

# DESLIZES PELAS SUPERFÍCIES DO ACONTECIMENTO FOTOGRÁFICO

Alik Wunder\*

Susana Dias\*\*

**RESUMO:** Trope, Rennó e Órion. *Entre* obras desses três fotógrafos, e os conceitos de signo e acontecimento do filósofo Gilles Deleuze propomos movimentar pensamentos com as políticas e poéticas visuais na contemporaneidade. Interessam-nos as intersecções entre arte, filosofia, educação e comunicação. Arquivo, morte e verdade são intensidades que pulsam da matéria de expressão fotográfica e querem ensinar, deixar marcas, cicatrizes. Que outros pulsares a fotografia poderia afirmar, desde dentro, ao desdobrar tais signos pelas superfícies do acontecimento?

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia. Acontecimento. Signo. Pós-modernidade.

## SLIPS THROUGH SURFACES OF PHOTOGRAPHIC EVENT

**ABSTRACT:** Trope, Rennó and Órion. Among the works of these three photographers and the concepts of sign and event of the philosopher Gilles Deleuze, we propose to move one think with the visual politics and poetics in contemporary. Interest us the intersections between art, philosophy, education and communication. File, death and truth are intensities that pulse of the material of photographic picture expression and want to ensign, leave marks, scars. What other pulsars could say the photo, from inside, to unfold that signs through surfaces of the event?

**KEY WORDS:** Photography. Event. Sign. Post-modernity.

---

\* Mestre e Dr<sup>a</sup> em Educação pela Faculdade de Educação (FE) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pós-doutoranda no Depto. de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte – Faculdade de Educação da Unicamp e pesquisadora associada ao Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO. E-mail: alik.wunder@gmail.com

\*\* Mestre e Dr<sup>a</sup> em Educação pela Faculdade de Educação (FE) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisadora C do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Unicamp. Prof<sup>a</sup> dos curso de especialização e mestrado do Labjor. Coord. do mestrado em Divulgação Científica e Cultural do Labjor. **Endereço:** Labjor - Universidade Estadual de Campinas – Unicamp - Prédio V da Reitoria - Piso 3 - CEP 13083-970. E-mail: susana@unicamp.br

Recebido em: 11/02/2010 Avaliado em: 18/02/2010

Para Rosalind Krauss (2002) a fotografia moderna age como signo do arquivo, da memória, do documento e da verdade ao propor uma relação quase transparente com a percepção, ao agir como extensão física da visão. No desejo de representação fidedigna das coisas e de apreensão material do mundo, essa fotografia, que quer ser espelho da realidade ou representação da perspectiva de um sujeito sobre ela, é pensada dentro dos preceitos da marca-cicatriz.

Rosângela Rennó, Alexandre Órion e Paula Trope são artistas contemporâneos que suscitam em suas obras tais signos da fotografia para desdobrá-los pelas superfícies do acontecimento, rompendo com a unidade e totalidade do mundo dos signos. Artistas que reorganizam a visualidade por pensarem a imagem no interior da própria imagem, Suas composições estéticas são também uma potente ação política que faz vacilar o caráter evidencial da fotografia desde dentro dos signos do documento, arquivo e testemunho. Se a fotografia é uma questão de vida e morte, esses artistas parecem querer criar uma vitória da vida sobre a morte. Uma vida que passa pela morte e dela extrai a potência máxima. Abrem feridas, criam fissuras na pele dos sentidos, incisões no interior da marca, vazão de líquidos sentidos.

Propomos, neste artigo, um passeio por entre as definições (princípios, fins, problemas) da fotografia moderna e, no encontro *entre* imagens desses artistas e os conceito de signo e acontecimento de Gilles Deleuze, buscamos possibilidades de escapar, de fazer escapar às determinações impostas pelo pensamento e criação modernas. Não queremos apresentar, definir ou analisar a produção de fotografias ou obras ditas pós-modernas, mas pensar, com as imagens, formas de tensionar, deslocar, subverter o caráter evidencial e representacional das fotografias, no sentido de uma imagem que aconteça em sua própria superfície, produzindo signos que indicam outras possibilidades de comunicação e educação, outras políticas e poéticas visuais<sup>1</sup>.

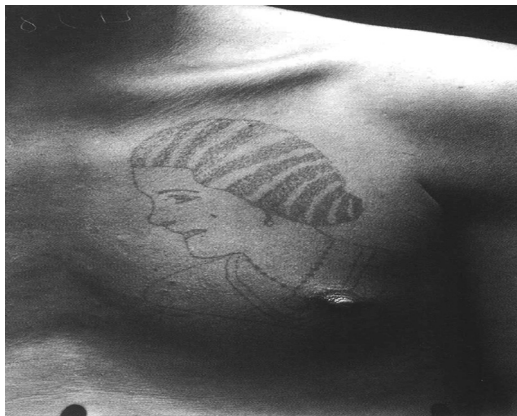
Na fotografia tudo se transforma em superfície, diferentes espaços são adensados em um único plano. Pelo jogo da perspectiva e do plano arremessa-se ao profundo, cria-se um efeito de realidade (ALMEIDA, 1999). E, dentro desse mesmo objeto - a fotografia -, feito para aprisionar o visível, também há desordens que convidam a outros pensamentos, por elas também é possível afrouxar e desestabilizar “blocos visuais”, fazer “pulular linhas criadoras” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 98). As imagens fotográficas não apenas retêm as marcas do mundo tridimensional, também

1 Nossos doutorados foram realizados na Faculdade de Educação da Unicamp, no Laboratório de Estudos Audiovisuais – Olho e exploraram as fugas, tensões e armadilhas das imagens e a potencialidade de um pensamento com as imagens para o campo da educação. Na tese *Foto quase grafias, o acontecimento por fotografias de escolas* (2008), Alik Wunder escreve e cria imagens pela tensão entre devir e evidência no encontro com o conceito de *punctum* de Roland Barthes e de acontecimento de Gilles Deleuze. Susana Oliveira Dias (2008) em *Papelar o pedagógico... escrita, tempo e vida por entre imprensas e ciências* aposta em experimentações por entre imagens, mídias, comunicação, educação e ciências o encontro com conceitos de Gilles Deleuze: acontecimento, fabulação e signo.

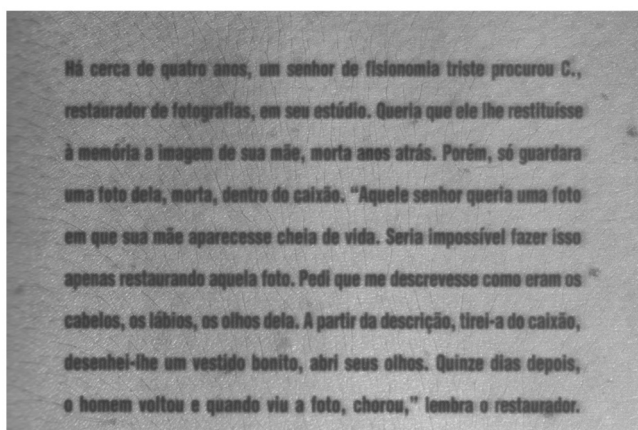
criam outras; não apenas representam momentos anteriormente vistos, também possibilitam outras experiências pela imersão em sua materialidade expressiva, possibilitam acontecimentos pelas suas superfícies. (DELEUZE, 2003)

O encontro com Gilles Deleuze nos convida ao desvio da lógica representacional e suscita o gosto pelo acontecimento. Um acontecimento que foge ao que está dado pelos estados de coisas e, ao mesmo tempo, dado pelos enunciados. Deslizes, movimentos dispersivos, superficiais que privilegiam singularidades não individuais, que resistem ao jogo da comunicação-reconhecimento que as máquinas fotográficas-fotografias-pensamentos impõem. O encontro com Gilles Deleuze mobiliza uma luta contra algo que seria próprio à fotografia, qualquer fundamento e essência, qualquer transcendência. Que potências brotariam dessa demolição? Uma aposta de que a fotografia, desvinculada da função de representar, poderia atualizar potências, instaurar devires, proliferações na matéria fotográfica. Fazer proliferar a vida e o pensamento em meio à demolição das estruturas, afirmando a abertura, a indeterminação, a impossibilidade de totalizações e substancializações.

É em busca de pensar nessas potências criadoras que este texto encontra com obras desses artistas brasileiros contemporâneos que exploram outras políticas e poéticas visuais, nas quais as fotografias não sejam a representação intacta de um mundo visto. A fotografia não é utilizada por eles como uma janela que nos dá a ver certas coisas, ou não somente, como um recorte que nos possibilita ver o mundo de uma outra forma, mas, em especial, como uma maneira de criar outros mundos, desorganizando, subvertendo e recompondo formas. Seus trabalhos reorganizam a linguagem e o pensamento e estabelecem outras ligações com o mundo. (PEIXOTO, 1992, p.319)



Fotografia-pele. Prolongamento do desejo de domínio do que tende a escapar... animal caçado e empalhado, inseto afixado, corpo dissecado. Instantes anestesiados, duras cicatrizes, *peles* marcadas [...] Superfícies descontínuas, sem gosto, sem textura, sem cheiro, sem antes nem depois. *Peles* outras transpassadas pela *pele* de um tempo, outras sensibilidades, escorregadias, deslizam pelos dedos da visão. Dentro da força-marca, a força-ferida instaura o tempo em *devir*. Da cicatriz ao corte, do corte à cicatriz, do que se adere e do que vaza. *Peles* sobrepostas em repetidas recomposições. *Ensi(g)nar* que se faz como rasgo na *pele* de um tempo que quer emoldurar com imagens o que lhe escapa. Poética fissura, abertura a um outro tempo em constante variação com luzes e palavras, vazios e tensos silêncios. (WUNDER, 2008, p. 91, 104)



Rosângela Rennó – “Cicatriz” – 2003



Rosângela Rennó – “Corpos da Alma I” e “Imemorial” – 2003

A lógica do fiel-traidor coloca em questão o modelo, porque o papel não está mais condicionado ao modelo, ele se torna o modelo. Fazendo variar os signos amorosos. Fazendo passar e repassar o ser do papel que os signos teimam em fixar. Ascensão do heteróclito. Que se afasta, desvia das regras, das normas estabelecidas. Estilo irregular, feito de partes com estilos diferentes, elementos variados, que foge ao comum, excêntrico. Rompe com a forma da figuração, com a forma orgânica da descrição, complica as divisões, limites, fronteiras, partilhas entre humano-animal, realidade-ficção. Impressão de morte, de ruptura, porque cria algo que existe e não existe, vida-inorgânica. (DIAS, 2008, p. 133)

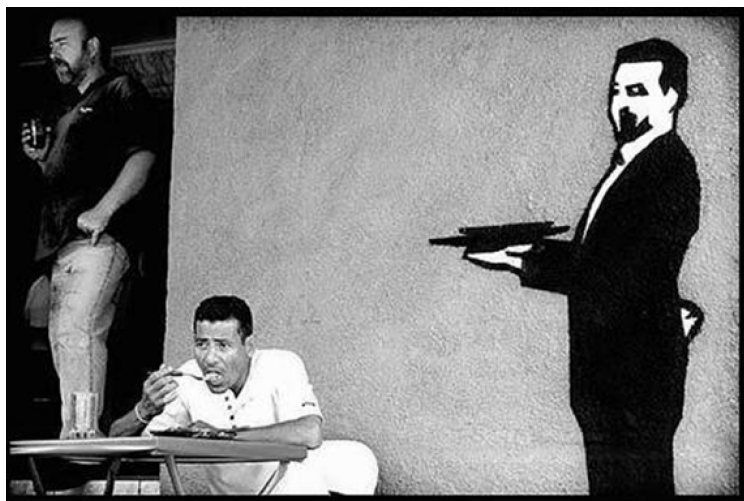


Alexandre Órion – Pranchas 1 e 3 de “Metabiótica” – 2002



Paula Trope - Tríptico da série "Sem simpatia" – 2004

É uma outra cidade que corresponde a cada ponto de vista, cada ponto de vista é outra cidade, as cidades não sendo unidas senão por sua distância e não ressoando senão pela divergência de suas séries, de suas casas e de suas ruas [...]. A divergência cessa de ser um princípio da exclusão, a disjunção deixa de ser um meio de separação, o impossível é agora um meio de comunicação. (DELEUZE, 2003, p. 179)



Alexandre Órion – Prancha 9 de "Metabiótica" - 2003



ATENTADO AO PODER<sup>2</sup>

A linguagem acontecimento não é expressão da experiência de um certo olhar, mas é um dizer que corta-se no próprio dizer, sem origem, sem resgate a um tempo original e da identidade de um sujeito que se expressa, mas de um contínuo devir na linguagem. (WUNDER, 2008, p. 99)

As imagens de Rennó<sup>3</sup> fazem pensar na potência da fotografia como um objeto-marca que, mesmo produzido com a intenção de reter e aprisionar sentidos possibilita a criação de uma força outra, efetua em sua superficialidade, em seu silêncio, em dizeres balbuciantes, em tênues expressões e deixa a abertura para sentidos não determinados. Sentidos que não se adensam de forma imutável, ao subir às superfícies mudam de natureza, viram outra coisa, deixam uma latência, uma reserva pulsante. Apostam na potência da fotografia como um fragmento que não representa, não possibilita uma reconstituição do tempo linear. A artista acentua essas potências pela re-fragmentação num convite a deslocar a fotografias de seus contextos originais, recompor fragmentos, criando ritmos na composição das cores, formas, texturas, abrindo vazios, silêncios, tensões, em ampliações, justaposições, escurecimentos... Com a luz de um tempo que sempre retorna na imagem fotográfica, entra num outro tempo refeito em sua superfície.

Rennó efetua as fotografias como puro efeito incorpóreo ao torná-las capazes de criar possibilidades que são percebidas, vistas, observadas na imagem, pela própria imagem. Não recai no jogo dialético da ausência-presença, visibilidade-invisibilidade, fundado no sujeito que olha, aproveita, interpreta. Mas faz algo que nasce da morte de uma percepção do sujeito, para uma percepção da imagem: é a fotografia que percebe, que olha! A imagem não representa, mas apresenta, dela nasce algo que se separa, que a envolve, uma atmosfera, um tempo distinto. Ao colocar a percepção na fotografia, os artistas são capazes de devolver ao mundo o caos, a desordem, a desestabilização. Políticas de resistência. Resistências políticas. Rancière, para quem “a arte sempre faz política”, explora essa percepção da imagem que Gilles Deleuze aposta em seus estudos sobre o cinema:

<sup>2</sup> “Atentado ao poder (Via Crucis)” – “*Attack on power (Stations of the cross)*” de Rennó.

<sup>3</sup> Rosângela Rennó é artista visual formada em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e em Artes Plásticas pela Escola Guignard de Belo Horizonte, e doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

A percepção em estado de virtualidade “nas coisas” deve ser delas extraída. Ela deve ser arrancada às relações de causa e efeito, de ação e reação que marcam suas relações, o artista institui um plano de imanência onde os acontecimentos, que são efeitos incorpóreos, se separam dos corpos e se compõem sobre um espaço próprio. Por baixo do tempo cronológico das causas que afetam os corpos, aparece um outro tempo, ao qual Deleuze dá o nome grego de *aion*: o tempo do acontecimento puro. O que faz a arte em geral, e a montagem cinematográfica em particular, é arrancar aos estados dos corpos suas qualidades intensivas, suas potencialidades de acontecimento. (RANCIÈRE, 2008, p. 7)

Rennó não reaproveita imagens descartadas. Re-aproveitar parte de um pressuposto de que as fotografias já teriam sido aproveitadas antes (paradigma moderno). Seu trabalho é antes da ordem do desperdício, da perda, do apagamento. Rennó não se apropria das imagens, tomando-as para si (ato de tornar própria uma coisa sem dono), nem as tornando úteis e adequadas. Rennó descarta, afirma o descarte, afirma o consumo e a inutilidade. A potencialidade de sua escolha política pelo descarte dos sujeitos, pelo consumo das imagens, emerge uma luta distinta contra a sociedade de consumo de imagens-informações. “In Obliviomen” (RENNÓ, 2003). Ainda não consumimos, parece nos dizer a artista, ao explorar a potencialidade do descarte, da manipulação, do consumo. O que Rennó descarta? Ao escolher fotos descartadas, e criar seres-sensações por meio de manipulações, a artista não coloca mais em jogo o sujeito que fotografa, olha, registra. Descarta a pessoa fotógrafo, a pessoa fotografada. Paraliza a lógica que encontra no sujeito (fotógrafo-fotografado), na experiência centrada no sujeito, a substância fotográfica. Nem apropriação, nem reaproveitamento, Rennó paraliza pela cor, pela luz, pela textura. Descarta e, ao mesmo tempo, consome vorazmente as imagens, usando de tecnologias novas para manipular as fotografias, transformá-las, fazê-las perceptos e afectos.

O percepto não é a percepção do homem, assim como o afecto não são seus sentimentos. Percepto e afecto são novas possibilidades subjetivas. Subjetividades sem nenhum compromisso com qualquer forma de humanismo. Subjetividades inumanas. (VASCONCELLOS, 2006, p. 30-31)

O fotógrafo é o manipulador: o que provoca alterações, o que mistura coisas, o que adultera, torna falso. Não um manipulador de imagens do mundo, mas um manipulador de imagens-mundos.

Rennó faz um “Atentado ao poder (Via Crucis)” - “*Attack on power (Stations of the cross)*” - desapropriando as imagens dos jornais. O atentado da artista passa pela



violação do objeto, da coisa - corpo-papel-foto-jornal - de sua autoridade de real, verdadeiro. Devolvendo ao corpo sua capacidade de fazer falar as singularidades impessoais: “Corpos da alma I e II” - “*Bodies of soul I e II*”. Tornando porosas as imagens fotográficas de jornais e revistas, torna-as propensas a passagens, a deixar passar fluidos, fluxos, permeável, esponjoso, absorvente, ao mesmo tempo, mais leves, granuladas, grãos, pixels, pó (que aparecem nas imagens ampliadas, baixa resolução, sem qualidade).

O que Rennó parece querer colocar o tempo inteiro é que a fotografia não é o que vemos, mas também não são ilusões, reflexos, duplos do mundo. Imagem e mundo não se opõem. As imagens são “as coisas do mundo” (RANCIÈRE, 2008, p.5). Imagens-mundos que ganham intensidade de laboratórios de vida, de experimentações que desejam escapar ao dado pelas formulações científicas que submetem a fotografia à técnica, mas também ao dado pelas culturas e pensamentos, que reduzem a fotografia, à experiência de fotografar, às experiências dos sujeitos, às privatizações e colonizações dadas pelo “isso foi” ou “isso será”, potencializando o “isso foi-será”, passado e futuro, ao mesmo tempo, urdidos no instante fotográfico. O desafio de criar fotografias-coisas-afetos, dar vida a mundos novos, nunca vistos, nunca vividos, imemoriais, mas reais. Embaralhando a evidência. Desperdiçando a representação. Suas imagens abrem as fendas do anonimato. Lançam à multidão. “Vulgo & Anonimato” - “*Alias & Anonymity*”.

## MUROS E ESQUINAS

Alexandre Órion<sup>4</sup> intervém nas ruas de São Paulo, nas paredes, chão, túneis e insiste na fotografia como documento, registro, usando as estratégias tradicionais do fotojornalismo para capturar a interação entre as pessoas que passam e os seus grafites na cidade. Na sua exposição “Metabiótica” há uma tensão que pulsa em cada imagem, numa dança ou, como em suas palavras, num “duelo indissolúvel” entre a fotografia e a pintura.

Na captação de momentos de interação quase-acidentais entre pessoas e pinturas, feitas por ele na cidade, o acaso é atravessado pelo desejo do artista em conectar visualmente seus personagens às pessoas que, contingencialmente, passam. Nesse jogo entre acaso e desejo, surgem imagens que, de forma instável, arremessam os desenhos às ruas e plasmam as pessoas nas paredes. Imensas asas negras saem dos

4 O artista plástico e fotógrafo Alexandre Órion é formado em Artes Visuais e trabalha com intervenção urbana, em especial, o graffiti, desde 1995. Recentemente pesquisa a produção de imagens compostas associando as técnicas plásticas às fotográficas. (ÓRION, 2006)

muros e fazem surgir um anjo frágil e anônimo numa calçada, uma carroça puxada por um homem ganha o peso ficcional e irônico de um cavalo branco, um almoço em restaurante simples ganha véu de sofisticação pela pose ereta de um garçon à espera... Cenas que só acontecem nas imagens de uma cidade, ao mesmo tempo, vista e inventada pelo artista.

Na maioria das fotografias de Órion, a perspectiva é criada pelas linhas entre o muro e o chão (asfalto ou calçada) e por linhas de fuga lateral ao muro (uma porta aberta, uma esquina, um túnel). Por estas linhas, o fotógrafo dá ao observador a noção de profundidade da cena, e juntamente com isso, a contextualização: uma rua da cidade. Em nenhuma das imagens a interação se dá sem a abertura da cena. Parece importante manter a profundidade para marcar o jogo do acaso e a tensão que se dá entre fotógrafo que ali estava (testemunha ocular), as pinturas e os transeuntes. Como se para captar a espontaneidade, fosse preciso jogar uma rede visual excessivamente ampla, um cenário que crie um ar de veracidade à cena. (KRAUSS, 2002, p. 144)

Se por um lado suas imagens querem chamar a realidade pelo efeito da perspectiva, o que aproxima seu trabalho do fotojornalismo, como o próprio artista reconhece, por outro, fogem dela, ao criarem um plano sem profundidades: os muros que nos arremessam às páginas fictícias de antigas histórias em quadrinhos pelo traço dos seus desenhos. O que mantém a cena vibrátil é a justaposição entre planos diferenciados, as pessoas fotografadas ficam sempre entre o cenário profundo e a superfície dos muros - desenhos misturados a texturas cartazes, pixações - interagindo com a rua e com as pinturas ao mesmo tempo. É nesse duelo entre a profundidade e a superfície que se criam corpos híbridos: as pessoas quase viram pintura e as pinturas quase viram pessoas.

A série “Sem simpatia (2004) da artista Paula Trope<sup>5</sup> também foi criada a partir de intervenções na cidade, com crianças de favelas na cidade do Rio de Janeiro, fotografadas com as câmeras *pinhole*, e convidadas a fotografar com esse aparelho fotográfico artesanal e impreciso. A câmera *pinhole* cria imagens dentro de latas pela impressão da luz, que entra por um pequeno orifício, em filme ou papel sensível. A escolha de uma máquina rudimentar tem a ver com os efeitos buscados pela artista: “a câmera-lata tem a característica de deixar explícita sua própria materialidade [...] A imagem que a *pinhole* produz pode ser considerada uma aberração do meio fotográfico”. (TROPE, 1999, p. 22)

Os raios das extremidades, nesta câmera, são projetados obliquamente causando distorções de perspectiva que não são corrigidas pelas lentes como nas câmeras

5 Paula Trope é formada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense e é mestre em Técnicas e Poéticas em Imagem e Som pela Universidade de São Paulo (USP).

comuns que tornam a imagem nítida. Devido ao longo tempo de exposição (tempo que o orifício fica aberto) as imagens criadas marcam a passagem da luz não de um instante como os aparelhos normais, mas, muitas vezes, de minutos. E há também uma efeito da profundidade de campo infinita que possibilita que diferentes planos, mesmo os muito próximos e os muito distantes fiquem focados, diferentemente das câmeras com lente. Por estas características, nestas imagens, por vezes, os corpos ganham contornos tênues, confundem-se com a paisagem como névoas fictícias, objetos pequenos se adensam a texturas e paisagens. Aberrações que são desejadas para explodir uma forma de representação pautada na perspectiva como forma de impressão visual realista do mundo

No sistema desta câmera o autor é confrontado com imagens que antes não previu, há uma lacuna, uma pausa, um espaço de imprevisibilidade entre o que se viu e o que se imprimir no papel. A cena se faz dentro de uma certa imprecisão, cria-se uma abertura ao que não se controla e um distanciamento entre a imagem e a visão humana:

O que a câmera registra não corresponde àquilo que era perceptível aos olhos, é algo de uma outra ordem de percepção. É sempre uma surpresa, uma revelação. Se a fotografia pode ser dura, rígida, com todas as frases já feitas e moldadas por uma técnica e estética consagradas, ela pode também ser maleável. Imperfeita, erro, dúvida, invenção. (TROPE, 1999, p. 39)

Uma criação artística que se faz na impossibilidade de apreensão de sentidos estáveis. De maneira diferente, a relação com o acaso, como nas fotografias de Órion estabelece-se. Se Órion espera e captura imagetivamente o acaso, nas imagens de Trope ele é desejado como manifestação inusitada. Há um deslocamento do controle do fotógrafo, uma abertura ao inesperado e a criações que se dão no entre lugar do desejo e da intenção. O dado da imprevisibilidade faz parte do jogo. “A câmera como uma espécie de organismo vivo em algum lugar dentro da cena, em algum lugar entre o fotógrafo e o assunto, mas não mais colada ao olho do fotógrafo, como extensão dele” (p. 40). Menos a impressão/marca definida pelo gesto de apertar o obturador e captar, e mais um gesto de abrir o orifício e deixar passar. Trope cria imagens que possuem uma certa autonomia em relação às cenas fotografadas, não querem apresentá-las, mas pensá-las visualmente: “não se trata de discutir o ‘real’ da fotografia, mas antes, de se considerar como se dá sua apreensão pelo pensamento”. (p. 33)

Nas suas exposições, Paula Trope compõe trípticos: sua fotografia (central) e outras duas (laterais) produzidas pelos meninos. As tríades criam movimentos de

superfícies côncavas e convexas, de fictícias profundidades. Três pontos de vistas de um mesmo mundo? Três mundos a confundir vistas, a dissipar pontos. As imagens laterais inserem-nos em um mundo do detalhe, do mínimo onde tudo fica focado. Blocos de tijolo viram casas, esquinas de uma favela fabulosa misturam-se num mesmo plano com legos e arminhas de brinquedo. Profundidade de campo infinita, mundos infinitos e “impossíveis” (DELEUZE, 2003, p. 179) adensam-se em uma mesma superfície. Uma fábula se criou entre o micro e macro. Fragmentos com dimensões variadas criaram universos vários, num acontecimento que afirma o paradoxo real e ficcional ao mesmo tempo, que corre para muitas direções, não se estabiliza, vibra em fértil desequilíbrio.

Nessa afirmação e ramificação do acontecimento, a linguagem “é um deslizar sobre aquilo a que se remete sem jamais se deter”, é ela que “fixa limites”, mas também “ultrapassa limite e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado” (DELEUZE, 2003, p. 2). A ordem do “puro devir” não designa identidades fixas, mas infinitas. Por Deleuze, um convite a colocar sob suspeita a autoridade pedagógica das imagens e seguir por um plano de pensamento entre fotografia e devir (AMORIM, 2007), a liquefazer o desejo de, pela superfície das imagens, adentrar profundidades pelo corte incisivo do sentido. Sua teoria dos acontecimentos nos convida a pensar a linguagem como cartas de baralho, “figuras sem espessura, profundidades desdobradas nas superfícies” (DELEUZE, 2003, p. 10). Os sentidos não são representados ou comunicados pela linguagem como algo que provém de um lugar profundo e se adensa em palavras e imagens. “Tudo o que acontece e tudo o que se diz acontece e diz-se na superfície” (p.136). Um pensamento visual que se desvia da lógica da modernidade que tem a superfície como falsidade, sempre distante de uma verdade mais oculta, uma “aparência que deve ser superada em relação à essência”. (MARTIN, 2000, p. 99)

Na assunção de que a fotografia tem o poder de levar-nos a tempos e espaços definidos, as obras desses artistas entram por esta limitação e saem dela numa tensão insolúvel, criam fragmentos fora do tempo e do espaço. Ferem a lâmina 10x15 cm que imita o passado, proporção que nos arremessa à janela do eis aqui o que aconteceu. O corte, a justaposição, o jogo de superfícies e profundidades, o embaçamento acentuam os efeitos de um tempo outro que se faz na superfície da fotografia. Tempos que subsistem nas formas, luzes, sombras, cores, que agem por um contágio não diagnosticado. Acentuam a potencialidade da fotografia como fragmento superficial, vão no limite desta verdade, no desejo de conviver com a fratura, redescobrem a força de iniciar no interior dos fragmentos, no meio do caminho, vão simultaneamente do ordinário instantâneo ao tempo ilimitado. Desta forma as próprias imagens constituem-se como o próprio lugar da experiência. (FATORELLI, 2006)

## FIEL-TRAIDOR

Em “Histórias de assombração: os princípios e os fins da fotografia” Geoffrey Batchen (1998) explora as possibilidades que a difusão dos processos computadorizados de manipulação das imagens expõe o problema da morte da vida na/da fotografia, trazendo vários autores que anunciam a morbidez que ronda a produção fotográfica: a fotografia anuncia a morte da pintura, mais tarde anuncia sua própria morte, ao ter seu status de verdade contestado, fotos falsas passando por verdadeiras, a impossibilidade de distinguir o original da cópia; instaura a desconfiança sobre a capacidade da fotografia de representar a verdade objetiva, de ser a prova da existência das coisas, da verdade das coisas, perdendo a capacidade de ser um transmissor privilegiado de informações. “Dada a proliferação de imagens digitais que se parecem exatamente com fotos, a fotografia poderia ter usurpada sua identidade cultural como um meio de características específicas”. (p. 48)

Com o fantasma moderno da morte rondando a fotografia - ela mesma tida como um fantasma, um espectro e, ao mesmo tempo, acusada de um excesso de vida - a noção de manipulação confunde fotografias analógicas (fiéis) e digitais (traidoras): afinal a manipulação sempre aconteceria, em quaisquer delas, o desafio parece passar pela afirmação de outras possibilidades de fotografar, de ser fotografia, abertura ao devir. Desestabilizados da ideia de mera captura do real pelo olho do fotógrafo, para invenção de sensações, produção de afetos, Rennó - fotógrafa que não fotografa - expõe cores, sombras, vazios, textos, molduras, “Paredes cegas” (“*Blind wall*”) como fotografias. Afirma uma fotografia sem fotografia. Esvaziada de seu conteúdo que lhe dava significação. Intervém diretamente nas fotografias, não como manipulações que acrescentam ou retiram coisas, pessoas, por conveniência, mas manipulações que introduzem sensações, que criam fotos-seres, que nada têm a esconder, mas a afetar. “Série vermelha (Militares)” - “*Red series (Militar men)*”. Explorações que permitem desestabilizar o que estaria fixo do/no papel fotográfico? Gonçalves (2005, 2006) em suas análises sobre as fotografias de Rennó insiste num jogo de ausência ou presença, visibilidade e invisibilidade, no jogo moderno da oposição e contradição. Mas não estariam as fotografias de Rennó escapando a esse jogo, ao criarem imagens fiéis-traidoras? Ao exporem uma realidade-ficcionada, trazendo, ao mesmo tempo, a tensão entre documento-manipulação, analógico-digital, real-ficção? Interessa-nos pensar que o deslocamento criado pela artista não subjulga o real e a ficção a nenhum modelo verdade, que garantiria apenas a violência da oposição. Em “Metabiótica” de Órion também essa política parece ganhar força. Introduce, desde dentro da linguagem fotográfica, um outro - pintura, grafitti, inumano, imagem - capaz de interagir e desestabilizar não as ruas de São

Paulo, não os passantes, mas a própria fotografia, a imagem, a educação visual. A fotografia, esse ser maquínico com o qual Órion trava uma luta intensa em busca de maquinações distintas, tornam-se capazes de trair a si mesmas, ao se tornarem provas da existência das pinturas nas paredes, ao se tornarem provas de que humanos e pinturas, mundo e imagem não se opõem. Fotos que se tornam testemunhos de confusões entre pessoas e imagens, real e irreal. A realidade deixa de ser um referente externo em oposição à fotografia, para ser o espaço de experimentação do artista. Diferente de Rennó que suspende o julgamento das fotografias - real ou ficção? - porque expõe sua manipulação como parte dela, com sendo a fotografia, Órion cria uma suspensão porque não se sabe se fotografia ou colagem, se manipulação antes ou depois, se participação combinada das pessoas nas ruas, ou encontros ao acaso. Expondo pessoas e pinturas numa só superfície, afirma que as imagens são coisas do mundo. Ideia que o filósofo Gilles Deleuze explora em sua obra *Cinema: imagem-tempo* (1990):

O cinema é geralmente considerado como uma arte que inventa as imagens e os encadeamentos de imagens visuais. Ora, o livro afirma uma tese radical. Não é nem o olhar, nem a imaginação, nem a arte que constitui as imagens. A imagem não foi constituída. Ela existe por si. Ela não é uma representação do espírito. Ela é matéria-luz em movimento. O rosto que olha e o cérebro que conhece as formas são, ao contrário, um anteparo negro que interrompe o movimento em todos os sentidos das imagens. É a matéria que é olho, a imagem que é luz, a luz que é consciência. Poder-se-ia concluir que Deleuze não nos fala, de maneira alguma, da arte cinematográfica e que seus dois volumes sobre as imagens são uma espécie de filosofia da natureza. As imagens do cinema são ali tratadas como acontecimentos e agenciamentos da matéria luminosa. (RANCIÈRE, 2008, p. 5)

Rennó e Órion potencializam um pensar em que a pergunta “O que é a fotografia?” permanece aberta. Rennó e Órion, um mesmo acontecimento? Artistas que escolhem procedimentos distintos para demolir a linguagem fotográfica. Contestando os signos da fotografia que garantem sua validade para os universos científicos-jornalísticos nos quais a autoria do fotógrafo, do fotografado, a prova de existência, a ideia de documento e registro são suspensas, perdidas. “É verdade que quando tudo está perdido, ainda resta o desespero. Mas, se houver uma chance, de que é que **alguém** precisa, como é que **ele** procede para escapar de suas destruições” (DELEUZE, 1999, p. 34-35). O “alguém” e o “ele” de Deleuze clamam por uma impessoalidade, não por sujeitos determinados, mas por forças impessoais - uma cor, uma luz, uma textura.



“A vida do indivíduo dá lugar a uma vida impessoal e, no entanto, singular, que produz um puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade do que acontece” (SCHÉRER, 2000, p. 21)

Antonio Fatorelli (2003), autor brasileiro que pensa a fotografia a partir da filosofia deleuziana, identifica que sempre houve uma insistência, tanto entre os artistas como entre teóricos, de demarcação de diferença entre fotógrafos documentais - “que acentuam a importância do referente e do dispositivo ótico na formação da imagem” (p. 25) e experimentais - “que tenderiam a conferir prioridade à interferência da subjetividade de modo que os efeitos visuais decorrentes do uso criativo dos equipamentos fotográficos estejam referidos à sua sensibilidade” (p. 25). Esta separação acabou por restringir a possibilidade de ação política do fotógrafo apenas dentro da primeira vertente, no sentido de dar a vista a grupos culturais de pouca expressividade nas mídias - indígenas, agricultores, moradores de rua - bem como de cenas que revelam o abandono, a miséria, perseguições políticas, degradação social e ambiental, entre outras. Essa fotografia de denúncia, voltada para o tratamento de temas críticos, muitas vezes, pela necessidade de ser fiel ao fato presenciado pelo fotógrafo, acaba por desconsiderar a potência da produção criativa dessa linguagem e a reafirmar seu poder de retenção e espelho da realidade. (p. 33)

Fatorelli, ao estudar produções fotográficas de artistas contemporâneos, identifica três aspectos que criam outros regimes de sensibilidade não inscritos nesta lógica da grande fotografia documental e nem da fotografia experimental - são eles: “o descentramento, a desconexão com o aqui e agora e o trânsito entre diferentes suportes” (FATORELLI, 2003, p. 123). De diferentes maneiras, estas imagens são desconectadas do tempo fotografado e provocam “uma ruptura na mecânica da remissão da imagem a uma situação originária” (p. 125). Por esta desconexão, criam outro tempo, no sentido de uma autotemporalização da imagem (BUCI-GLUCKSMANN, 2007). Um tempo que subsiste nela e conecta-se de maneiras múltiplas ao tempo da vida.

No deslocamento de uma relação direta entre o visto e o fotografado, a imagem fotográfica atua não somente como uma maneira de comunicar um certo olhar sobre um determinado tema, mas uma forma de pensar esse tema imerso na singularidade da linguagem visual, criando o que Glucksmann chama de imagem criadora:

Devemos distinguir a “representação da imagem” (objeto ou conteúdo) da “imagem com criadora”. Ela é, de fato, um “sistema de relações entre elementos”, um bloco de devires e sensações, embora infinitesimais. Contrariamente a visão dominante da imagem como meio de comunicação de massa, oriundo de uma semiologia da mensagem, “criar não é comunicar, mas sim resistir”. (DELEUZE, 1990, p. 196) apud (BUCI-GLUCKSMANN, 2007, p.71)

Ao resistirem a um certo modo de comunicação que multiplica-se na contemporaneidade, as obras de Rennó, Trope e Órion criam reuniões que só se efetuam no plano da imagem (KRAUSS, 2002, p. 153) pela suspensão do instante, pela fragmentação, pelo adensamento de corpos, pelo recorte, pela recomposição, pelo desfoque, pelo esvaziamento... Imagens que resistem. Um resistir que não é oposição, que não designa uma capacidade de suportar, de conter. Antes um resistir que Zourabichvili (2007) explora no encontro com conceitos de Deleuze. “Aquele que resiste não aguenta (ele se deixa invadir, ocupar, dominar), mas, ao mesmo tempo, priva o poderoso de toda a satisfação real (que sua vontade seja feita e se torne a do vencido)” (p. 104-105). Pelo silêncio instável de suas imagens, uma poética, uma política, resistência que se faz desde dentro dos signos da verdade fotográfica.

“Toda imagem tem seu território - um plano - que ela procura des-territorizar pelo vazio, e por meio desta linha de fuga de um deserto como fantasma e figura de pensamento” (BUCI-GLUCKSMANN, 2007, p. 74). Nesta “des-territorização e esvaziamento”, a fotografia não é chamada a comunicar formas de ver ou pensar, mas a atuar como pensamento, ao mesmo tempo, sobre o que se vê e sobre a produção de imagens a partir de certas visões. Um pensamento instável, em contínuo devir que possui uma potência política singular por gerar um desequilíbrio indissolúvel entre o poder documental e a ficcional da imagem. Fotografias que são janelas sem suportes estáveis, emolduradas pelo vazio. O filósofo sugere que desloquemos as questões que fazemos às imagens:

Não mais, o que há para ver atrás da imagem? E nem como ver a imagem em si mesma? Mas como se inserir, como deslizar nesse meio, visto que toda imagem desliza agora sobre todas as outras imagens, uma vez que o fundo da imagem já é sempre uma imagem e o olho vazio, uma lente de contato. (DELEUZE, 1983, p.99 *apud* BUCI-GLUCKSMANN, 2007, p. 80)

Um convite a enveredar por um pensamento que não busque preenchimentos, mas esvazie-se, silencie-se em paisagens planas e fragmentadas, a ceder ao desejo do desvelamento de um conteúdo escondido por detrás das formas. Entrar, simplesmente pela potência de sua matéria plana: “justamente uma imagem”. Não uma “imagem justa” (DELEUZE, 2004, p. 19) que dá filiação a palavras e pensamentos justos em relação ao que se chama de realidade. Justamente pensamentos, embalados por ritmos, cores, formas, brilhos, sombras, imprecisões, incômodos, encantamentos. Nas frestas dessas janelas-superfícies de vazias paisagens, uma rajada de vento, imaterial e efêmera que contém a força de nos tirar do lugar. “Um cheio e um vazio de poética insuficiência”. (ZAMBRANO, 1999, p. 101)

Nesta outra proposta estética, a ação política não se funda apenas no estar ou não de acordo com o que se vê e fotografa, mas em que subsiste em uma certa forma de lidar com o sentido e com a linguagem, na busca de um dizer/pensar que se aproxime do aberto, do imprevisível e do ficcional, fissurando a força da representação que mora nas fotografias. Uma poética que manifesta uma força política não sujeita a sentidos translúcidos, dados e estabelecidos. Imagens que produzem sentidos imersos em sua materialidade continuamente deslizante.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues. Fotografia, som e cinema como afectos e perceptos no conhecimento da escola. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 15-16, jan/dez, 2007, p.1-12.
- BATCHEN, Geoffrey. Histórias de assombração: os princípios e os fins da fotografia. Trad. Mônica Alves. In: TURAZZI, Maria Inez (Org.). **Fotografia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 46-59, 1998.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. Variações sobre a imagem: estética e política. In: LINS, Daniel (Org.) **Nietzsche/ Deleuze: imagem, literatura e educação**. SIMPÓSIO Internacional de Filosofia, 2005. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- CRUZ, Nina Velasco e. A série Vulgo de Rosângela Rennó: fotografia, documento e estética. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007, Salvador, BA. **ANAIS...** Salvador, BA: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2007. Disponível em: < <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/NinaVelasco.pdf> > Acesso em: mar. de 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v.4
- DELEUZE, Gilles. **Pérgles e Verdi: a filosofia de François Châtelet**. Trad. Hortênsia S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D' Água, 2004.
- DIAS, Susana Oliveira. **Papelar o pedagógico... escrita, tempo e vida por entre imprensas e ciências**. 2008. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

- FATORELLI, Antonio. Entre o analógico e o digital. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X; CAPES, 2006. p. 19-38
- GONÇALVES, Fernando do Nascimento; NEGRI, Tainá Del. Arquivos midiáticos: memória e esquecimento nas apropriações fotográficas de Rosângela Rennó. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 14., 2005, Niterói, RJ. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_850.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_850.pdf)>. Acesso em: mar. de 2009.
- GONÇALVES, Fernando do Nascimento; NEGRI, Tainá Del; TAVARES, Carlos Romário Tavares. Comunicando o INvisível: a fotografia como “coisa mental”, em Rosângela Rennó. **E-Compós**, Brasília, DF, n. 5, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/66>>. Acesso em: mar. de 2009.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.
- MARTIN, Jean-Clet. O olho do fora. In: ALLIENZ, Éric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 99-110.
- ÓRION, Alexandre. **Metabiótica**. São Paulo: Via das Artes, 2006.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Ética**. São Paulo: Cia. das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.301-320.
- RANCIÉRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. Trad. Luiz Felipe G. Soares. **Intermédias**, Vitória, ES, ano 4, n. 8, 2008. Disponível em: <<http://www.intermedias.com/txt/ed8/de.pdf>>. Acesso em: mar. de 2009.
- RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- SCHÉRER, René. Homo tantum. O impessoal: uma política. In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 21-38.
- TROPE, Paula. **Translados**. 1999. 111p. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.
- WUNDER, Alik. **Foto quase grafias, o acontecimento por fotografias de escola**. 2008. 120p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- ZAMBRANO, Maria. **Dictados y sentencias** (edición de Antoni Marí). Barcelona: Edhasa, 1999.
- ZOURABICHVILLI, François. O jogo da arte. In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche/ Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia**, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza; Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.