso estado e da nossa cultura com essa imagem. A eles juntam-se também os recente trabalho de Ana Martins Marques, que mostra que essa prática se estende pelo mundo.

Durante a reorganização, percebi que os *Daguerreótipos de Cão* sintetizavam algumas reflexões primordiais sobre a fotografia, que serviria como um ótimo ponto de partida para o trabalho. E a escrita desse capítulo me fez notar uma semelhança entre certas tensões existenciais dessa imagem com uma percepção de Alexandre Nodari (2014) tem de *Brasa Enganosa* como um todo: a antonímia metafísica. O conceito de Paulo Rónai amarrou os caminhos que tentei abrir a partir da série de poemas.

Desde antes do conceito de *noema* da fotografia, de Barthes, outros teóricos já prestavam atenção para um presença fantasmagórica do passado, evocada por essa imagem. Porém, do mesmo modo, também já especulavam sobre a forte influência cultural nessa percepção, que nunca perdeu relevância em nossa realidade. O uso da fotografia por arquivos

oficiais, pela vigilância urbana, pelas inúmeras redes sociais, faz dela uma presença constante em nosso cotidiano, muito mais que outras diversas linguagens, ao mesmo tempo, muito pouco fala-se a respeito do discurso dessas imagens. Um dos motivos pelos quais Flusser defende que nossa sociedade se organiza de acordo com um pensamento imagético, fotográfico e que não nos demos conta. *Daguerreótipos de Cão* demonstra como essa posição ambígua da fotografia é inventada, mas nem por isso deixa de exercer efeitos profundos em nós.

O terceiro capítulo busca explorar a relação da história com a estruturação de uma prática fotográfica que se expandiu para várias organizações de nossa sociedade, inclusive, ou fundamentalmente, na teoria da imagem na arte. Nele, partimos dos trabalhos de Sussekind e Brizuela para compreender o modo como, na história da literatura brasileira, a fotografia dialogou com nossa cultura e nossas práticas literárias. Pudemos ver que o Brasil tem uma relação profunda com a construção discursiva por meio da fotografia e que essa estrutura visa realçar pontos pertinentes a interesses institucionais e ocultar elementos que contrariem esse discurso, além de responsabilizar a fotografia por mensagens que deveriam ser aprofundadas pelas escritas.

Porém, na contramão dessas estruturas, nasce a proposta modernista. Esse trabalho buscou fazer uma associação entre a defesa de uma nova perspectiva, por Oswald de Andrade, à estrutura dos livros do futuro, conceituados por Brizuela. Que, paralelos às reflexões da arte contemporânea e consonantes com práticas reconhecíveis em vários lugares da América Latina, tendem para uma diluição entre os limites entre artes e entre a arte e a vida. Assim como a proposta de Flusser, os livros que analisamos, diluem essas fronteiras para questionar os parâmetros da arte e reconstruir, a partir dessas conclusões, novos rumos para a produção e relação do fazer artístico com a cultura, a história, a política.

Percebemos que o jogo de passados e o trânsito entre realidades da fotografia, em Stigger e Gontijo, é montado também em cima de uma estrutura fotográfica. Daí *uma literatura fora de si*: a fotografia é capaz de ser absorvida pelo fazer literário não só pela imagem, mas também por sua estrutura. Desse modo, a prática literária também se desterritorializa e passa a habitar um espaço que se movimenta entre, arte, realidade, palavra, imagem. Essa mesma estrutura liga essas obras à sociedade da qual elas emergem. Porém, mais do que associar suas práticas a nossa história, esses autores se utilizam das ferramentas institucionais para construir um discurso que denuncia suas práticas e repudia a própria história, ou o resultado de sua invenção.

Percebemos, com isso, que o uso da fotografia pela arte contemporânea e por esses dois autores visa se embrenhar pelas engrenagens da técnica, para emergir dela e diluir as hierarquias entre arte e vida. Porém, uma literatura, ou qualquer arte que se disponha a sair de suas fronteiras, corre sempre o risco da ruína.

A organização de *Opisanie Swiata*, fragmentária, curta, como as outras obras de Stigger, revela que, assim como a comparação que Cortázar faz entre o conto e a fotografia, sua narrativa é, sobretudo, índice para uma construção que só pode ser posta em prática com a participação ativa do leitor, que precisa pôr o elefante em movimento, dar corpo aos seus fragmentos. Se não há esse esforço por parte do espectador do romance, ele se torna, assim como a imagem, uma ruína observável que, se não tiver seus destroços interpretados além da superfície, não se tornará corpo novamente.

Considerando que as funções das imagens na história foram sempre organizadas em um jogo de realce e disfarce, se aprofundar no discurso da fotografia e buscar observar aquilo que está por trás da imagem, encontrar aquilo que ela não diz. Essas informações, presentes/ausentes na imagem, Didi-Huberman caracterizou como o seu sintoma. *Tróíades*, *Opisanie Swiata* e *Minha Novela* exploram essas mensagens nas fotografias que utilizam.

Essa estrutura fotográfica, que Flusser identifica como sendo o esqueleto da contemporaneidade e que é amplamente explorada por essas obras que buscam contato direto com outras expressões artísticas, movendo seus campos de ação também contribui e dialoga com as interpretações mais recentes em torno da mimesis na literatura. Partimos das leituras de Auerbach e Costa Lima e chegamos até textos de Juan José Saer e Wolfgang Iser, e encontramos em *Opisanie Swiata* no episódio *Imponente e Frágil*, a encenação do processo mimético, ou ficcional aos moldes contemporâneos.

A obra de Stigger é, não só, a celebração, um atlas, ou modo de usar da criação, como também (e por conta dos adjetivos anteriores) uma sobreposição, que se estende além da obra, de realidades que atravessam o navio em que embarca Opalka. O romance foi capaz de, por meio da fotografia, fazer-nos descobrir, com olhos de fotógrafo, a descrição de todos os mundos que nos atravessam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: Alloa, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*. Vol.6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Obras Completas*. Vol.7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANTELO, Raúl. O Inconsciente Ótico do Modernismo. In: *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica & Arte Poética*. São Paulo: Abril, 1973.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Manuela Torres. Portugal: Edições 70. 2010.

_____. *O óbvio e obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *El público moderno y la fotografía*. In: Salão de Crítica, 1859.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. p. 91 – 108. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOL, Fotos. 29 *Fotos sensuais do tempo que sua tataravó era mocinha*. Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/bol-listas/2016/03/30/29-fotos-sensuais-do-tempo-em-que-sua-tataravo-era-mocinha.htm>. Acessado em: 13/12/2015.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Saber de pedra: O livro das estátuas*. Rio de Janeiro: 2004, 7letras.

BULENT, Kilic (Fotógrafo). *Musa stands atop a building and looks at the destroyed town of Kobani*. Kobane: 2015.

_____. *Tablados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BRASSAÏ, George. *Proust e a Fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: 2005, Jorge Zahar.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da Fotografia: Uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: 2014, Rocco.

BUENO, Kim Amaral. *Palavra e imagem em Valêncio Xavier: a recuperação do passado na intersecção da memória e da invenção*. In: *Letrônica*. v.5. Porto Alegre: 2012, PUCRS.

- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CARAS. Revista Minha Novela. *Totalmente Demais: Cassandra tenta chantagear Rafael*. 2016.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- COELHO, Teixeira. *História Natural da Ditadura*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- COTTON, Charlotte. *A Fotografia como Arte Contemporânea*. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Projeto Periferia. Projeto Periferia, 2003. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>. Visitado em: 12/12/2015.
- DIAS, Ângela Maria. *A descrição do mundo de Verônica Stigger ou uma antropofagia desidratada*. In: O Eixo e a Roda. Belo Horizonte: UFMG, 2015. v. 24. n.1. p. 61 -76 .
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: 34, 2013.
- _____. Devolver uma imagem. In: Alloa, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DOBAL, Susana. *Paranoia: um delírio entre a poesia, a fotografia e o cinema*. São Paulo: Unicamp, 2011. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/5.html>. Visitado em 09/12/2015.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1993.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. Trad. Hildegart Feist. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- FERNANDES, Pádua. *Poesia e tremor II: as Tróides de Guilherme Gontijo Flores e o poeta como precipício*. In: *O Palco e o Mundo*. 2016. Disponível em: <http://opalcoemundo.blogspot.com.br/2016/03/poesia-e-tremor-ii-as-troiades-de.html> Visitado em: 18/06/2016.
- FLORES, Guilherme Gontijo. *Brasa Enganosa*. São Paulo: Patuá, 2013.
- _____. *Tróides: Remix para o próximo milênio*. São Paulo: Patuá, 2015. Disponível em: <http://www.troiades.com.br>.
- FLUSSER, Vilem. *A Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Rucitec, 1985.
- _____. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FONSECA, PEDRO CARLOS LOUZADA, and FÁBIO D'ABADIA DE SOUSA. *Literatura e fotografia: o anseio pela apreensão do instante*. *Signótica* 20.1 (2008).

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A Vanguarda do Final do Século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GANDIER, Ângela Maranhão. *As imagens da memória em Valêncio Xavier*. Rio de Janeiro (2005). 109 p. Dissertação (Mestrado em Letras e Teorias da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2005.

GERALDO, Antônio. *As Visitas que Hoje Estamos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERH, 1996.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 1999.

_____. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê, 2001.

KRAUS, Rosalind. *O Fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustave Gili, 2002.

_____. *Os papéis de Picasso*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LEMINSKI, Paulo. *40 Cliques em Curitiba*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: Forma das Sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Florianópolis: UFSC, 2014.

MACHADO, Madalena Aparecida. *A Descrição Inacabada do Mundo: uma leitura de Opisanie Swiata, de Veronica Stigger*. In: O Eixo e a Roda. Belo Horizonte: UFMG, 2015. v.24. n.1. p.93 – 106.

MARQUES, Ana Martins. *Paisagens com Figuras: Fotografia na Literatura Contemporânea*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

MARTINS, Viviane Sales; SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro. *Do melodrama à telenovela: das lágrimas ao retrato do cotidiano*. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste. Brasília: Intercom, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2009/resumos/R17-0074-1.pdf>. Acessado em: 29/02/2016.

MELOT, Michel. *Breve Historia de la Imagen*. Madrid: Siruela, 2010.

METZ, Christian. Além da analogia, a imagem. In: *A análise das imagens: seleção de ensaios da Revista Communications*. Trad. Luís Costa Lima e Priscila de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974.

MICHAEL, Joachim. Flusser e a (pós-) história. In: *A Filosofia da Ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011.

MITCHELL. O que as imagens realmente querem? In: Alloa, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

NANCY. Imagem, mimesis & méthesis. In: Alloa, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

NODARI, Alexandre. *Devolver nada ao nada: A experiência poética de Brasa Enganosa*. In: Texto Poético. v.16. 2014. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/217>. Acessado em 14/11/2015.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Tradição da Ruptura*. In: Os Filhos do Barro: Do Romantismo à Vaguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGNATARI, Décio. *Panteros*. São Paulo: 34, 1992.

PINET, Hélène (org). *Rodin: Do Ateliê ao Museu*. São Paulo: Base Sete Projetos Culturais, 2009.

PIVA, Roberto. *Paranoia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.

POE, Edgar Allan. “The Daguerrotype”. In: TRACHTENBERG, Alan (ed.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RANCIERE, Jaques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010

ROSSET, Clemente. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2 ed. Traduzido por: José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008 (Coleção Sabor Literário).

SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, 15, 2009. pp. 1-4.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A procura de um novo realismo – Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Loyola, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

STIGGER, Veronica. *Minha Novela*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

_____. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Ser ou não ser: eis uma questão da foto*. In: *Comunicação e Imagem*. São Leopoldo: Unisinos. 1999.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAGG, Jonh. *El Peso de la Representación*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

XAVIER, Ismail. *Melodrama, ou a sedução da moral negociada*. Novos Estudos. Vol.57. São Paulo: SEBRAP, 2000. Disponível em:
http://www.novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/91/20080627_melodrama_ou_a_seducao.pdf. Acessado em 02/02/2016.

XAVIER, Valêncio. *O Mez da Grippe e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Minha mãe morrendo e o menino mentindo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZACCA, Rafael. A Correspondência dos Derrotados. In: *Jornal Rascunho*. Disponível em:
<http://rascunho.com.br/a-correspondencia-dos-derrotados/> Visitado em: 18/06/2016.