

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS
POÉTICAS VISUAIS

**INCURSÕES NOTURNAS:
situações obscuras para a experiência indeterminada**

Lizângela Torres da Silva Martins Costa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais.

Porto Alegre, novembro de 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS
POÉTICAS VISUAIS

**INCURSÕES NOTURNAS:
situações obscuras para a experiência indeterminada**

Lizângela Torres da Silva Martins Costa
Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Banca examinadora

Prof^a. Dr^a Ângela Pohlmann (UFPEL)

Prof^a. Dr^a Tania Mara Galli Fonseca (UFRGS)

Prof. Dr Flávio Gonçalves (UFRGS)

Prof^a. Dr^a Elaine Athayde Alves Tedesco (UFRGS)

Porto Alegre, novembro de 2016.

À Suely Salomé Alves (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao orientador Prof. Eduardo Vieira da Cunha pelas imprescindíveis contribuições, pelas muitas sugestões sábias, pelas agradáveis e instrutivas conversas e pela ajuda sempre constante. Agradeço aos professores integrantes da banca examinadora à Prof^a Tania Mara Galli Fonseca, à Prof^a Elaine Athayde Alves Tedesco e ao Prof Flávio Gonçalves, pelo aporte teórico e importantes apontamentos realizados no momento da qualificação. Agradeço também à professora externa Prof^a Ângela Pohlmann por aceitar de pronto o convite.

Não poderia deixar de agradecer à Capes pela bolsa de estudos que permitiu a realização deste trabalho, bem como a etapa do doutorado sanduíche na Universidade de Lisboa. Assim, estendo o agradecimento ao meu co-orientador na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Prof. Dr. João Paulo Queiroz. Agradeço também a Niura Borges, diretora da Galeria Mamute, que gentilmente cedeu o espaço para a montagem do trabalho final, bem como ao PPGAVI / UFRGS, por todo apoio recebido durante meus estudos no âmbito do doutorado.

Agradeço imensamente ao meu colega e companheiro nas *Incursões Noturnas*, Clóvis Martins Costa, pelo grande apoio, pelas tantas parcerias em aventuras e por sempre me impulsionar para a mudança. Agradeço a minha amada filha, Joana, que foi gerada junto com esta pesquisa e nasceu em meados do doutorado, trazendo intensidade, vida e muita alegria para o meu processo criativo.

Estendo os agradecimentos aos meus pais, Celina Torres Alves e Ateneu da Silva, pela força, incentivo e por desde sempre me apontarem o caminho do conhecimento como uma via libertadora.

Heráclito

O segundo crepúsculo.
A noite que mergulha no sono.
A purificação e o esquecimento.
O primeiro crepúsculo.
A manhã que foi a aurora.
O dia que foi a manhã.
O dia numeroso que será a tarde desgastada.
O segundo crepúsculo.
Esse outro hábito do tempo, a noite.
A purificação e o esquecimento.
O primeiro crepúsculo...
A aurora sigilosa e na aurora
a inquietude do grego.
Que trama é essa
do será, do é e do foi?
Que rio é este
pelo qual flui o Ganges?
Que rio é esse cuja a fonte é inconcebível?
Que rio é esse
que arrasta mitologias e espadas?
É inútil que durma.
Corre no sonho, no deserto, num porão.
O rio me arrebatou e sou esse rio.
De matéria perecível fui feito, de misterioso tempo.
Talvez o manancial esteja em mim.
Talvez de minha sombra,
fatais e ilusórias, surjam os dias.¹

Jorge Luis Borges

¹ BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. São Paulo: Globo, 2001. P. 23.

RESUMO

A presente pesquisa trata das questões em torno da fotografia noturna, na confluência entre as linguagens artísticas da ação, do vídeo e da instalação, levando em consideração a comunicabilidade e proposição da experiência da noite. A partir de ações lançadas para a câmara, o deslocamento do corpo à noite é capturado através de fotografia e vídeo para ser apresentado em um ambiente escuro construído para a vivência da noite transfigurada. O processo criativo do trabalho estende-se até a duração da experiência na situação proposta em exposição.

Palavras-chave: Noite / Experiência / Ação / Fotografia / Vídeo

ABSTRACT

This research deals with the issues that surround night photography in the confluence among the artistic languages of the action, video and installation, also considering the night experience's communicability and proposition. Starting from aimed to the camera actions, the body's displacement at night is captured through photogtaphy and video, to be presented in a disfigured night experience built dark environment. The work's creative process extends up to the experience's duration in the proposed situation under exposition.

Tags: Night / Experience / Action / Photography / Video

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Lizângela Torres. <i>Da Série INCURSÕES NOTURNAS/ 007</i> . Fotografia digital. 2014.	31
Figura 2. Lizângela Torres. <i>Da Série INCURSÕES NOTURNAS – Ibiraquera / 005</i> . Fotografia Digital. 2009.....	32
Figura 3. Lizângela Torres. <i>Dentroafora. Fotografia digital</i>	33
Figura 4. Lizângela Torres. Detalhe. <i>Assomo</i> . Fotografia filme colorido. 2005.	39
Figura 5. Lizângela Torres. <i>Da Série Operação - “Silêncio! Silêncio! Não há banda. Não há orquestra... É ilusão”</i> . Fotografia de base química, P&B. 2004.	41
Figura 6. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS – pátio / 002</i> . Fotografia digital. 2008.	44
Figura 7. Lizângela Torres. Detalhe. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS – pátio / 002</i> . Fotografia digital. 2008.	49
Figura 8. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS / 004</i> . Fotografia digital. Impressão em caixa de luz. 2008.....	53
Figura 9. Lizângela Torres. Detalhe. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS / 004</i> . Fotografia digital. Impressão em caixa de luz. 2008.....	54
Figura 10. Chris Buden. <i>Shoot</i> . Performance. 1971.	58
Figura 11. Flávio de Carvalho. <i>Experiência Nº 3, New Look</i> . 1956.	60
Figura 12. Yves Klein. <i>Leap into the Void (Salto no Vazio)</i> . 1960.	62
Figura 13. Hippolyte Bayard, 1841, primeira <i>performance fotográfica</i> . 63	
Figura 14. Dennis Oppenheim. <i>Reading Position for Second Degree Burn</i> . 1970.	64

Figura 15. Marcel Duchamp. Man Ray. <i>Rrose Sélavy</i> . 1920-1921....	66
Figura 16. Bruce Nauman. Falhando a levitar no estúdio. Fotografia P&B. 1966.	67
Figura 17. Anna Bella Geiger. Frame de <i>Passagens I</i> . 1974. 9min...68	
Figura 18. Francesca Woodman. <i>Série House</i> .Fotografia. 1976.....	70
Figura 19. Francesca Woodman. <i>From Angel</i> . <i>Série House</i> .Fotografia.1976.	71
Figura 20. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS / 006</i> . Fotografia digital. 2009.....	72
Figura 21. Vitto Acconci. <i>Photo-Piece</i> .Fotografia e descrição textual. 1969.....	73
Figura 22. Lizângela Torres. <i>Da série Incursões Noturnas – Ibiraquera / 005</i> . Fotografia digital. 2009.	78
Figura 23. Lizângela Torres. <i>Breu</i> . Vídeo.4'10".2010.	80
Figura 24. Tony Smith. <i>The Black Box</i> . 1960.	88
Figura 25. Carlos Fadon Vicente. <i>Da série Noturnos</i>	90
Figura 26. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS – Chiado / 008</i> . Fotografia digital.2015.....	105
Figura 27. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS - Chiado / 009</i> . Fotografia digital. 2015.....	108
Figura 28. Lizângela Torres <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS - Chiado / 010</i> . 2015. Fotografia digital.....	112
Figura 29.Louis- Jacques-Mandé Daguerre. <i>Vista doBoulevard du Temple</i> . Daguereótipo. 1838.	115
Figura 30. Lizângela Torres. <i>Da série RITUAÇÃO</i> . 2015. Fotografia digital.	120
Figura 31. Lizângela Torres. <i>Da série RITUAÇÃO</i> . Fotografia digital.2015.	123

Figura 32. Lourdes Castro. <i>Sombras</i> . Filme 16 mm. 1970.	124
Figura 33. Lizângela Torres. <i>Da série RITUAÇÃO</i> . 2015. Fotografia digital.	125
Figura 34. Helena Almeida. <i>Saída Negra</i> . 5 Fotografias P/B. 1995.	126
Figura 35. Helena Almeida. <i>Dentro de mim</i> . Fotografia P/B. 1998. ..	127
Figura 36. Helena Almeida. <i>S/ Título</i> . 1996. 7 Fotografias P/B.	127
Figura 37. Lizângela Torres. <i>Da série RITUAÇÃO</i> . 2015. Fotografia digital.	128
Figura 38. Lizângela Torres. <i>Da série RITUAÇÃO</i> . Fotografia digital. 2015.	136
Figura 39. Desenho realizado na Disciplina de Introdução ao Desenho ministrada pelo Prof. Dr. Flávio Gonçalves. Pastel oleoso sobre canson. 1995.	137
Figura 40. Lizângela Torres. <i>Kínesis</i> . Videoinstalação. 2012.	139
Figura 41. Lizângela Torres. Still de vídeo. <i>Kínesis</i> . Videoinstalação. 2012.	140
Figura 42. Lizângela Torres. Tubos de ensaio. <i>Kínesis</i> . Videoinstalação. 2012.	142
Figura 43. Lizângela Torres. Vista da vídeoinstalação <i>Kínesis</i> . 2012.	142
Figura 44. David Claerbout. <i>S/título (Single Channel View)</i> . Vídeoinstalação. 10 min. 1998/2000.	144
Figura 45. David Claerbout. <i>Long Goodbye</i> . 13'44". 2007.	146
Figura 45. David Claerbout. <i>Le moment</i> . Vídeo. 2'44". 2003.	147
Figura 46. Vista da exposição <i>Mácula</i> . Acrílico s/ tela, madeira, água e óleo. 2002.	152
Figura 47. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS / Pátio / 003</i> . Fotografia digital. Impressão em caixa de luz. 2008.	155

Figura 48. Detalhe do rosto pintado de branco. 2008.....	156
Figura 49. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS - Pátio / 003</i> . Detalhe. Fotografia digital. 2008.....	157
Figura 50. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS - Monte Estoril / 014</i> . 2015.....	170
Figura 51. Lizângela Torres <i>Da série Incursões Noturnas - CHIADO / 012</i> . 2015.....	180
Figura 52. Lizângela Torres. <i>Da Série INCURSÕES NOTURNAS / 006</i> . Fotografia digital. 2009.	189
Figura 53. Man Ray. <i>Maekiza Casati</i> . 1922.....	191
Figura 54. Eadweard Muybridge, <i>Os movimentos do cavalo</i> , 1877-1878.....	195
Figura 55. Marey. <i>Homem caminhando</i> . 1890-1891.	196
Figura 56. Anton Bragaglia. <i>Violoncelista</i> . 1913.	199
Figura 57. Bragaglia. <i>Procurando</i> . 1912.....	200
Figura 58. Carlos Fadon Vicente. <i>Avenida Paulista. paulista_288_12</i> . 1983. Filme P&B.....	202
Figura 59. Lizângela Torres. <i>Exposição Ocaso</i> . Plataforma Espaço de Criação. Porto Alegre. 2012.	208
Figura 60. Hélio Oiticica e Neville d’Almeida. <i>Bloco de Experiências in Cosmococa, CC1 Trashiscapes (paisagens residuais)</i> , 1973.	220
Figura 61. Walter de Maria. <i>The Lightning Field</i> . 1977.	226
Figura 62. Lizângela Torres <i>Caixa preta, da série INCURSÕES NOTURNAS</i> , fotografia em backlight, vidro, prisma de feltro e ferro, 34x34x140 cm, 2012.	236
Figura 63. Lizângela Torres. <i>Estrada Escura - da Série INCURSÕES NOTURNAS – Ibraquera / 005</i> . Fotografia digital em caixa de luz. 2012.....	238

Figura 64. Lizângela Torres Instalação <i>Desvio</i> . Vista da exposição <i>Ocaso</i> , 2012.	238
Figura 65. Lizângela Torres. <i>Da série operação I</i> . Fotografia filme P&B. 16 x 165 cm. 2002	246
Figura 66. Henry Peach Robinson - <i>Os últimos instantes</i> . 1858.	255
Figura 67. Peter Henry Emerson - <i>A Rushy Shore, from Life and Landscape in the Norfolk Broads</i> . 1886.....	258
Figura 68. Robert Demachy. <i>Toucques Valley</i> . 1906.	259
Figura 69. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS / 001</i> . Ferro e impressão em transparência. 15 x 130 x 15 cm. 2005.	261
Figura 70. Lizângela Torres. <i>Da série Incursões Noturnas / 016</i> . Fotografia digital. 2016	263
Figura 71. Jeff Wall. <i>TRANSEUNTE</i> . Fotografia. 1996.....	268
Figura 72. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS / 015</i> . Fotografia digital. 2016.	272
Figura 73. Brassai. <i>Le Mur de la prison de la Santé, Paris</i> . Fotografia. 1932.....	274
Figura 74. Brassai. <i>Avenue de l'Observatoire</i> . Fotografia. 1932-1934.	275
Figura 75. Brassai. Fotografia publicada em " <i>Paris de Nuit</i> ". 1933.	276
Figura 76. Lizângela Torres. <i>Da Série INCURSÕES NOTURNAS – Chiado / 013</i> . Fotografia Digital. 2015	279
Figura 77. Brassai. Casal de namorados em um pequeno café de Paris. 1932.	280
Figura 78. Brassai. <i>Coulisses des Folies Bergeres</i> . Fotografia. 1930-32.....	281
Figura 79. Lizângela Torres. <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS- Chiado / 011</i> . Fotografia digital. 2015.....	288

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1: INCURSÕES NOTURNAS	29
1.1 Ações no espaço da noite	30
1.2 Assomo	39
1.3 O paradoxo do assombro	44
1.4 O <i>Spectrum</i> performativo	53
1.5 <i>Dentrofora</i>: olhar pelo avesso da pele.....	77
CAPÍTULO 2: ZONA DE MISTURA	102
2.1 <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS – Chiado</i>	103
2.2 <i>Da série RITUAÇÃO</i>.....	119
2.3 <i>Vídeoinstalação Kínesis</i>.....	139
CAPÍTULO 3: OS FANTASMAS DA AÇÃO	154
3.1 O corpo transfigurado	155
3.2 Inventário noctâmbulo: a ação sobrevive	169
3.3 Acontecimento noturno	180
3.4 Semelhanças distorcidas, realidades imprecisas	189
3.5 Notas sobre a captura do movimento.....	195
3.6 Imagem Transfigurada	204
CAPÍTULO 4: SITUAÇÕES OBSCURAS	207
4.1 Câmara para Situações Obscuras.....	208
4.2 Imersão pela noite transfigurada	226
4.3 A Noite é sempre outra	246
4.4 A estranheza noturna	272

DESVIO	293
REFERÊNCIAS	311
ANEXO 1 – Termos obscuros	325
ANEXO 2 – VÍDEOS	327
ANEXO 3 - <i>Da série INCURSÕES NOTURNAS</i>	329

INTRODUÇÃO

E começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço (...).²

Haroldo de Campos

Caminho por ruas escuras, interiores sombrios e sigo pelos espaços da noite. Ando incessantemente, como Guy de Maupassant no conto *A Noite*, até *perder-se na escuridão impenetrável da noite escura, profundamente negra*.

Mas quando baixa o sol, uma alegria confusa, uma alegria me invade todo corpo. Desperto e me animo. À medida em que aumenta a sombra, sinto-me outro, mais jovem, mais forte, mais alerta, mais feliz. Vejo-a tornar-se mais espessa, a grande sombra doce caída do céu: ela inunda a cidade, como uma onda inapreensível e impenetrável, ela esconde, apaga, destrói as cores, as formas, abraça as casas, os seres, os monumentos, com seu toque imperceptível.³

No conto de Maupassant, o labirinto sombrio da Paris noturna é percorrido *com um amor instintivo, profundo, invencível*.

Uma força me impelia, uma necessidade de caminhar. (...) me dei conta que nunca tinha visto uma noite tão escura. (...) uma abóbada de nuvens, espessa como a imensidão, inunda as estrelas e parecia descer para aniquilar a terra.⁴

Ao vagar na escuridão *“pelas ruas solitárias e negras, negras, negras como a morte. Me perdi de novo. (...) minha voz sumiu sem*

²CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

³ MAUPASSANT, Guy de. *A noite*. São Paulo: CosacNaify, 2004. P. 1-2.

⁴Idem. P. 9.

*eco, fraca, abafada, esmagada pela noite, por esta noite impenetrável.*⁵

A cidade apagada, escura como as trevas e silenciosa como o deserto. “*Um espanto me tomou, - horrível. O que acontecia? Oh! Meu Deus! O que acontecia? Tornei a partir.*”⁶

O tempo parou.

Mais nada, mais nada, nenhum tremor na cidade, nenhum lampejo, nenhum rumor no ar. (...) O Sena ainda corria? Eu quis saber. Encontrei a escada, descí... (...) Ainda alguns degraus... depois, a areia... o lodo... depois, a água... mergulhei meu braço... ela fluía... fria... fria... fria... quase congelada... quase calada... quase morta.⁷

Movimentações noturnas repetem-se para a captura da imagem na série de trabalhos, por mim desenvolvida, objeto desta pesquisa. Através de deslocamentos por ruas, por estradas, pelo pátio ou pelo interior da casa, a noite é percorrida por caminhadas ou saídas de carro.

As ações desferidas no território da noite mostram-se como *Incursões Noturnas*⁸. São movimentos lançados para a câmara ou deslocamentos vagos pela cidade, por mim realizados. As imagens capturadas através de fotografia ou vídeo são instaladas em ambientes elaborados para a fruição da noite transfigurada. Como *Situações Obscuras*⁹, são acontecimentos que comunicam a

⁵Idem. P. 12-13

⁶MAUPASSANT, Guy de. *Op.cit.*, 2004. P. 17.

⁷Idem P. 17-18.

⁸ Termo obscuro delimitado na dissertação intitulada *Duração Instável: a noite em processo de captura e transfiguração*. Ver Anexo 1.

⁹ Ambientes escuros elaborados para a exibição do material proveniente de ações noturnas.

experiência artística geradora da imagem, conformando a instância de exibição do trabalho.

Como proposição artística, as ações lançadas por mim reverberam nas movimentações do público no momento da fruição da obra, estendendo a instância de produção do trabalho até a duração da experiência na situação proposta em exposição.

Na tese de título *Incursoes Noturnas: situações obscuras para a experiência indeterminada*, a partir de ações noturnas endereçadas para a câmara, a experiência noturna é proposta através de instalações para a fruição da noite transfigurada. Objetiva-se desenvolver uma investigação teórico-prática em torno das fotografias resultantes das *Incursoes Noturnas*, na confluência entre as linguagens do vídeo e do desenho, e de seus modos de apresentação, levando em consideração a comunicabilidade e proposição da experiência da noite.

O problema que move esta pesquisa orbita sobre o caráter processual do trabalho, em como propor a comunicabilidade da experiência noturna enquanto processo de criação; como se desdobram, em pensamento crítico, as imagens distorcidas pela ação do deslocamento no território da noite.

Na qualidade de instrumento de conhecimento, as *Incursoes Noturnas* mostram-se como situações investigativas, cuja indeterminação da experiência aponta enquanto problema. A dúvida pela instabilidade da razão nas *Incursoes Noturnas* gera a questão, o eclipse, a fragilidade, a descontinuidade, o paradoxo, a invisibilidade, o espectro, a ausência, o absurdo, o obscuro. O mistério da noite, que retorna após o ocaso, através do acontecimento duvidoso,

vertiginoso, indeterminado da experiência noturna, irrompe como problema que move esta pesquisa.

Numa tentativa de contornar a asfixia da aura problematizada por Benjamin, a experiência das *Incursões Noturnas* é passível de comunicabilidade na instância da recepção do trabalho? A esta questão levanto a hipótese de que, através da aparição de uma noite ressurgente no espaço expositivo, da noção de “semelhança não sensível” observada nas fotografias e no vídeos, da imagem dialética das ações intermitentes e da elaboração de um tecido de espaço e tempo que seja imprescindível a imersão do leitor na obra, restituo a experiência noturna geradora da imagem na instância de fruição, possibilitando a sua comunicabilidade.

Propositora da dúvida, a presença do corpo na escassez de luz, que dá forma ao trabalho, é a situação que perdura desde a ação geradora à apresentação. Este estado de dúvida, que suscita questionamentos, que leva a pensar, pois desestabiliza as certezas da clareza do visível, possibilita a comunicabilidade da experiência noturna.

Nas ações endereçadas para a câmara, o registro do movimento do meu corpo, como matéria artística, encontra-se numa intersecção entre as linguagens da fotografia, do vídeo, do cinema, da performance, do desenho, da pintura e da instalação. A fotografia e o vídeo são os meios de divergências e convergências destas linguagens.

Para esta tese, as questões em torno da fotografia delimitaram o recorte para a pesquisa. A constelação das linguagens que compõem a minha produção artística foi analisada a partir da fotografia, outorgando a esta o centro do foco da tese. Ou seja, a

investigação do meu trabalho é norteadada pela fotografia que, ao ser estudada, aponta as implicações com as outras linguagens trabalhadas.

Como acontecimento disparador das incursões noturnas, as ações perfazem as instâncias de produção e exibição da obra: no movimento do meu corpo na experiência direta no espaço da noite para a captura de imagens e, em decorrência desta, a experiência em ambientes para a aparição da noite transfigurada, no contexto de exibição do trabalho.

Nas ações realizadas por mim, no decorrer das *Incursões Noturnas*, a câmara registra o movimento do corpo. A ação acontece sem a presença do público, numa relação do meu corpo com o espaço e a câmara fotográfica ou de vídeo. O movimento nas *Incursões Noturnas* possibilita a fruição artística, enquanto ato da situação gerada no espaço da noite. Nesta instância, o trabalho ocorre como ação artística para, através de outras linguagens, apresentar-se para a experiência da alteridade na instância de exibição da obra.

O registro fotográfico ou videográfico da ação é o elo social; é a possibilidade de acesso ao trabalho por parte do público. No ambiente natural da noite, a câmara parada registra a ação que, por intermédio da luz do ambiente refletida no corpo em movimento, marca a foto, apresentando uma zona indeterminada entre o corpo e o espaço. Um misto que dissolve os limites da figura no entorno noturno. Em outros momentos, o corpo está em movimento junto com a câmara, que registra o deslocamento sobre o território da noite.

Do trabalho que acontece no momento da ação, desprendem-se as fotografias e vídeos que, articulados a objetos, produzem a

aparição da noite transfigurada em *Situações Obscuras*. Veículos que trazem ao trabalho interferências relevantes à fruição, ou seja, que influenciam a leitura do fato a ponto do registro perder o caráter documental da ação. As especificidades do meio, que contaminam o trabalho, transformam-no, construindo a transfiguração na noite vivenciada na ação.

Como simulacro da noite, a fotografia e o vídeo são experienciados pelo leitor através de projeções de imagens, monitor de computador ou tv, comendo com objetos, ou por meio de caixas de luz (*backlight*). As imagens apresentadas a partir de projeções, ou de monitor, mostram-se em sequência no fluxo do tempo num processo de aparição e desaparecimento. Quando apresentada em caixas de luz, a imagem é estanque e a sequência se dá na presença justaposta das imagens. O fruidor do trabalho entra no ambiente escuro e vivencia a situação proposta.

O observador/participante, imerso pela noite transfigurada no momento da fruição, remonta a duração da ação de captura da noite e traz à tona a noção de experiência artística. Nas *Situações Obscuras*, comendo com o lugar de sua instauração, a obra é instalada de acordo com as características do espaço expositivo. O espaço é elaborado para a experiência do fruidor, contando com a ação do público para o assomo da obra.

A fotografia, projetada ou a partir de caixa de luz e o vídeo iluminam sutilmente o espaço, abrindo rasgos de luz, de forma a incentivar o deslocamento do observador pelo ambiente enegrecido. Banhado por um véu de luz, o corpo do observador move-se pelo espaço escuro, num processo investigativo em busca das imagens.

A ação do público dá corpo à obra e atua na construção da duração artística do trabalho. O envolvimento do participante no processo de construção quebra com a linearidade do processo de veiculação tradicional da obra de arte, tornando-o circular, pois o receptor transforma-se em produtor, o criador da ação.

Marcel Duchamp, em *O Ato Criador*, apresenta uma descontinuidade no processo linear de veiculação artística que vai da produção à recepção da arte, pondo a figura do receptor participando do processo de produção da obra. Para Duchamp:

o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, dessa forma, acrescentando sua contribuição ao ato criador.¹⁰

O observador não somente se coloca diante de uma obra numa postura passiva, asséptica; ele penetra na duração da criação da obra e participa da sua construção. Deste modo, como declara Anne Cauquelin: “O percurso de uma obra até o consumidor presumido não é mais linear, mas circular”.¹¹ Coincidem, então, no processo de produção da obra os lugares do artista e do receptor.

Durante o curso de mestrado, a pesquisa debruçou-se sobre a ação noturna e sua reverberação através de fotografia e texto veiculados no livro/dissertação intitulado *Durações Instáveis: a noite em processo de captura e transfiguração*¹². Fotografias e termos obscuros foram capturados da noite e veiculados na dissertação, em formato de livro de artista. Delimitações conceituais, como instrumentos investigativos para a reflexão acerca do trabalho, os

¹⁰ BATTCKOCK, Gregory. *A Arte nova*. São Paulo: Perspectiva, 1995. P. 74.

¹¹ CAUQUELIN, Anne. *Op.cit.* 2005. p. 90.

¹²Dissertação apresentada em 2008, sob orientação da Professora Elida Tessler.

termos *obscuros* são: *noite, breu, durações instáveis, zona de indeterminação e incursões noturnas*.¹³

Na atual pesquisa de doutorado o primeiro capítulo desta tese é dedicado às *Incursões Noturnas*. A partir dos três gestos provocados pela fotografia, destacados por Roland Barthes, em *A câmara clara*¹⁴ - surpreender, suportar e olhar -, que representam as figuras do *Operator, Spectrum e Spectator*, neste capítulo é discutido o modo como se sobrepõem estas figuras e gestos nas *Incursões Noturnas*.

Na condição de acumular as máscaras das três sensações que decorrem destes agentes, experimento as tensões geradas pela sobreposição e mistura destes. Seria possível pensar as ações para a câmara fotográfica em termos de *Spectrum performativo*? O que determina a ocorrência de uma performance aproximada às fotografias resultantes das *Incursões Noturnas*? Num misto entre razão, sensação, intuição, tento arranjar as forças que irrompem destas potências para desenhar o caos.

A fotografia e o vídeo serão inicialmente abordados pelo seu caráter indicial referenciado por Philippe Dubois, para depois serem pensados como acontecimento, *vetor e material da arte* como tratado por André Rouillé, *documental* ou *teatral* como analisada por Philip Auslander, e como um fantasma, uma imagem sem corpo, um simulacro.

O capítulo 2, *Zona de Mistura*, é voltado para os desdobramentos da pesquisa prática a partir da experiência do estágio doutoral, em Portugal. A vivência em outro país possibilitou o

¹³ Ver Anexo 1.

¹⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

contato com outras culturas, paisagens, espaços, pessoas, pensamentos e modos de vida, acarretando numa mudança nos meus hábitos, na percepção do mundo e da arte.

O reconhecimento das origens da nossa etnia, através da incursão por Portugal e algumas cidades da Espanha, colocou-me em um movimento de retorno, como num turbilhão, fazendo nascer um novo caminho a ser percorrido na minha prática artística, como “algo que emerge do vir-a-ser e da extinção,”¹⁵ como uma imagem dialética que me reportou para um passado do processo artístico habitado pela prática do desenho e da pintura, ao mesmo tempo em que me lançou para um futuro diferente da minha poética, uma zona de mistura de linguagens.

Este devir gráfico observado nos trabalhos objeto desta pesquisa levantou o questionamento acerca do que no desenho mostra-se como elemento singular gráfico, que estivesse presente nos meus trabalhos. Seria a linha do traço do percurso como elemento de ligação entre as linguagens, ou ainda, o registro gráfico de um processo de ver explicitado nas imagens. Neste capítulo, as influências do desenho na fotografia e da pintura no vídeo revelam na imagem uma multiplicidade de camadas temporais e de movimentos incessantes de nascimento na duração e no ocaso.

No capítulo 3, *Fantasma da ação*, observa-se que o corpo em movimento capturado pela fotografia produz fantasmas na imagem. O conceito de fantasma é analisado através de suas várias manifestações: na arte, na psicanálise, na filosofia, na fotografia como procedimento artístico e na fotografia espírita. A *série*

¹⁵BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 67.

INCURSÕES NOTURNAS é apresentada como um arquivo de fantasmas da ação, disparadores de acontecimentos-fantasmas.

Para aprofundar as ideias lançadas ao longo da tese, em torno da noção de série, repetição, cópia, sobrevivência, simulacro, valho-me das teorias de Friedrich Nietzsche, aproximando a pesquisa com o conceito de *eterno retorno*, como na pulsão do regressar que sobrevém, que no incessante movimento de voltar, traz à tona o estranho, o inesperado, o diferente.

No quarto capítulo, *Situações Obscuras*, ao investigar o passado da fotografia, percebe-se que a câmara obscura apresenta relações com as *Situações Obscuras*. Tendo em vista que a fotografia carrega em sua gênese os pressupostos de verdade, ordem e controle, não seria contraditório propor uma experiência indeterminada pela fotografia? O que ocorre com o meio ao tencionar o limite da objetividade da fotografia com a poética da noite? A chave destas questões, como hipótese, está no conceito de simulacro. A imagem indeterminada surge contrariando o princípio de ordem e racionalidade intrínseco à noção de câmara.

Nos ambientes escuros montados para a fruição das *Incursões Noturnas*, o princípio de objetividade e verdade da câmara fotográfica é subvertido na construção da noite transfigurada. O conceito de trágico em Nietzsche, pelo convívio da experiência da noite, da embriaguez noturna da ação associada à aparência ordenadora objetiva da fotografia, é entendida como uma experiência dionisíaca/apolínea. A imagem indeterminada irrompe de dentro de uma estrutura de ordem e controle, de acordo com a ideia de imagem pensativa de Jacques Rancière.

Nas *Situações Obscuras* a escuridão do ambiente para a criação e fruição de imagens induz questionamentos sobre o caráter das imagens obscuras e da experiência na obscuridade. Qual a relação das *Situações Obscuras* e os rituais dos povos antigos onde a obra é adorada ou a forma é capturada na obscuridade?

Numa aproximação das *Situações Obscuras* com a alegoria da caverna de Platão, qual o caráter das imagens resultante das *Incursões Noturnas*? Elas significam privação da luz, da iluminação? Ou se referem a um modo de ver e de pensar baseados em outros pressupostos diferentes daqueles determinados pela visão, aparência, representação de um ideal, de uma verdade e pela luz da razão?

A hipótese que lanço é que a resposta para estes questionamentos está na noção de imagem simulacro, na imagem dissemelhante em que se baseia a imagem fantasma. Para confirmar a hipótese de que as imagens provenientes das *Incursões Noturnas*, bem como as instalações elaboradas na instância de exibição destas, comportam-se como simulacros da noite, propõe-se a análise do conceito de simulacro em Deleuze, a partir da noção de reversão platônica de Nietzsche.

À noite, a distorção e os duplos na fotografia surrealista de Brässai evidenciam o aspecto surreal dos processos perceptivos de captura do real por cada sujeito; uma resposta que aponta para a questão sobre como se desdobra, em pensamento crítico, as imagens distorcidas pela ação do deslocamento no território da noite.

No filme de Ingmar Bergman, *A hora do lobo*¹⁶, a noite precisa ser vigiada, transpassada, incursionada sem ceder ao sono e ao

¹⁶Filme de Ingmar Bergman, título original *Vargtimmen*, lançado em 1968.

temor. O pintor Johan e sua esposa grávida, Alma, vão morar numa ilha isolada. Johan é atormentado por experiências do passado e por constantes alucinações. Alma tenta controlar a situação e salvar sua obra. Mas, durante a escuridão entre a meia-noite e o amanhecer, a chamada "hora do lobo", os medos de Johan, intensificam-se.

À medida que a noite adensa, aumenta a instabilidade da vivência, como a sina da vigília aflitiva do protagonista do filme *A hora do lobo*, pois o “medo do escuro de alguma forma¹⁷” lhe conferia um terrível desconforto. Atormentado pela existência noturna, luta para não sucumbir às forças intensas da sombra. A experiência da noite a partir dos deslimites da visão, sem imagens para se guiar, quando silencia a noite profunda e o tormento da desrazão preenche o espaço ausente de luz, a noite devora o homem e assoma a hora do lobo.

Assim foram as noites durante o processo de construção de imagens e de escrita desta tese. As experiências do passado na fotografia, na memória, misturadas ao espaço onírico da noite, tencionam o território a ser transpassado por caminhadas, adensando-se em séries de noites insones, uma após a outra, e avançado na profunda noite até os primeiros pássaros anunciarem a aurora.

Para Eduardo Vieira da Cunha:

Uma sala de cinema é um lugar de penumbra, misterioso. E o escuro é o lugar onde a memória prefere acontecer, como em um laboratório de revelação de fotografias. A necessidade de a imagem matriz ser projetada em uma certa obscuridade traz uma série de componentes particulares: o mistério, a concentração. Até a apreensão do espaço é radicalmente

¹⁷No filme, fala da personagem Alma, relatando o tormento do marido.

modificada. E, como na linguagem dos sonhos, as fronteiras são abolidas, os movimentos transforma-se em perpétuos.¹⁸

Através da ação do corpo num ambiente obscuro para a construção e fruição da obra, a noite aparece. Nas Incursões Noturnas surge o acontecimento vertiginoso causado pela embriaguez noturna. Como aparição da noite transfigurada para a experiência indeterminada, a imagem aparece como fantasma da ação, bem como no acontecimento da hora do Lobo, situação trágica quando o território da noite mistura-se com as zonas abissais do Breu profundo. Como centro indeterminado de confluências de noites (sujeito e o fora), o breu é o movimento entre substâncias da noite; é a reação num acontecimento que não para de reagir.

Na instância da recepção, a deflagração da *Situação Obscura* para a experiência indeterminada, é um convite para vivenciar a estranheza do porvir, o suspense da noite dos acontecimentos, para ir em busca do ainda não vivido na diferença do ocaso. A repetição dos movimentos, registrada nas fotografias e vídeos, como a pulsão da vida e da morte, assoma na persistência do recomeço: devir noite.

O fato de estar no escuro movimentando-se no ambiente de exibição leva o leitor a doar seu corpo à obra. Preenchendo o espaço esvaziado de luz, ele participa da experiência, interroga-se sobre o sentido de estar presente no escuro, sobre o que há no espaço além dele, questiona-se sobre o caráter indeterminado das imagens e, por fim, vai ao encontro da dúvida, pois a dúvida é o outro na experiência noturna.

¹⁸CUNHA, Eduardo Vieira da. *Eduardo Vieira da Cunha*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2003. P. 5.

CAPÍTULO 1

INCURSÕES NOTURNAS

O sol que numa arcada agoniza e se aninha,
E, qual longo sudário a arrastar-se no Oriente,
Ouve, querida, a doce Noite que caminha.¹⁹

Charles Baudelaire

¹⁹ BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985. P. 471.

1.1 Ações no espaço da noite

Às vezes parece até que a gente deu um nó
Hoje eu quero sair só
Não demora eu tô de volta...
Vai ver se eu tô lá na esquina, devo estar...
Já deu minha hora e eu não posso ficar...
A lua me chama, Eu tenho que ir pra rua...
A lua me chama, Eu tenho que ir pra rua
Hoje eu quero sair só
Hoje eu quero sair²⁰
Lenini

Noites, caminhadas, capturas. Diante de um território obscuro, de incertezas e desafios, a instabilidade da desapareição ativa o movimento em busca da indeterminação do por vir noturno. No cruzamento dos planos das possibilidades e das virtualidades, a noite é o espaço das misturas, das distorções, do devaneio, dos fantasmas e das transfigurações. Num acontecimento duplo, o ocaso atualiza uma noite que é sempre outra, vertiginosa e incessante.

Na intensidade desta zona, caminhadas insistentes avançam, dobrando a sombra profunda e traçando linhas no espaço, que se sobrepõem na superfície sensível da sombra. Na densidade da atmosfera escura, capturas são contaminadas pelo corpo, desdobrando-se em imagens, que se repetem, persistem para a construção intermitente *Da Série INCURSÕES NOTURNAS*.

Saídas para o espaço da noite, através de caminhadas por ruas soturnas, de deslocamentos de carro por estradas escuras e de movimentações pelo interior sombrio da casa, apresentam-se como ações recorrentes nas *Incursões Noturnas*. Acontecimentos

²⁰ Excerto da música *Hoje eu quero sair só*. Compositor: Lenine, Mu Chebabi, Caxa Aragão.

provocados pela experiência no território noturno para a captura da imagem.

Destas ações desprendem-se fotografias e vídeos que constituem a *Série INCURSÕES NOTURNAS*: como um arquivo de imagens elaboradas para situações expositivas na forma de caixas de luz (*backlight*), projeção, impressão fotográfica e através de monitor de televisão.

Originária de registros de ações noturnas, esta série resulta dos movimentos repetitivos do meu corpo para câmara, ou com a câmara fotográfica. Esta proposição em arte mostra-se aberta, num

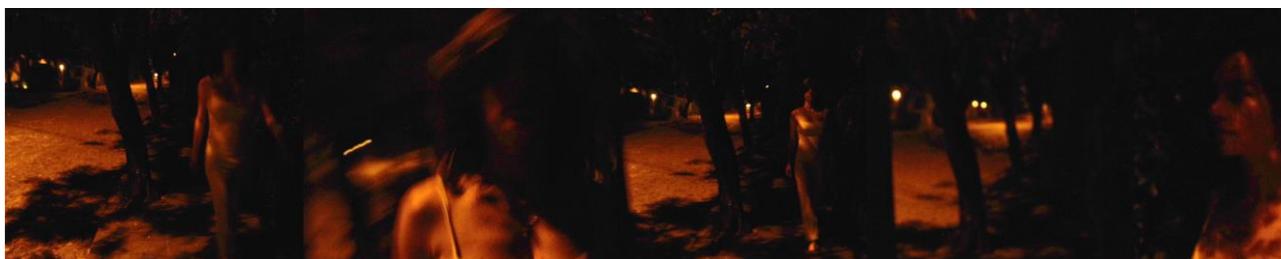


Figura 1. Lizângela Torres. *Da Série INCURSÕES NOTURNAS/ 007*. Foto digital. 2014.

processo contínuo de criação, conformando uma obra *in progress*.²¹

Pelas ruas no entorno do meu atelier, onde na época localizava-se no bairro Tristeza, de Porto Alegre, desenvolvi a *Série INCURSÕES NOTURNAS / 10*. A rua calma, com muitas árvores e pouca iluminação, encaminhou meu trânsito por entre as sombras, misturando-me a elas para sentir a noite através da pele.

Nas ações para a câmara, a indefinição é a ordem. Numa série de deslocamentos que se repetem incessantemente, projeto-me em direção à câmara. A fotografia registra a duração do movimento de aproximação ou afastamento do meu corpo em relação ao aparelho

²¹ Ver Anexo 1 – Vídeos e Anexo 2 – *Da série INCURSÕES NOTURNAS*.

fotográfico, que se mantém a espreita, registrando a trajetória do movimento.

Embaraçando a sombra da noite, o movimento do corpo desfaz o foco, produzindo zonas de manchas, vultos que distorcem o espaço estanque. O corpo em ação perde suas bordas para o território da noite, tornando a imagem indistinta. Misturando-se ao fora (noite), a figura em transe cria zonas indiscerníveis ao espaço noturno.



Figura 2. Lizângela Torres. *Da Série INCURSÕES NOTURNAS – Ibraquera / 005*. Fotografia Digital. 2009.

Quando a câmara acompanha o corpo nas ações, o movimento borra a imagem do território fotografado. Numa profusão de linhas e manchas, a agitação da captura em deslocamento desconstrói o espaço reconhecido. Como plano de fundo das *Incursões Noturnas*, o princípio de indeterminação assoma-se à superfície de leitura nas imagens fotográficas.

Quando utilizo a expressão *Incursões Noturnas*, apresentando a grafia com a primeira letra de cada palavra maiúscula e as outras minúsculas referem-se às ações deferidas no espaço da noite. E quando grafo com letras maiúsculas, juntamente com as palavras «*Da Série*» (*Da Série INCURSÕES NOTURNAS*), trata-se dos trabalhos fotográficos ou videográficos decorrentes das ações.

Apesar das ações e dos registros participarem de um mesmo trabalho, estes são desdobramentos daquelas, mostrando-se como instâncias diferentes da constelação da obra. Estas diferenças sutis nas formas de designar as etapas do trabalho são importantes para especificar as características singulares de cada instância do processo criativo.

Como situações que transcorrem durante a noite, caminhadas para a observação dos pontos de espessidão da sombra antecedem os registros fotográficos das ações que ocorrem no espaço urbano. Levando equipamento fotográfico e vestida com roupas brancas incursiona-se a noite.

Como um mapeamento prévio, é destinado um tempo para deambular *noite dentroafora*²². Nestas caminhadas a errância rege



Figura 3. Lizângela Torres.
Dentroafora. Fotografia digital.

²²Título de um trabalho apresentado na exposição *Experimento Zero*, no Plataforma Espaço de Criação, em 2011. Processo de percepção em que se observa a partir de dentro do corpo o fora.

os passos. Algumas séries de fotografias são fruto destes momentos de deslocamento contínuo, a vagar pelas ruas da cidade a procura do breu.

Ao serem localizados os sítios de intensidade noturna, finca-se o tripé, ou apoia-se a câmara sobre alguma superfície imóvel, numa altura variável entre 1m a 1,5m. A partir daí são desferidos movimentos em direção à câmara para a captura fotográfica.

A cada fotografia, um ajuste é realizado, dando preferência para a maior abertura do obturador, variando sua velocidade ou a sensibilidade (ISO). Tudo depende do equipamento utilizado para a obtenção da foto, pois em alguns casos a captura da imagem ocorre por meio do dispositivo automático da câmara. Alterna-se também a velocidade e a direção em que se realiza o movimento de caminhada até a objetiva. O ato de aproximar-se ou afastar-se é registrado através do temporizador de disparo. Este é acionado após os demais ajustes da câmara, conforme análise no display da imagem obtida anteriormente (no caso das câmeras digitais).

De certo modo, o processo de captura acontece às cegas. Sem domínio do resultado do movimento, determinando apenas o recorte da cena, o momento do registro da performance do corpo que escapa do controle. Só através da repetição é possível ter algum parâmetro para a atuação.

Na insistência do movimento para o disparo do obturador, através da manipulação do dispositivo e do modo do deslocamento, constrói-se o desenho da figura na superfície fotografada. Portanto, as *Incursões Noturnas* são constituídas por sucessivas caminhadas que se repetem, buscando, porém, mudanças na construção da imagem fotográfica.

Cada posição de câmara marca uma ação, variando o número de deslocamentos para o dispositivo fotográfico. A quantidade de caminhadas depende de algumas variantes: dos resultados obtidos serem satisfatórios; da disposição física para caminhadas; das características do espaço; e do grau de perigo que representa o lugar.

Em alguns sítios é necessário despender muitos movimentos para construir a imagem. O grau de intensidade da luz ou da sombra, o desenho do movimento da figura no espaço, a localização da figura no recorte fotográfico e o grau de transfiguração do corpo determinam o número de caminhadas num mesmo local. Em algumas incursões, poucas movimentações, cerca de 5 a 10, são suficientes para criar uma sequência de imagens satisfatórias e encerrar a ação. Porém, em outras situações, são os resultados alcançados que estimulam um maior número de caminhadas.

Há aquelas ocasiões em que são necessárias muitas idas e vindas para se construir a ação desejada. Assim, é preciso um trânsito maior pelo espaço para resolver a série. Ou melhor: algo no espaço ainda não experienciado provoca um maior número de disparos. Como se a duração da ação fosse determinada pelo desejo da noite por mais tempo de relação.

É necessário lidar também com os limites físicos. Em determinados espaços, há movimentos que provocam um gasto maior de energia, como o subir e o descer de escadas, deitar e levantar do chão, além de correr de lá para cá, acarretando em um número menor de deslocamentos. Em algumas situações, quando se avança na madrugada em ação, o corpo perde força e em poucos movimentos o lugar é acionado. Em algumas noites frias, o clima

impede a maior duração da ação. Os movimentos esquentam o corpo; porém, as roupas escassas e o vento gelado suprimem os deslocamentos.

As ocorrências do espaço, por sua vez, também limitam a incursão. O fluxo de carros pode compor com a ação ou interrompê-la, dependendo do sentido do movimento dos veículos. Se os faróis ou sinaleiras iluminarem a figura e somente esta refletir a luz, é possível agenciar estes movimentos na ação. No entanto, se o farol direcionar-se diretamente para a objetiva, aniquila-se com a noite e a sombra desaparece.

Outro fator do espaço que determina a incursão é o fluxo de pessoas. Em lugares com índices de movimentação humana, a ação é interrompida cada vez que aparece alguém, inviabilizando a experiência do espaço noturno em um corte de tempo maior.

Há certas ruas incursionadas nas quais a obscuridade provoca um estado de aflição que se torna perturbador demais estender a permanência nelas. Portanto, as caminhadas são suprimidas, mesmo que o espaço peça por mais tempo: mesmo que se perceba o potencial da experiência, a intensidade do temor limita a ação.

Um medo devastador, como aquele especificado no conto *O Medo*, de Guy de Maupassant, onde um homem *forjado na coragem* deslizava pelo Mediterrâneo numa pesada embarcação, em uma noite de lua grande, enquanto descreve:

O medo (e os homens mais valentes podem sentir medo) é algo terrível, uma sensação atroz, uma espécie de dilaceramento da alma, um tremendo espasmo da inteligência e do coração, cuja simples lembrança nos faz estremecer de angústia. Mas, quando se é corajoso, isso não acontece diante de um ataque, nem diante da morte inevitável, nem diante de qualquer das formas conhecidas do perigo; isso acontece em determinadas circunstâncias anormais, sob determinadas influências misteriosas e diante

de riscos graves. O verdadeiro medo é algo como uma reminiscência dos terrores fantásticos de outrora. Um homem que acredita em fantasmas e que imagina ver espectros à noite deve sentir o medo em todo o seu medonho horror.²³

A solidão nestes lugares sombrios é necessária para efetivar a experiência da noite. Porém, conciliar esta exigência com a vulnerabilidade causada pela cidade noturna algumas vezes torna-se insustentável. Portanto, algumas *Incursões Noturnas* foram realizadas com a companhia do artista Clóvis Martins Costa, possibilitando explorar lugares periclitantes da cidade.

A maioria das ações ocorre nas proximidades do atelier ou da casa onde moro, podendo criar situações em que seja possível a experiência a sós com a noite. Como as *Incursões Noturnas* acontecem desde 2002, muitas foram as moradas neste período de tempo, possibilitando ações em vários sítios próximos de casa.

Nas cidades como Torres (RS) e Lisboa (Portugal), foi possível realizar ações noturnas desacompanhada, ampliando o campo de experimentação da noite.²⁴ Outra estratégia utilizada é incursionar o pátio interno da residência, ou mesmo o próprio interior da casa.

Este lócus sombrio, desde muito tempo, mostra-se para mim intrigante. Como para toda criança, o escuro desperta muito medo. Na minha infância, não foi diferente. Lembro-me de quando era criança, realizar seguidamente um trajeto no escuro pela rua onde morava, à noite. Morávamos a aproximadamente uns 200 metros da casa de minha vó, Suely Salomé.

²³ MAUPASSANT, Guy. *Contos Fantásticos: O Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2006. P.28.

²⁴Os trabalhos decorrentes das ações realizadas em Lisboa serão analisados no capítulo seguinte.

Muitas noites, eu saía de casa sozinha para visitá-la. Algumas vezes, escolhia o trajeto mais curto; porém, mais sombrio, pelos fundos dos prédios que separavam nossas casas. Neste caminho não havia iluminação. Tinha que transpor massas de escuridão. Num misto de temor paralisante e pulsão volitiva, instigada pela experiência do breu completo, aventurava-me por estas zonas, com a esperança silenciosa de experimentar situações fantásticas na obscuridade do indeterminado.

Havia situações em que o interior noturno da casa também me atormentava. A escuridão desencadeava uma proliferação de possibilidades, abarcando inclusive o indesejável, o imponderável, o absurdo e até mesmo o impossível. Abria os olhos no escuro e não podia evitar o surgimento de formas assustadoras criadas pelas zonas mais sombrias.

Em algumas noites tormentosas sonhava que estava no quarto escuro a ouvir barulhos e ver vultos desfigurados. Um pavor acompanhado de curiosidade apanhava-me. Queria acordar, mas algo nestes sonhos me intrigava. Nota-se que a poética deste mistério, pela estranheza das formas, pelos ruídos improváveis e pela sensação de vulnerabilidade pela imersão no breu onírico, fantástico, sobrevive na *Série INCURSÕES NOTURNAS*.

1.2 Assomo



Figura 4. Lizângela Torres. Detalhe. *Assomo*. Fotografia filme colorido. 2005.

Deslocamentos pelo interior da casa incidem em um corredor, que aciona o meu corpo, canalizando o fluxo. Ao direcionar o percurso, as características estruturais do espaço permitem que eu possa modelar a luz ao cruzar seu caminho. O meu corpo, o espaço e a luz são as matérias inter-relacionadas a serem trabalhadas, através do movimento e da noite. Formam outro corpo que se transfigura pelo desenho da luz na superfície sensível da película fílmica.

Inicialmente as fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS* tinham base química e eram obtidas com uma Câmara Canon EOS 5000 (com lente 38-76mm, 1:4.5 – 5.6). Este equipamento apresenta um dispositivo automático para obtenção da imagem, com temporizador de disparo, permitindo a variação das características do filme e a alteração do tempo de exposição a partir do botão *B*. A abertura do diafragma é dada de forma automática (pois, em situações com pouca luz, opta-se pela maior).

Este dispositivo foi utilizado para a criação do trabalho *Assomo*²⁵, «2005», com filme colorido ISO 200, através do modo automático e com temporizador de disparo. As ampliações, realizadas em laboratório fotográfico comercial, foram fixadas sobre aço e dispostas lado a lado, formando um conjunto de 15 fotos.

A ação acontece no interior da casa. Um feixe de luz corta perpendicularmente um corredor, que liga as peças da casa, iluminando a figura em determinados estágios do deslocamento. Cada fotografia estrutura-se através de retângulos concêntricos que se projetam em perspectiva. De forma espectral, a figura surge do ponto de fuga de onde convergem as linhas desta perspectivação.

Uma zona escura situada na profundidade da representação espacial do corredor. A luz que atravessa a imagem projeta mais à frente outra área escura. Esta zona de sombra, em algumas fotos da série, prolonga-se até as suas extremidades, extravasando em perspectiva para fora dos seus limites. Como se a região obscura avançasse para o lugar onde se situa o observador, infiltrando-se nos espaços do seu interior sombrio. Há a impressão de uma zona de indeterminação entre sombras de dentro e fora da fotografia: espaço de congruência entre as noites.

Ausência e presença espectral alternam-se na sequência fotográfica. O corpo mostra-se através da reflexão da luz por meio das suas vestes brancas. Com poucas manchas claras, a figura marca sua presença na sombra. O rosto desfigurado não apresenta traços, apenas uma elipse vermelha o representa. Cor esta que se mostra como meio tom de luz, entre o amarelo e o preto. Em outras

²⁵Este trabalho foi apresentado na exposição *Lilith no espelho*, com curadoria da artista Elaine Tedesco, na Galeria da Fundação ECARTA, em 2005.

fotos da série a figura desaparece na escuridão. O espaço vazio mostra-se como pausa, o silêncio entre ondas de intensidade.

Insinua-se a sensação de movimento pela vibração do corpo em cada momento da sua captura, bem como por sua irrupção intermitente de um fundo obscuro. Entretanto, nota-se também que, pelo modo como as fotografias são apresentadas, a impressão de deslocamento é sugerida. Como uma espécie de narrativa do movimento, as fotografias são montadas para pulsar no espaço, em ondas invadindo a noite.

Aparecendo no devir das ações noturnas, o corpo, que assoma de um fundo obscuro, atua da mesma forma que esta série de fotografias agora analisada. O trabalho *Assomo* mostra-se como uma zona de turbilhão de onde se origina uma nova linha de fuga de proposições a partir das experiências noturnas.

Como um desdobramento *Da Série Operação*, o trabalho *Assomo* surge através da repetição de procedimentos, produzindo diferenças técnicas, formais e conceituais ao trabalho.



Figura 5. Lizângela Torres. *Da Série Operação* - “*Silêncio! Silêncio! Não há banda. Não há orquestra... É ilusão*”. Fotografia de base química, P&B. 2004.

Os trabalhos que constituem a *Série Operação*²⁶ ocorreram

²⁶Fizeram parte da pesquisa para a monografia *Breu: à sombra da luz rasteira no processo de captura de imagens*, para conclusão do Curso de Graduação em Artes Visuais, UFRGS, em 2004.

entre os anos 2002 e 2004. São resultado de ações noturnas em uma chácara no bairro Alto da Cascata, em Porto Alegre. Através de fotografias de base química P&B e vídeo, as ações foram registradas e apresentadas na forma de projeção ou ampliação fotográfica, em exposições²⁷ e intervenções urbanas²⁸.

O corpo que insiste na imagem não é qualquer corpo; ele pertence ao autor do trabalho. O referente da fotografia é o próprio fotógrafo, que em ação artística é o primeiro receptor da obra.

Três figuras destacam-se num processo fotográfico: o fotógrafo, o referente e o espectador. Roland Barthes, em “*A Câmara Clara*”, analisou estes agentes da fotografia e destacou três práticas: fazer, suportar e olhar. Barthes nomeou a figura do fotógrafo (quem faz a foto) de *Operator*; o referente (aquele que suporta) de *Spectrum*; e o observador (o que olha) de *Espectador*²⁹. Nota-se que nos trabalhos *Assomo*, *Da Série Operação*, bem como na maioria das fotos da *Série INCURSÕES NOTURNAS*, que as três práticas são realizadas por um mesmo agente, pois, ao fotografar o meu corpo enquanto ato artístico, produzo uma sobreposição das figuras do *Operator*, do *Spectrum* e do *Espectador* na duração da captura fotográfica.

Barthes baseia-se, para discorrer sobre os três agentes da fotografia, no processo físico/químico de obtenção da imagem, o mesmo que constituiu os trabalhos *Assomo* e *Da Série Operação*.

²⁷ Dentre as exposições que a série foi apresentada, destaco a mostra individual *Duração Suspeita*. Pinacoteca da Feevale. Novo Hamburgo. 2005.

²⁸ Em 2002, na intervenção *Excertos*, Artistas participantes: Clóvis Martins Costa e Lizângela Torres. Na chácara do Alto da Cascata, Porto Alegre. Em 2004, na intervenção *Sobreposições Urbanas*, projeto idealizado por Elaine Tedesco e financiado pelo Funproarte. Artistas participantes: Elaine Tedesco, Renato Heuser, Clóvis Martins Costa e Lizângela Torres. Belém Velho. Porto Alegre/ RS.

²⁹ BARTHES, Roland. *Op.cir.* 2015. P. 17.

Processo este que, no ato fotográfico, apresenta um estágio de cegueira durante a ação, pois não se obtém a imagem fotográfica instantaneamente como nas fotografias digitais. Portanto, não é possível visualizar a aparência da fotografia durante o acontecimento: a imagem é construída às cegas.

Porém, a partir dos trabalhos da *Série INCURSÕES NOTURNAS* realizados posteriormente ao *Assomo*, foram utilizados dispositivos digitais para as ações de captura da imagem. A simultaneidade dos gestos de fotografar, suportar e olhar a imagem criou singularidades ao acontecimento fotográfico.

1.3 O paradoxo do assombro



Figura 6. Lizângela Torres. *Da série INCURSÕES NOTURNAS – pátio / 002*. Fotografia digital. 2008.

No pátio de casa a noite torna-se mais íntima. Dou mais tempo para os devaneios deambulatórios noturnos, como escavar as sombras e garimpar a imagem latente da ação. Através de movimentos banais, que vincam o solo pela repetição, o desenho da inscrição no quintal revela na fotografia do display da câmara a desordem do meu corpo. Não vejo nada além do limite do quintal, volto a caminhar. O vento perturba a ação, dado indispensável ao acontecimento. Mais caminhadas. Olho o resultado no display. Acionado o temporizador de disparo da foto, ouço o sinal da câmara tornar-se mais intenso para calcular a posição que a captura irá começar. Desloco-me mais depressa. O ruído da brita causa mais indiscrição aos passos. Na próxima vou imprimir mais força ao movimento. Olho a foto. Devo correr agora. A próxima vou mexer os braços para provocar sua desapareição. Ao ver a foto o tempo suspende sua jornada, algo ali me intriga, uma arripio e volto ao movimento. Mais movimentos até parar constrangida pelo olhar da noite. Não vejo nada, o gato notívago deu sinalo caminho outra vez, volto a olhar a foto, caminhar e não ver mais nada. Barulhos: o vento sacode as árvores, range galhos, bate folhas, arrasta sacos, e move portas. Pelo aroma que ele me trouxe, vejo que perdi o dia que o botão virou flor. A textura da folha, que acabo de arrancar enquanto caminho, parece o mar. Saudades do cheiro de macela da minha praia. As luzes pontuais esburacam a imagem como feridas brancas no centro, amareladas mais para as bordas até encontrar um vermelho intenso. Mais passos, viro para o céu no instante que a lua aparece de traz das nuvens. O vento volta a escondê-la. Uma zona escura retinta de mistério surge no canto onde prefiro não olhar. Alguma coisa move as plantas. Mas meus sapatos não são brancos. Devo agora correr.

A *Série INCURSÕES NOTURNAS – pátio / 002* foi obtida a partir de uma câmara digital compacta. A ação foi realizada no pátio da casa, resultando em uma série de fotos, que apresentam o

deslocamento do corpo num espaço delimitado por árvores, sombras, pedras e uma parede vermelha ao fundo.

Cabe sublinhar que as fotos atuais por mim produzidas não são mais construídas através do registro da ação da luz sobre uma película quimicamente sensibilizada, através dos grãos fotoquímicos. As luzes que emanam do referente são capturadas através dos pontos (pixels) fotorreceptores do sensor digital. Essa quantidade de luz armazenada é transformada em valores eletrônicos e, posteriormente, é representada como quantidade de brilho em cada um dos pontos que formam a imagem. A utilização de filtros de cor que restrinjam a passagem da luz em determinados comprimentos de onda permite que o sensor seja sensibilizado por raios de coloração específica.³⁰

Portanto, por meio de um processo eletrônico, a imagem/luz é capturada pelos pontos fotorreceptores de um sensor, que a decodifica e a transforma em imagem numérica. Que, por sua vez, volta a ser imagem luz, quando apresentada em *display*, em monitores, caixas de luz (*backlight*), ou em projeção.

Não dependendo da fisicalidade da película fílmica, ou do papel da ampliação da fotografia de base química para existir, a fotografia digital, ou eletrônica, é uma imagem sem corpo; ela depende da luz para ser vista. Uma fotografia altamente maleável, que se transforma e que se transpassa por dispositivos de veiculação, podendo ser manipulada e alterada sem deixar rastros na imagem. A fotografia eletrônica como Arlindo Machado a define, é *metamorfose*.

³⁰Apostila do Curso de Extensão da UFRGS Fotografia Digital 1: Bases da Fotografia digital, realizado em maio de 2016. Coordenação de Mário Bitt-Monteiro. Realização do Núcleo de Fotografia da FABICO/UFRGS. Porto Alegre.

Uma vez que se encontra sujeita a todas as transformações, a todas as distorções e anamorfoses, a imagem fotográfica, sob a égide da eletrônica, converte-se agora no meio por excelência da metamorfose.³¹

Embora seja marcada pela possibilidade de fácil manipulação, esta característica não se restringe à fotografia digital. A fotografia fílmica, desde sua origem, é marcada por retoques e montagens, como, por exemplo, as fotografias compostas de Reijlander (*Os dois caminhos da vida*, 1856) e de Robinson (*Os últimos instantes*, 1858). Para Arlindo Machado:

o que faz hoje a eletrônica no terreno da fotografia é tornar sensível, ou até mesmo ostensivo, aquilo que todo o estudioso da fotografia e todo fotógrafo devidamente conhecedor das origens da fotografia, ou seja, que fotografar significa, antes de qualquer coisa, construir um enunciado a partir dos meios oferecidos pelo sistema expressivo invocado e isso não tem nada a ver com reprodução do real. (...) A eletrônica força hoje a fotografia a viver a sua hora da verdade e a livrar-se das convenções preconcebidas que entravam o seu pleno desenvolvimento como arte e como comunicação.³²

Entre a fotografia digital e a química, a alteração está no filme fotográfico. O processo físico de captação da luz pela objetiva, o tempo de exposição e o diafragma das lentes permanecem os mesmos. Algumas alterações tecnológicas foram desenvolvidas para melhorar qualidade e funcionamento dos equipamentos fotográficos, não diferentes das tantas modificações e aperfeiçoamentos realizados ao longo do desenvolvimento das câmaras desde o advento da fotografia. No entanto, para Arlindo Machado as imagens eletrônicas:

³¹MACHADO, Arlindo. A fotografia sobre o impacto da eletrônica. In: SAMIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. P. 323.

³²Idem. P. 322-323.

não autorizam mais um tratamento no nível da mera referencialidade, no nível documental puro e simples. O efeito de real não se dá nelas com a mesma transparência e inocência com que ocorre na fotografia convencional ou no cinema.³³

Através da estética da metamorfose, Arlindo Machado defende que “dentre todas as imagens figurativas a fotografia eletrônica é a que menos manifesta vocação para o documento ou para o realismo fotográfico”³⁴.

Consciente das várias metamorfoses possíveis da fotografia digital, apesar da inexistência do filme, e da maleabilidade imperceptível dos seus elementos constitutivos, de difícil, portanto, verificação, defendo a ideia de que o caráter indicial da fotografia digital, ou eletrônica, não foi alterado. Acredito que há sim uma relação com o real. É, pois, através da intensidade da luz rebatida das coisas do mundo que a imagem fotográfica digital é construída.

Discordo, em parte, do que acredita Arlindo Machado, pois o realismo fotográfico está atrelado a uma relação indicial com o referente, e não pressupõe uma semelhança pela aparência; esta é uma decorrência da relação de contiguidade física que permanece na constituição da fotografia digital.

Através desta relação física, que se refere Peirce ao mencionar a fotografia como exemplo da categoria de signos de conexão física, ele nomeia esta classe de signos por *índice*.

As, fotografias e, especificamente, as instantâneas são muito instrutivas, porque sabemos sob determinados aspectos se parecem exatamente com os objetos que representam. Mas essa semelhança se deve às fotografias que foram produzidas em circunstâncias tais que eram fisicamente forçadas

³³MACHADO, Arlindo. *Op.cit.* 1998. P. 324.

³⁴Idem. P. 325.

a corresponder fisicamente à natureza ponto por ponto. Sob, este enfoque, portanto, elas pertencem à segunda classe de signos; os signos de conexão física.³⁵

Philippe Dubois, em *O Ato Fotográfico*³⁶, a partir das três categorias do signo em Peirce, apresenta dois pontos de vista da fotografia. Primeiro se reconhece a *fotografia como o espelho do real*: ícone. Através do discurso da *mimese*, em que o efeito de realidade encontrado na fotografia dá-se graças à semelhança entre este objeto e a imagem real, ou seja, o seu referente.

No segundo ponto de vista, se reconhece a fotografia como *transformação do real*. Através do símbolo e do índice, transcorre o *discurso do código* e da *desconstrução*. Símbolo refere-se a um conjunto de códigos, criados por meio de uma convenção. Já o índice mostra-se como signo por contiguidade física, apresentando um realismo, mas sem o ilusionismo mimético.

Como um rastro, é testemunha; atesta ontologicamente a existência daquilo que mostra. O traço indiciário, mais do que atestar, designa, aponta: a sua função é indicar, sublinhar, mostrar sua relação singular com uma situação referencial determinada.

Para Rosalind Kraus, o índice é um tipo de calibragem que permite submeter os objetos da experiência através da fotografia.

Na medida em que a fotografia faz parte da classe de signos que mantêm com sua referência relações que subentendem uma associação física, ela faz parte de um mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços, as pistas. As condições semiológicas próprias da fotografia se distinguem basicamente das condições semiológicas de outros modos de produção de imagens designadas pelo termo de “ícone”.³⁷

³⁵ PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Textos reunidos, traduzidos e comentados por Gérard Deladalle. Paris: Seuil, 1978. P 151

³⁶DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993

³⁷KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. P.15.

Para a autora, é esta especificidade semiológica que torna possível transformar a fotografia em objeto teórico e por meio do qual torna possível pensar a obra de arte em termos de signo.

Deste modo, a fotografia digital, através da luz que toca o sensor e se transforma em números, *subentende uma associação física* com o referente, como uma imagem sintoma de uma relação, pista de um acontecimento, ou traço de uma ação.

A superfície sensível à luz do sensor digital faz as vezes da emulsão sensível do filme. A imagem na câmara fotográfica surge através dos mesmos princípios óticos, nascendo pela ação da luz. O que a diferencia da fotografia convencional é seu aspecto imaterial, pois, sem negativo, existe em latência como uma imagem virtual, até ser efetivada quando acessada em monitores de computador, televisão, telas de celular, em projeções, em impressões, etc. Em cada dispositivo atualiza-se de forma diferente; a mesma imagem só que transfigurada pelos modos de apresentação.

A fotografia digital, naturalmente, não deve ser tratada *no nível documental puro e simples*, do mesmo modo que a fotografia convencional não pode ser lida apenas como documento fiel da realidade.

Percebe-se também que a fotografia digital extrapola o potencial de manipulação, tornando-se fluída,



Figura 7. Lizângela Torres. Detalhe. Da série *INCURSÕES NOTURNAS – pátio / 002*. Fotografia digital. 2008.

maleável, inventiva, gráfica, pictórica, pressupondo uma escrita expressiva e subjetiva através da luz.

Embora apresente um caráter fantasmagórico em relação aos suportes convencionais da fotografia, concilia através do signo, o traço de um real e a expressão subjetiva de uma intenção subjacente para a criação de realidades outras.

Os processos químicos de obtenção da imagem fotográfica transformam-se em eletrônicos. O corpo, ao deslocar-se no espaço da noite, risca o sensor da câmara com seu movimento, num processo de transfiguração da ação real para a criação “da imagem como construção e como discurso visual”³⁸. A fotografia no meu trabalho apresenta-se como um traço do real para a elaboração de realidades outras.

Margarida Medeiros, discorrendo sobre a pulsão de morte da fotografia, comenta sobre caráter assombrado do digital, pois a evolução do médium fotográfico ao longo de um século e meio sugere a ideia de morte pelo desenvolvimento de novos suportes para a fotografia (computador, celular):

Assim se a fotografia pode ter morrido no sentido dos suportes tradicionais, apenas ressurgindo como «fotografia depois da fotografia», a assombração que se tornou o analógico faz concorrência ao caráter assombrado, ou fantasmagórico, do digital.³⁹

Para Barthes, a fotografia é *contingência pura*⁴⁰; um acaso que envolve a incerteza do que está por vir. Esta casualidade entre a luz, a sombra e o movimento desconstrói os corpos nas fotografias da

³⁸MACHADO, Arlindo. *Op.cit.* 1998. P. 323.

³⁹ MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. P. 17.

⁴⁰ BARTHES, Roland. *Op.cit.* 2015.P. 31.

Série INCURSÕES NOTURNAS. O corpo é transfigurado na efetivação do acontecimento noturno, produzindo uma espécie de assombro.

Barthes supõe que “o gesto essencial do *Operator* é o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmara).”⁴¹ Entretanto, ao operar a câmara para registrar o meu próprio movimento no escuro, o gesto de surpreender reverte-se para todos os agentes das três práticas da fotografia, destacados por Barthes - *Operator*, *Spectrum* e *Spectator* -, pois a surpresa é própria da experiência noturna. Eis que se apresenta um paradoxo do assombro, pois o gesto de surpreender converte-se em ser surpreendida.

Completa Barthes: “esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele.”⁴² Ora, o que possibilita a surpresa na experiência fotográfica das *Incursões Noturnas* é a articulação da relação entre o movimento do corpo e o território da noite. A noite mostra-se como um outro *Spectrum*, que está fora, que quebra a circularidade do processo de captura, pois representa o outro a ser surpreendido pelo *Operator*.

Porém, é a noite sendo percorrida pelo corpo que surpreende o *Operator* que, por sua vez, é também o *Spectator* da *Série INCURSÕES NOTURNAS*. Surpresa que move a proliferação das fotografias e sua criação em série. Portanto, percebe-se que o gesto de surpreender não se restringe ao *Operator*, diferente do que acreditava Barthes. O autor avança com a ideia que deste gesto derivam as fotos que têm o princípio do “choque”,

⁴¹ MEDEIROS, margarida. *Op.cit.* 2010 P. 34.

⁴² BARTHES, Roland. *Op.cit.* 2015.P. 34.

pois o «choque» fotográfico (bem diferente do *punctum*) consiste menos em traumatizar do que em revelar aquilo que estava tão bem oculto, que o próprio ator dele estava ignorante ou inconsciente.”⁴³

A partir desta lógica do choque, nota-se que o ato de revelar através da imagem fotográfica aquilo que estava oculto da obscuridade da ação noturna pertence ao fotógrafo. É ao operar a câmara que a estranheza da ação é capturada e, posteriormente, apresentada para o ator. No entanto, o processo de captura fotográfica é envolvido por camadas de obscuridade que cegam o operador, diminuindo o grau de controle da construção da imagem, na mesma medida em que conferem um aumento da autonomia da fotografia como dispositivo automático.

O acaso da situação obscura originado pela relação dos movimentos da ação, da duração capturada, das luzes cambiantes da cidade e do coeficiente de indeterminação da noite produz um distanciamento do operador do dispositivo a ponto deste ser alvo do choque pelo assombro. Além do mais, a sobreposição dos três agente da fotografia nas *Incursões Noturnas* cria uma perturbação no acontecimento fotográfico, intensificando a experiência do *Operator* através do choque. Esta onda de energia é que move o acontecimento da imagem enquanto ação nas *Incursões Noturnas*.

⁴³ BARTHES, Roland. *Op.cit.*2015.P. 34

1.4 O *Spectrum* performativo

(...) o que o homem tem de mais profundo e interessante, ou pertence aos domínios puros do pensamento [,] ou provém desse mundo mórbido escondido. A arte na sua forma limite (tomando o sentido matemático de limite) é a que mais necessita dessa Morbidez da alma e dessa Pureza do pensamento; intuitiva ou especulativa, ela tende sempre a essas direções, e pode-se concluir com segurança que a arte que não atinge os domínios da Morbidez e da Pureza mal merece o nome de arte.⁴⁴

Flávio de Carvalho

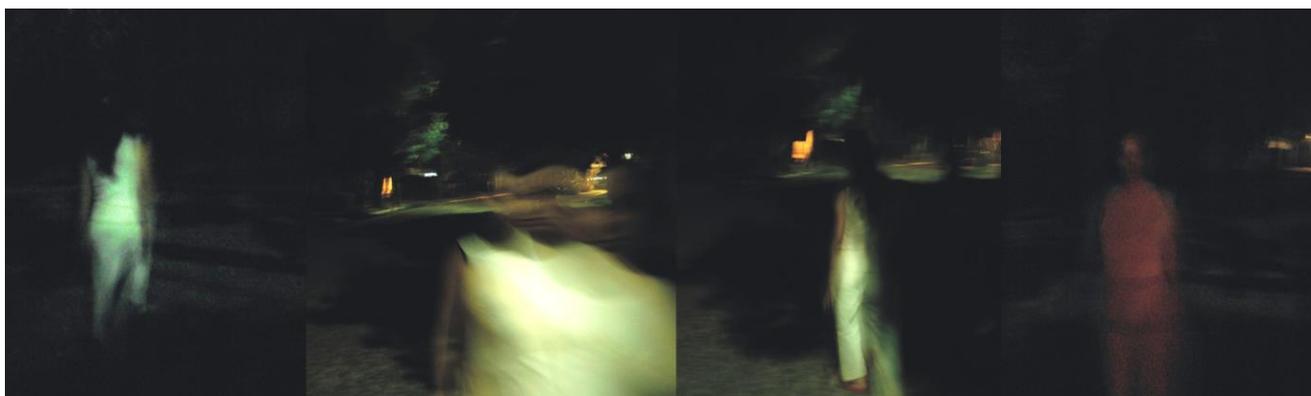


Figura 8. Lizângela Torres. *Da série INCURSÕES NOTURNAS / 004*. Fotografia digital. Impressão em caixa de luz. 2008.

Numa deriva à noite pelas ruas do Bairro Ipanema, em Porto Alegre, foi constituído o trabalho da *Série INCURSÕES NOTURNAS /001*, em 2008, utilizando uma câmara fotográfica digital compacta.⁴⁵ Esta ação aconteceu durante um mapeamento do bairro para pontuar zonas potenciais para a ação. Diferentemente das ações cujo movimento de ir e vir sobrepõe-se num mesmo lugar, onde o traço

⁴⁴ CARVALHO, Flávio de. A única arte que presta é a arte anormal. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 24 Set. 1936

⁴⁵Apresentado através de caixa de luz, este trabalho participou da exposição *Zona de Indeterminação*, no Espaço Cultural ESPM, em Porto Alegre, no ano de 2009.

das sucessivas caminhadas incide em um único local (como observado no trabalho analisado anteriormente), o deslocamento do corpo não é mais circunscrito num mesmo recorte fotográfico. Sem fixar-se em um ponto determinado, a câmara acompanha o movimento que, por sua vez, transcorre em linha sem um ritmo pré-estabelecido. As fotos são capturadas durante o vagar sem rumo, noite *dentroafora*.

Ao deambular pelas ruas escuras e silenciosas da zona sul de Porto Alegre, buscando pontos de sombra profunda, priorizam-se os caminhos de maior densidade de vegetação, que constroem barreiras contra a luz, através das copas das árvores. Quando a sombra intensifica e a sensação de cegueira invade, a câmara é depositada sobre alguma superfície para o registro.



Figura 9. Lizângela Torres. Detalhe. *Da série INCURSÕES NOTURNAS / 004*. 2008.

Dobro a esquina, pois o aroma da flor dama da noite me chama para aquela direção. Uma sequência de grandes figueiras criam uma barreira de contenção contra a tempestade de luz que avança do poste. Peço ao muro que segure a câmara para que eu deslize os movimentos para a fotografia. Faço caminhadas lentas para sentir a sombra sobre a pele. A luz insistente alcança meu corpo fazendo-me mudar de rua. Ao longe vejo uma casa sem muros, parece abandonada. Incursiono o mato alto que a contorna, molhando os pés, que descalços gelam com a umidade da noite. Capturo minha fuga.

A sequência de fotografias apresenta a figura em movimento, misturando-se às sombras da noite. As forças de contenção que limitam figura e fundo desorganizam-se, levando ao limite o gesto de *suportar*⁴⁶ do

⁴⁶BARTHES, Roland. *Op.cit.*2015.P.17.

referente, identificado por Barthes. O corpo, que não pode mais sustentar as vibrações da forma e da noite, deixa-se infiltrar, permitindo escapar um pouco de si para fora.

O branco das vestes rebate a luz emitida pela cidade, variando entre o verde, o amarelo e o vermelho. Como um anteparo para as projeções da cidade, o corpo vestido com algodão branco atua como suporte para a cor: uma tela preparada para pintura/luz ou uma superfície para projeção. Por onde passa a câmara, ela registra a efemeridade da ação pictórica entre o corpo e a cidade noturna.

O coeficiente de indeterminação posto pela comunhão entre o corpo, movimento, noite e a fotografia gera uma imagem confusa de caráter espectral. O movimento desmancha os corpos evidenciando a trama da imagem fotográfica.

A fotografia transforma o corpo capturado em *Spectrum*. Para Barthes, *“Aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de eídolon emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de Spectrum da fotografia.”*⁴⁷ Termo que apresenta relação com o espetáculo, a partir da mesma raiz etimológica, e com a ideia de *“retorno do morto”* que pertence a toda fotografia, pois o corpo, ao ser capturado, imediatamente objetifica-se e mortifica-se pela fotografia.

Pensar a fotografia, nesta investigação, em termos de espetáculo, como algo que é apresentado ao olhar do outro, um evento, uma cena ou uma imagem concedida para ser consumida/percebida, uma invenção para ser observada, problematiza o caráter documental da fotografia. Atuar diante da câmara? Para a câmara?

⁴⁷BARTHES, Roland. *Op.cit.*2015.P.17.

As noções de espetáculo e pulsões de vida e morte implicam uma averiguação do grau de performatividade das fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS*. Noções de privado e público, de realidade e artifício, verificadas em cada instância do trabalho, podem ser úteis para pensar o caráter da ação para as fotografias, pois as *Incursões noturnas*, enquanto ação, pertencem aos termos do privado e da vida.

Para Barthes, “*a vida privada não é nada mais que esta zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto.*”⁴⁸ As fotografias decorrentes das ações são da ordem do público e do artifício. De acordo com Guy Debord, “*O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.*”⁴⁹ Sendo assim, o corpo em ação ganha o caráter espetacular quando é transfigurado em superfície fotográfica. Um quase-morto, um não-vivo. Desprendendo-se da duração da vida, o corpo torna-se um fantasma: espectro.

A fotografia é o espaço de ocorrência do evento da *Série INCURSÕES NOTURNAS*. Diferentemente do espetáculo para plateia, as ações realizadas para o aparelho fotográfico procedem na temporalidade da fotografia. No entanto, elas guardam estreitas relações com a performance tradicional, como categoria das artes visuais.

A noção de espetáculo performativo pressupõe um evento que decorre no passar do tempo e que se projeta para outro, que recebe

⁴⁸ BARTHES, Roland. *Op.cit.*2015.P.21

⁴⁹DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: 1997. P. 13.

a informação no mesmo tempo/espço da projeção. Como num cinema, num concerto de música, num evento de arte corporal, uma performance ou um *happening*, sua ocorrência é concomitante à sua recepção.

O evento registrado pela fotografia escapa do devir do tempo em fluxo. Nas séries *INCURSÕES NOTURNAS - pátio/ 002* e *INCURSÕES NOTURNAS / 001* cada foto fixa um corte da duração da ação, como num fotograma de uma película fílmica. O tempo é reconstituído pela aproximação dos registros em cada ponto do deslocamento da figura.

Na primeira série, o mesmo trajeto é revisitado num mesmo recorte espacial. Já na segunda série, o espaço altera-se pelo vagar errante capturado ao longo da sequência. Nota-se aí uma equivalência ao cinema, pois a criação cinematográfica baseia-se em uma ilusão de movimento pela apresentação de fotogramas em sequência no tempo. Porém, no cinema, as imagens aparecem e desaparecem no decorrer de um espaço de tempo contínuo que coincide com o da fruição. Já as fotos destas séries aparecem todas em um mesmo lance, onde cortes da duração são postos lado-a-lado para fruição em tempo indeterminado e podendo ser revisitado de forma descontínua.

Tendo em vista as diferenças entre as performances tradicionais, que envolvem plateia e são executadas ao vivo, e as ações das *Incursões Noturnas*, seria possível pensar em termos de *spectrum* performativo, referenciando-se à performance que ocorre no espaço da fotografia?

O corpo é adotado como material da arte nas proposições artísticas a partir dos últimos anos da década de 1950. O gesto, a

presença ou mesmo a vida transformou-se em objeto de arte. O corpo é alvejado, costurado, manipulado como um elemento de carne, osso e sangue nas ações para plateia. Como *Eventos*, *Happenings*, *Body Art* ou *Performance Art* estas ações acontecem no mesmo tempo/espaço da sua fruição.

Ressalta-se que o elemento de catarse vivido pelos artistas e público transcorria como uma purgação pública dos males. Envolvendo um corpo-a-corpo sem mediação, estas propostas dissociam-se dos valores tradicionais da arte. Os artistas americanos e europeus que, segundo André Rouillé, “*adotam o corpo ou o território como material, procedem a uma contestação da arte, a uma crítica dos seus valores canônicos e de seus lugares tradicionais (a galeria, o museu)*.”⁵⁰ Mas, no entanto, não rompem totalmente com o sistema da arte, pois, mantêm-se ligados à ele por um meio: a fotografia.

O evento acontece para uma plateia, mas é documentado, muitas vezes exaustivamente, para alimentar as galerias, os museus ou coleções particulares. O artista norte-americano Chris Buden em 1971 desenvolve a notória peça “*Shoot*”, na qual solicita para um amigo que dispare um tiro de revólver em si, no ambiente da galeria. Buden recebeu o tiro no



Figura 10. Chris Buden. *Shoot*. Performance. 1971.

⁵⁰ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009. P. 317.

braço e, através da fotografia, o evento foi documentado, atestando seu acontecimento e ampliando o acesso ao trabalho para um público extra-evento.

André Rouillé, ao observar a utilização da fotografia em processos artísticos, propõe uma categoria na arte denominada *arte-fotografia*. Nesta aliança, o autor destaca dois modos de comportamento da fotografia: a *fotografia-vetor da arte*, a qual documenta ações efêmeras, como na Land Art ou na arte corporal; e na *fotografia como material da arte*, como, por exemplo, a fotomontagem.

Denominada por Rouillé como *fotografia dos artistas*⁵¹, estas manifestações da fotografia infiltram-se no campo da arte para produzir “uma outra arte dentro da arte”.⁵² Portanto, Rouillé classifica o material proveniente *da documentação das ações-processos sobre o corpo* (ou sobre o terreno no caso da Land Art) como *fotografia-vetor da arte*.

Servindo da “*fotografia como de um vetor destinado a religar dois polos*”⁵³, a arte corporal prolonga-se através da sua documentação. Rouillé observa que a fotografia, pela sua precariedade técnica e formal no contexto da arte corporal e da Land Art, mantém-se numa posição subalterna em relação à ocorrência do evento.

A arte corporal, a land art ou a arte conceitual, sem dúvida, abriram de maneira decisiva as portas das galerias e dos museus de arte contemporânea para a fotografia, mas tais movimentos lhe davam, na

⁵¹ Termo utilizado por Rouillé, que se refere ao uso da fotografia pelos artistas, para se diferenciar da arte dos fotógrafos.

⁵² ROUILLÉ, André. *Op.cit.* 2009 p.337.

⁵³ Idem. P. 319.

realidade, apenas uma posição secundária de vetor destinado a atualizar, no “não lugar” da arte, obras efêmeras e processuais, concebidas fora dela, em um “lugar” sempre singular.⁵⁴

O artista carioca Flávio de Carvalho (1899 - 1973), em 1956 desenvolve a *Experiência Nº 3, New Look*. Para esta experiência, Flávio elaborou um projeto de vestimenta “para os homens dos trópicos o habitante da cidade do homem nu.”⁵⁵ A experiência consistiu num desfile realizado por Flávio pelas ruas do centro de São Paulo, com o seu *Traje Nº 1*: saia plissada verde acima dos joelhos, blusa amarela com listras e chapéu. Percorreu algumas ruas, tomou café num bar. Entrou no cine Marrocos.



Figura 11. Flávio de Carvalho. *Experiência Nº 3, New Look*. 1956.

Em todo o percurso foi acompanhado por jornalistas, amigos e por uma quantidade expressiva de pessoas anônimas. Parou na sede do jornal Diários Associados, na Rua 7 de abril, e no saguão deste, subiu em uma mesa e discursou para todos. Após, vestiu seu *Traje Nº 2* (saia branca e blusa vermelha) e voltou para sua casa de carro. No dia seguinte, Flávio de Carvalho, com a *Experiência nº3, New Look* foi manchete dos jornais paulistanos, concedendo inúmeras entrevistas (inclusive na TV).

⁵⁴ ROUILLÉ, André. *Op.cit.* 2009. P. 326.

⁵⁵ “A experiência Nº 3 foi precedida por longas reflexões (em uma série de artigos) envolvendo as preocupações de Flávio, como arquiteto e urbanista, com o habitat do homem: sua cidade, sua casa e, por último, suas vestes.” <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf>

Por intermédio da documentação esta experiência alcança um público ainda maior, além de produzir um certificado de seu acontecimento. Atesta o ocorrido, propiciando o registro visual da experiência. O acontecimento em si configura a experiência; no entanto, a documentação fotográfica e jornalística foi calculada prevendo um meio de possibilitar uma continuidade da ação para além de sua efemeridade. Para Regina Melim⁵⁶:

Performances Impressas são publicações e performances ao mesmo tempo. São modos, formatos ou dispositivos de tornar o transitório e único em permanente e possível de ser repetido indefinidamente. Isso nos permite vislumbrar uma noção mais ampliada para a performance, restrita não apenas às apresentações ao vivo, mas prolongando-se na performatividade presente em suas documentações. Assumido por esse viés, é possível considerar a performance nas artes visuais como um procedimento cuja vida continua através da publicação.⁵⁷

A *fotografia-vetor* baseia-se no que Barthes define como o noema da fotografia: “isto foi”. Como prova documental de um acontecimento, numa sobreposição de realidade e passado:

(...) isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido.⁵⁸

Porém, há situações performáticas que são concebidas para a câmara fotográfica, sem envolver plateia, que se vale do noema “isto foi” para subvertê-lo. É o caso da famosa *Leap into the Void* (*Salto no Vazio*) de Yves Klein (1960). Klein apresenta uma fotografia que

⁵⁶Regina Melim é professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV/UDESC, Florianópolis.

⁵⁷ MELIN, Regina. [*Performances Impressas*]. 26 - *Poiésis*, n. 21-22, p. 25-30, jul.-dez. 2013. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis21-22/dossie1-02-melim.pdf>

⁵⁸ BARTHES, Roland. *Op.cit.*2015. P. 68.



Figura 12. Yves Klein.
Salto no Vazio. 1960.

mostra seu corpo no ar após ter saltado de uma janela situada no segundo andar de um prédio, abaixo dele a rua sem nenhuma proteção. O artista faz uso dos pressupostos de verdade e presença da fotografia para contrariá-los, criando um pseudo *salto no vazio*, pois Klein não saltou da janela sem proteção.

Através da técnica de montagem em laboratório fotográfico, utilizou duas fotos: uma saltando da janela com uma rede de proteção no solo da rua e outra foto sem salto algum.

Uniu as fotografias através de uma trucagem e criou sua obra notória. Uma performance veiculada pela fotografia que não atesta verdade alguma, pois não houve salto no vazio e, portanto, não foi executada para uma audiência, salvo alguns amigos que o ajudaram na execução do falso salto da obra.

A utilização dos pressupostos da fotografia como artifício para a criação de um discurso visual traz para o primeiro plano a materialidade da fotografia no contexto da arte. As trucagens de montagem em laboratório fotográfico, levando em consideração a afirmação de Barthes de que “a fotografia é uma imagem sem código”, “como a emanção do real passado”, de que “na fotografia(...) o poder de autenticidade sobrepõe-se ao poder de representação”⁵⁹, conferem opacidade à fotografia, cujo caráter transparente torna-se turvo.

⁵⁹ BARTHES, Roland. *Op.cit.*2015. P.75.

O “*sem código da imagem fotográfica*” torna-se o código a ser corrompido. Contrariando a lógica da *fotografia-vetor*, este processo de infiltração no meio fotográfico para jogar com seus signos cria uma perturbação no veículo de comunicação da linguagem, na qual o médium da informação é intensificado, tornando-se corpo da obra.

Nota-se que, desde a descoberta da fotografia, a vocação para com a verdade documental e o compromisso com a realidade, como pressupostos e qualidades fundamentais do meio, foram logo percebidos, assimilados e subvertidos. Na primeira década posterior à sua invenção, Hippolyte Bayard, em 1841, realiza a primeira *performance fotográfica*. Bayard distribuiu uma foto do registro de sua morte, na qual ele próprio aparece afogado.



Figura 13. Hippolyte Bayard, 1841, primeira *performance fotográfica*.

Ironicamente, o fotógrafo joga com o princípio de veracidade da foto, produzindo através da imagem do seu corpo uma encenação para a fotografia. Para Laura Flores, “O afogado constitui não apenas a primeira performance fotográfica, mas também a primeira mostra de subversão da veracidade fotográfica em prol da legitimação de uma mentira.”⁶⁰

A outra categoria proposta por André Rouillé, a *fotografia-material da arte*, apresenta características que se opõem à *fotografia-*

⁶⁰ FLORES, Laura Gonzales. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. P. 145-146.

O *Salto no vazio* de Klein bem poderia situar-se neste espaço ambivalente entre vetor e material da arte. Porém, a falta de veracidade da ação problematiza a vocação da fotografia de atestar o real.

No ponto de vista do registro documental, Philip Auslander⁶² propõe que a “*performance art* é constituída como tal através da performatividade de suas documentações, é igualmente verdadeira tanto para a obra de Burden quanto para a de Klein.”⁶³

Auslander propõe duas categorias para o entendimento da performance a partir da sua documentação: a *documental* e a *teatral*. A categoria *documental* refere-se à forma como é concebida a relação entre as performances tradicionais e sua documentação, nos eventos que dispõe de audiência.

Este documento pode servir tanto como registro para a sua reconstrução como evidência de seu acontecimento, como, por exemplo, *Shoot*, de Chris Burden, como também as performances de outras artistas como de Gina Pane e Marina Abramovic. Dentro deste grupo, na condição de uma ação para uma plateia, é que a *Experiência nº3* de Flávio de Carvalho enquadra-se.

⁶²Philip Auslander é professor de estudos da performance na Escola de Literatura, Comunicação e Cultura do Instituto Tecnológico da Georgia.

⁶³AUSLANDER, Philip. *A performatividade da documentação de performance*. In: simpósio “After the Act: The (Re)Presentation of Performance art”, MUMOK, Viena. Trata-se de uma versão revisada e expandida do artigo publicado. Este artigo foi traduzido do original AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. *Performance Art Journal – PAJ* 84, 2006, pp. 1 – 10, por Talita Gabriela Robles Esquivel, Ana Matilde Pellarin de Hmeljvski, Miguel Etges Rodrigues, Mabel Fricke e Regina Melim, em abril de 2008.



Figura 15. Marcel Duchamp. Man Ray. *Rose Sélavy*. 1920-1921.

A categoria *teatral*, comumente chamada de “fotografia performada”, refere-se àqueles trabalhos, seja em fotografia seja audiovisual, em que o espaço da ocorrência da performance é o espaço do documento. Aqui não acontece um evento destinado a uma plateia, e a noção de autenticidade não é relevante para determinar a performatividade do documento, como se pode observar no trabalho de Cindy Sherman, que produz autorretratos

encenando personagens icônicos do cinema ou recriando pinturas emblemáticas, nas fotos de Duchamp, como *Rose Selavy*, nas narrativas fantasiosas performadas por Jeff Wall em suas fotografias e no *Salto no Vazio* de Yves Klein, que não saltou da janela sem rede de proteção, a não ser na foto mesmo. Nestes trabalhos a performance ocorre unicamente para o registro, seja ele em fotografia ou em vídeo, apresentando-se como o espaço exclusivo da sua ocorrência.

Outro artista que apresenta uma importante contribuição para pensar a performatividade do documento fotográfico e videográfico é o americano Bruce Nauman. Testemunhadas apenas por uma câmara, Bruce Nauman desenvolveu uma série de ações, entre a segunda metade da década de 1960 e parte da de 1970, em que o corpo e o espaço do atelier articulavam-se “numa total simbiose⁶⁴”.

⁶⁴ MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. P. 49.

Para Nauman, todo o acontecimento no espaço do seu estúdio é configurado como arte. Em sua concepção, sendo ele um artista e estando no seu atelier, tudo o que o artista porventura realizasse neste espaço seria considerado arte. Regina Melim assinala que “havia, sem dúvida, uma clara intenção de sublinhar o processo como obra.”⁶⁵

A fotografia *Falhando a levitar no estúdio*, 1966, de Bruce Nauman, constituída por uma dupla-exposição preto e branco, apresenta uma tentativa do artista em levitar. No ambiente do atelier, entre duas cadeiras, seu corpo mostra-se suspenso no ar, ao mesmo tempo que caído ao chão. Através desta obra, o artista propõe um comentário sobre o fazer artístico, as verdades místicas da obra, o fracasso e o enfrentamento com o desconhecido no processo de criação.

As câmaras de vídeos, desde seu surgimento entre fins de 1960 e início de 1970, foram incorporadas às práticas artísticas como dispositivo de registro de ação. Nauman foi um dos primeiros artistas a fazer uso do vídeo para gravar suas ações performáticas. Influenciado pelas ideias da



Figura 16. Bruce Nauman. Falhando a levitar no estúdio. Fotografia P&B. 1966.

coreógrafa Meredith Monk e pela possibilidade de distensão do tempo da música minimalista e serial de Philipp Glass e Steve Reich,

⁶⁵ MELIM, Regina. *Op.cit.* 2008. P.49.

Nauman desenvolveu uma série de atividades corriqueiras, como caminhar, sentar, deitar, inclinar o corpo que se repetiam incessantemente para uma câmara de vídeo fixa, observadas nas performances para o vídeo *Slow Angle Walk* (1968), *Wall/floor position* (1968), *Bouncing in the corner n.1* (1969) e *Bouncing in the corner n.2* (1969), dentre outros.

Os gestos repetitivos, caminhadas ou movimentos banais, no espaço experimental do seu atelier, que Nauman designava como “representações”, segundo Michael Rush, “exploravam as relações existentes entre as esculturas do artista e suas atividades pessoais realizadas no atelier “(...) afirmando que os movimentos mais banais e cotidianos podem ser vistos como arte.”⁶⁶

Nestas performances de atelier, os gestos para o vídeo, bem como para a fotografia, são considerados como extensões de sua escultura. Instituindo o atelier como o lugar das suas ações artísticas, Nauman elege a fotografia e o vídeo como os espaços de registro dos seus gestos performáticos.



Figura 17. Anna Bella Geiger. Frame de *Passagens I*. 1974. 9min.

Em ações performadas orientadas exclusivamente para o vídeo, a artista carioca Anna Bella Geiger, no trabalho *Passagens I* (1974), registra seu deslocamento subindo degraus de várias escadas diferentes. Durante os nove minutos do vídeo, a câmara, inicialmente,

⁶⁶ RUSH, Michael. *Les Nouveaux Médias dans l'Art*. Paris: Thames & Hudson, 2000. P. 51-52.

foca nos pés da artista percorrendo uma escada no interior de um prédio, e, após, enquadra o seu corpo inteiro de costas subindo outras escadas de espaços públicos.

Anna Bella Geiger participou da primeira geração de artistas brasileiros que, nos primeiros anos da década de 1970, desenvolveram trabalhos em vídeo. Esta primeira leva de vídeos produzidos no Brasil, como declara Regina Melim, “constituía basicamente no registro de gestos performativos diante da câmara, (...) instaurando seu próprio corpo como matéria artística.”⁶⁷

A performance desenvolvida por Anna Bella Geiger não conta com a presença de uma plateia para ser executada. Através da banalidade do gesto de subir a escada, a ação ocorre para ser capturada pela câmara e veiculada em vídeo. O acesso a esta performance por parte do público ocorrerá posteriormente ao seu acontecimento, através do contato com a imagem videográfica.

Numa aproximação das ações noturnas, realizadas por mim, com as performances de Bruce Nauman e de Anna Bella Geiger, a repetição de movimentos banais para a câmara e o emprego do próprio corpo como uma matéria artística mostram-se como procedimentos comuns a estas práticas. Desta relação, destaca-se o caráter experimental dos gestos, a coincidência entre ação cotidiana e artística e entre o conteúdo da obra e o corpo do próprio artista, através de uma experiência artística solitária entre o artista e o espaço. Uma espécie de recolhimento para a vivência da arte.

Através do registro por meio de imagens fotográficas ou videográficas de movimentos banais e cotidianos, como andar, sentar e subir escadas - ou frustrantes como levitar - o artista “escreve” uma

⁶⁷MELIM, Regina. *Op.cit.* 2008. P. 48-49.

espécie de diário, de apontamentos de “detalhes insignificantes que se prendem à vida cotidiana”⁶⁸. Ao tornar público este diário, possibilita o acesso desta experiência artística, deste momento de solidão, pelo leitor/observador. Nas palavras de Maurice Blanchot:

O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. (...) De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. (...) O diário – esse livro da aparência inteiramente solitário (...).⁶⁹

Para Blanchot, a obra de arte “desvenda-nos uma solidão mais essencial”⁷⁰. A obra é solitária, e quem vive na dependência do seu fazer ou ler experimenta a solidão que apenas a palavra “ser” exprime.



Figura 18. Francesca Woodman. *Série House*. Fotografia. 1976.

A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável; que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que escreve pertence ao risco dessa solidão.⁷¹

Através de ações endereçadas à fotografia, a artista norte-americana Francesca Woodman explora as potencialidades expressivas de sua autorrepresentação em movimentos corporais imiscuídos ao espaço de atuação. Os interiores vazios de ambientes abandonados são os

⁶⁸ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. P. 20.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Idem. P. 11.

⁷¹ Idem. P. 12-13.

espaços de relação, onde são realizadas séries de fotografias, envolvendo movimentos corporais para a câmara. Durante os anos de 1975 e 1976, a artista desenvolve uma série de ações para a fotografia em casas danificadas pela ação do tempo e abandono.



Figura 19. Francesca Woodman.
Série House. From Angel.
Fotografia.1976.

Na *Série House. From Angel.*

(1976), Francesca Woodman salta à frente da câmara e a foto captura o momento de suspensão do corpo. A duração do deslocamento do corpo de Woodman borra a imagem, produzindo um corpo impreciso. Criando um jogo entre a verdade, baseada nos princípios de realidade convocada pela fotografia, e o invisível, que a distorção da imagem sugere, gera-se uma imagem enigmática e perturbadora. Como

uma ambientação de sonho, o espaço deteriorado e vazio mostra-se numa estranha nitidez, determinando os movimentos do corpo da artista.

A performatividade documentada pela fotografia no trabalho de Woodman e a estranheza do acontecimento gerado encontram ressonâncias na *Série INCURSÕES NOTURNAS*. A captura da agitação do corpo com vestes claras, em um espaço estanque, é simétrica. O vazio do espaço registrado nas fotos de



Figura 20. Lizângela Torres.
Da série *INCURSÕES NOTURNAS / 006*.
Fotografia digital. 2009.

Woodman relaciona-se com o espaço noturno que se esvazia pelo domínio da sombra.

O trabalho *Da série INCURSÕES NOTURNAS / 005* decorre de uma ação que desenvolvi no meu apartamento, que na ocasião estava em reforma. Na entropia do ambiente em ruína, movimentos entre as caliças, articulados a uma escada, são desferidos para a câmara.

Neste trabalho, há uma aproximação mais estreita com a *Série House*, de Francesca Woodman, pela decrepitude dos ambientes, que decorrem as ações para a fotografia, e pelo modo

como o corpo, capturado em movimento, mistura-se com o espaço da casa.

Nestes trabalhos apresentados, que se referem à categoria teatral, o evento ocorre para a câmara fotográfica. A ação transcorre do plano da fotografia, cujo meio é imprescindível para a obra acontecer. O mesmo procede com as fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS*, que, como elemento constituinte do trabalho, apresentam a obra como processo de criação na condição de ação artística.

A fruição do espaço da noite configura a obra. As fotos possibilitam seu acesso, mas não se restringem à condição de suplemento da obra porque o evento acontece para e com a câmara desdobrando-se na superfície da fotografia. Sem hierarquia, a ação

em si e a sua aparição no espaço fotográfico são instâncias do mesmo acontecimento artístico.

Esta intrínseca relação entre o evento e o documento pode ser observada no trabalho *Photo-Piece* (1969), do artista norte-americano Vitto Acconci. O trabalho consiste numa tira de 12 fotografias em preto e branco que apresentam um trecho vazio da Rua Greenwich, em Nova Iorque. Logo abaixo da documentação, uma descrição verbal: “Segurando uma câmara, mirar longe de mim e ficar pronto para bater enquanto caminho numa linha contínua numa rua da cidade. Tentar não piscar. Cada vez que piscar, tirar uma foto.”



Figura 21. Vitto Acconci. *Photo-Piece*. Fotografia e descrição textual. 1969.

Para Philip Auslander, *Photo-Piece* confunde as categorias das imagens documental e teatral. Como pertencente à categoria documental, elas “são evidências de que a peça realmente aconteceu

e nos permitem reconstruir sua performance.”⁷² Entretanto, não é de modo tradicional que a fotografia documenta a performance, porque elas não registram a figura de Acconci performando. O documento são fotos tiradas por Acconci, capturadas enquanto ele performava.

De acordo com a categoria teatral, a performance aconteceu sem a presença de plateia, registrada (e assistida) exclusivamente por intermédio da documentação. Portanto, as fotos de Acconci, para Auslander, “são mais teatrais do que documentais, uma vez que é somente através de sua documentação que sua performance existe como performance.”⁷³

Esta ação em si performativa do documento de Acconci, na qual o ato de performar afirma-se na documentação, percebe-se também na *Série INCURSÕES NOTURNAS*, pois o ato de fotografar caminhadas sucessivas é a performatividade da documentação em si.

Auslander afirma que a ligação entre o documento e a performance clássica não é ontológica é, pois, ideológica. A ideia de que o documento é apenas suplemento da performance é questionável, porque os eventos, mesmo direcionados para uma audiência, eram cuidadosamente encenados para a sua documentação, prevendo sua difusão por intermédio da fotografia. Para o autor, “a performance é sempre num nível de matéria prima

⁷²AUSLANDER, Philip. *Op.cit.*

⁷³Auslander usa o termo performativo de J. L. Austin “no seu sentido mais básico. Falando de linguagem, Austin chama de afirmações as frases que constituem uma ação em si performativa (por exemplo quando dizemos “eu aceito” na cerimônia de casamento). Ao distinguir frases performativas de frases constatativas, Austin argumenta que «para pronunciar (uma frase performativa) não devo descrever minha ação, do que eu deveria dizer em tal situação, mas sim dizer o que eu estou fazendo: e fazê-lo»”

para a documentação, o produto final através do qual será circulado e com o qual será inevitavelmente identificado.”⁷⁴

Tanto a categoria documental quanto a teatral apresenta a performatividade a partir da fotografia. É no espaço da fotografia que a performance acontece, sendo vetor ou material da arte (Rouillé), é a performatividade do documento que atesta a performance. Para Auslander:

A possibilidade mais radical é que eles não dependam de um evento que realmente aconteceu. Nosso sentido de presença, poder e autenticidade pode muito bem derivar. Não de tratar o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente.⁷⁵

Portanto, para Auslander não importa se uma plateia assistiu à performance tampouco se ela realmente aconteceu para que a performatividade da ação seja fruída pela documentação, pois é *evidente que Yves Klein deu seu Salto*.

O *Spectrum* performativo, nas fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS*, refere-se à performance que ocorre no espaço da fotografia. Um grau de performatividade das ações que, ao serem produzidas em intrínseca ligação com a câmara e apresentarem sua difusão unicamente em meio fotográfico, mostram-se singulares diante das performances tradicionais que envolvem plateia e são executadas ao vivo, pois, durante as ações, o corpo apresenta-se diante de um dispositivo de captura da imagem e com a noite, numa *total simbiose*.

⁷⁴AUSLANDER, Philip. *Op.cit.*

⁷⁵AUSLANDER, Philip. *Op.cit.* 2006, pp. 1 – 10.

Torna-se *corpo-sem-órgãos*⁷⁶, cuja superfície fotográfica é sua epiderme e o plano de suas ações. Transfigurado pela mudança de espaço de ocorrência, mortificado por não participar mais do fluxo da vida, o corpo na fotografia é fantasma da ação: *Specturm*.

As fotos da *série INCURSÕES NOTURNAS* são pensadas como ações, apresentando a performatividade do documento ligado à categoria teatral, proposta por Auslander. Coexistem as funções de vetor e material da arte, levantadas por Rouillé, pois estas imagens criam um espaço paradoxal entre transparência e ruído na transmissão da informação; entre verdade e ilusão pela transfiguração dos corpos pelo movimento; entre atuação e atualização, apresentação e a aparição da noite; entre o dentro e o fora, a superfície e a profundidade, a desorganização e determinação dos corpos. A partir dos fantasmas da ação, as *Incursões Noturnas* sobrevivem como *Spectrum performativo* na superfície indeterminada da fotografia.

⁷⁶ Conceito de Gilles Deleuze, que se refere à um corpo desorganizado, aberto para novas determinações.

1.5 *Dentroafora*: olhar pelo avesso da pele

Na minha alma ignóbil e profunda registro, dia a dia, as impressões que formam a substância externa da minha consciência de mim. Ponho-as em palavras vadias, que me desertam desde que a escrevo, e erram, independentes de mim, por encostas e relvados de imagens, por áleas de conceitos, por azinhagas de confusões.⁷⁷

Fernando Pessoa

Situações imersivas propostas para a apresentação das fotografias, através da sucessão de aparições e desapareções, lançam a imagem no fluxo do tempo. Na análise de Barthes sobre os três agentes da fotografia (*Operator*, *Spectrum* e *Spectator*), das três intenções observadas numa foto (fazer, suportar e olhar), o gesto de olhar, neste momento, merece atenção.

Levando em consideração a sobreposição destas três intensões destacadas por Barthes nos trabalhos decorrentes das *Incursões noturnas*, o olhar, de quem será analisado num primeiro momento, é o da artista: *Operator* = *Spectator*. Para depois refletir sobre as singularidades do modo de fruição do participante dos ambientes escuros decorrentes das *Incursões Noturnas*.

O trabalho *Da Série INCURSÕES NOTURNAS – Ibiraquera / 004* mostra-se como um desdobramento da série, pertencendo a outro grupo de ações, que se caracteriza por deslocamentos no interior de um carro por estradas escuras.

⁷⁷ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Lisboa: Tinta da China, 2014. P. 380.



Figura 22. Lizângela Torres. *Da série Incursões Noturnas – Ibiraquera / 005*. Fotografia digital. 2009.

Esta ramificação do arquivo de imagens faz parte do conjunto de ações na qual a câmara movimenta-se junto ao meu corpo. Este trabalho é constituído por 12 fotografias apresentadas através de monitor, numa sequência de aparições e desapareções⁷⁸.

Em ambiente escuro, a luz advinda das fotografias avança em direção ao observador. Uma espécie de cabine de paredes curvas acolhe os movimentos das imagens e dos espectadores. O corpo/luz das fotografias altera-se de acordo com a passagem das imagens. Numa sucessão no tempo, as fotografias mostram-se de forma fugaz, surgindo e desaparecendo, dando lugar à próxima aparição.

A câmara fotográfica, ao acompanhar o movimento junto ao meu corpo, captura blocos de tempo/espço do movimento percorrido. Na *Série INCURSÕES NOTURNAS – Ibiraquera / 004*, a câmara em movimento desorganiza o espaço, estabelecendo uma ordem confusional⁷⁹ que

⁷⁸Este trabalho integrou a exposição *Zona de Indeterminação* no Espaço Cultural ESPM, em 2009.

⁷⁹ Termo encontrado em “*A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*” do sociólogo Michel Maffesoli. Para o autor: “Imitando a desordem e o caos através da confusão dos corpos, o mistério dionisíaco funda periodicamente uma nova ordem, e sublinha também a preeminência do coletivo sobre o individualismo e seu correlato racional, que é o social.” MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.

gera a indeterminação da imagem. Borrando a escuridão da noite, a luz cambiante produz uma imagem indistinta de mistura amorfa entre fluxos luminosos e massas de sombra.

Do interior de um carro em movimento por uma estrada de chão batido, à noite, a paisagem força a massa de escuridão para tornar-se visível. Segurando a câmara um pouco abaixo dos olhos, o para-brisa recorta o espaço da noite a ser observada, enquanto os disparos do obturador acontecem.

Do deslocamento dos corpos, corpo/câmara, surgem, no acaso da situação, imagens de características indeterminadas que se mostram nítidas. Uma estrada escura, cercada por moirões, que conduz ao breu. Os faróis do carro revelam instantes do espaço latente, que escapam para a sombra profunda. A aparência de um trecho da estrada sobrevive à convulsão do movimento, e logo as fotos voltam a sucumbir a ordem confusional instaurada pelo deslocamento no território da noite.

A constância da escuridão, do barulho roco do motor do veículo, do deslocamento linear, é quebrada, aos saltos, por buracos no solo irregular de areia. Algumas aves notívagas atravessam a frente dos faróis, permitindo um registro da memória das suas asas abertas, prateadas de luz, que desaparecerem na sombra. Outras formas insinuam-se, mas, antes de serem compreendidas, somem, deixando seu espectro marcado na incerteza da ação.

Num certo afastamento, a noite é observada de dentro do automóvel. As ocorrências desdobram-se em série de aparições. Como num filme de suspense, uma profunda inquietação frente ao desconhecido arrebatada a consciência, onde sequências intrigantes de

imagens aparecem, uma a pós a outra, através dos faróis do carro, revelando um por vir misterioso.

Ao fundo da estrada, pontos de luz logo tornam-se clarões que aniquilam com a noite escura. Em instantes, cria-se outra noite de cegueira branca. Mas a escuridão insiste com toda sua fúria de sombra, voltando a aparecer em sequências de desaparecimentos.

Em outra *Incursão Noturna*, uma estrada no município de Torres, no litoral extremo norte do RS, é percorrida à noite. O fluxo do movimento, em todo o seu devir no tempo, é registrado em vídeo.

Dunas de areia atravessadas pela estrada asseguram sua presença numa brancura fantasmática na memória da experiência. Os faróis, que se estendiam poucos metros à frente do carro, preservaram-se no mistério da sombra da noite. Era uma noite sem lua, o que favoreceu a intensificação do breu.



Figura 23. Lizângela Torres. *Breu*. Still de vídeo.4'10". 2010.

Ao encontro da noite profunda, a luz produzia rasgos na massa da espessidão que, na velocidade baixa do carro, revelava rastros no solo arenoso, pedras e troncos pintados de branco, que logo na passagem das rodas voltavam a ser engolidos pelo breu, compondo o feltro⁸⁰ da noite.

O vídeo apresenta uma imagem desfocada em movimento num percurso noturno, que busca a definição da forma e, logo que a

⁸⁰O feltro não apresenta uma trama ortogonal na sua composição e sim um amontoado aleatório de fibras prensadas sintéticas ou de algodão.

encontra, volta a perdê-la outra vez, ao som de “*Dark Tree*”, música instrumental de Brian Eno. Uma esfera amarela aparece no horizonte noturno, uma grande lua de fogo, no deslocamento pela estrada escura, transforma-se em lâmpada do poste.

Intitulado *Breu*, o vídeo foi apresentado na exposição “*Ocaso*”⁸¹, em um monitor LCD situado dentro de um ambiente escuro, como uma cabine, de 1m de largura por 2,5m de profundidade. Abaixo do monitor, uma caixa de feltro com tampa mantinha o breu. O espaço foi criado para ser experienciado através da observação do vídeo e manipulação da caixa. O interior da caixa é revestido com dobras de feltro preto, desenvolvido para o partícipe aventurar-se na experiência indeterminada do breu.

A vivência do deslocamento para a escuridão do indeterminado, onde aparições inesperadas apontam e logo se ausentam antes mesmo de serem reconhecidas, assoma na condição de experiência artística. O próprio percorrer a estrada já configura a obra.

Traço um paralelo à situação ocorrida em uma estrada escura, relatada pelo artista norte-americano Tony Smith, e publicada na revista *Artforum* em dezembro de 1966. Por uma estrada escura inacabada de Nova Jersey, no início dos anos 1950, Smith deslocou-se em um carro à noite. A estrada, estendendo-se em velocidade sobre o asfalto negro, revelado pelos faróis do carro, suscita uma espécie de êxtase. A partir da vivência do percurso no tempo/espaço da estrada, a experiência artística acontece. Como relata Tony Smith:

⁸¹ *Ocaso*. Plataforma Espaço de criação. Porto Alegre. 2012.

Era uma noite escura, e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuadas por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica, fumaças e luzes coloridas. Este percurso foi uma experiência reveladora. A estrada e a maior parte da paisagem eram artificiais, e no entanto não se podia chamar aquilo uma obra de arte. Por outro lado, eu sentia algo que a arte jamais me fizera sentir. A princípio não soube o que era, mas aquilo me liberou da maior parte de minhas opiniões acerca da arte. Parecia haver ali uma realidade que não tinha nenhuma expressão na arte. A experiência da estrada constituía claramente algo de definido, mas isso não era socialmente reconhecido. Eu pensava comigo mesmo: é claro que é o fim da arte.⁸²

A partir desta experiência reveladora, Smith depara-se com uma situação limítrofe na qual encerra uma arte regida por critérios que se apresentam obsoletos frente à aparição de outra arte, ainda (referente ao contexto dos anos 1950) não socialmente reconhecida.

A presença no espaço e tempo da noite percorrida em velocidade impõe a Smith um estado imersivo de fruição da arte, que envolve um estreitamento da distância entre arte e vida. No espaço de relação com a noite, Smith percebe a aparição da arte numa dimensão de experiência temporal. Esta sensação de envolvimento na experiência da arte implica a incorporação de elementos ao trabalho artístico como a duração, movimento e a atuação no espaço como indispensáveis para o acontecimento da obra.

Esta distância reduzida entre a percepção e a natureza, observada também nas *Incursões Noturnas*, aproxima-se da noção de experiência para Walter Benjamin, a partir do conceito de aura por ele definido:

⁸²DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998. P. 98.

O que é propriamente aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira do horizonte ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa – isso significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo.⁸³

A aura, portanto, é definida a partir de uma distância, por menor que ela seja, na percepção singular deflagrada na vivência com objetos naturais. O fenômeno aurático também existe na arte e, de acordo com Detlev Schöttker⁸⁴:

é caracterizado através de três aspectos: “inacessibilidade”, “autenticidade” e “originalidade” dos objetos e de sua percepção. A reprodução das obras de arte leva a um “declínio”, a uma “atrofia”, a uma “desintegração” da aura, já que se podem produzir cópias em qualquer lugar e a qualquer momento.⁸⁵

O mínimo distanciamento produzido pelo invólucro metálico do carro, que proporciona um estado imersivo de observação da noite em um leve afastamento, cria as condições para o aparecimento único deste “*estranho tecido fino de espaço e tempo*” da noite: a experiência da aura. Vivenciar a aura, pelo distanciamento mínimo que se apresenta no espaço noturno, deflagra a noção de alteridade, provocando a sensação de presença singular da noite como outro de si.

Miriam Hansen destaca que no conceito de experiência em Benjamin, “*a percepção da aura nos objetos naturais apoia-se na*

⁸³BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2014. P.28-29.

⁸⁴É professor da Universidade Técnica de Dresden e um dos mais respeitados pesquisadores da obra de Walter Benjamin.

⁸⁵SCHÖTTKER, Detlev. *Comentários sobre Benjamin e A obra de arte*. In: CAPISTRANO, Tadeu (ORG). *Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto: 2012. P. 102.

*projeção sobre a natureza de uma experiência social entre os seres humanos*⁸⁶: a capacidade humana de reagir ao olhar do outro, como um tipo particular de atenção ou receptividade, atualizada na experiência intersubjetiva na relação com a natureza não humana. “O olhar que a natureza parece retribuir não espelha o sujeito em sua identidade consciente atual, mas nos confronta com outro eu, nunca visto antes em estado de vigília.”⁸⁷

O olhar da noite reagindo ao nosso olhar, evidenciando, naquele que olha a noite, um embate com o outro eu. Nesta reciprocidade prevista no olhar está a vivência da aura que, segundo Benjamin:

A pessoa para quem olhamos, ou que se sente olhada, retribui-nos o olhar. Vivenciar a aura de um fenômeno significa investi-lo da capacidade de retribuir o olhar. Essa experiência corresponde ao dados da *mémoire involontaire*.⁸⁸

Através de uma fenomenologia do olhar, da metáfora romântica da natureza abrindo os olhos e da magia da linguagem das coisas, aponta Benjamin, “*toda natureza, na medida em que se comunica, comunica-se na linguagem, e assim, em última análise, no ser humano*”⁸⁹, pois a linguagem dos objetos naturais expressa de forma poética, metafórica, imperfeitas e mudas.

⁸⁶HANSEN, Miriam. *Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia*. In: CAPISTRANO, Tadeu (ORG). *Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto: 2012. P. 231.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸BENJAMIM, Walter. Baudelaire e a Modernidade. In: CAPISTRANO, Tadeu (ORG). *Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto: 2012. P.231

⁸⁹BENJAMIM, Walter. *Linguagem, Tradução e Literatura*. Lisboa: Assírio & Alvim: 2015. P. 14.

As coisas não participam do princípio formal puro da linguagem – o som. Só se podem comunicar umas às outras por meio de uma comunidade mais ou menos material. Esta comunidade é sem mediação e infinita, como a de qualquer comunicação linguística; é mágica (porque existe também uma magia da matéria). O lado incomparável da linguagem humana resulta no fato de sua comunicação mágica com as coisas ser imaterial e puramente espiritual, e o som é disso símbolo.⁹⁰

A matéria da noite percorrida comunica-se com a matéria do corpo que percepção, produzindo imagens anacrônicas no plano da comunicação noturna. O “*aparecimento singular de uma distância*”, manifestado na percepção de objetos presentes no espaço, acontece numa dimensão temporal intermitente. Como nas *lembranças involuntárias*, onde associações inconscientes trazem da memória uma trama de recordação e esquecimento, movendo-se contra o curso linear do tempo.

A partir do conceito benjaminiano de *semelhança-não-sensível*, modo especial de semelhança contrária à noção de imitação icônica, a linguagem se estabelece entre noites: de dentro e de fora. A percepção desta semelhança, diz Benjamin:

está sempre ligada a aparição súbita. Ela passa, veloz, talvez seja recuperada, mas não podemos fixa-la, como acontece com outras percepções. Oferece-se ao olhar de forma tão fugidia e passageira como uma constelação. A percepção das semelhanças parece estar ligada num momento no tempo.⁹¹

Num súbito, as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, e de forma fugaz voltam a desaparecer. Como no deslocamento pela estrada escura, a distorção causada pelo choque entre noites e movimento desfaz a similitude icônica, promovendo uma desidentificação: transfiguração da noite.

⁹⁰BENJAMIM, Walter. *Op.cit.* 2015. P.17.

⁹¹Idem. P.52.

Nas *Incursões Noturnas*, no deslocamento ou de caminhada ou de carro, esboça-se a figura do flanador⁹², através de um vagar sem objetivo, cruzando um tecido do passado, transforma a cidade ou as estradas num “recurso mnemônico”. Numa intersecção entre passado e futuro, as incursões são como as travessias nas *Passagens* de Benjamin, experiências intensas pela atenção ao diminuto e ao imperceptível.

A estrada aparece como alegoria de uma travessia temporal ou de uma mudança histórica (esta última relacionada à experiência reveladora de Smith numa estrada escura), e abriga uma multiplicidade de sentidos: apresenta o tempo contínuo e o disjuntivo (através da memória), acesso ao inconsciente individual e coletivo, perdas e desejos, semelhança e distorção, percepção do distante e do perto e a ruptura dos limites no ver.

Para Benjamin, o modo aurático de experiência, no que tange a obra única, e ao saber especializado, é associado ao culto e ao privilégio social. Por outro lado, o desejo exacerbado das massas de “trazer para mais próximo de si as coisas”, pela posse da reprodução como cópia do fato singular, suplanta o caráter único da experiência. Tal reprodução diferencia-se da imagem. “*Unicidade e duração encontram-se tão estreitamente imbricadas nesta como fugacidade e repetibilidade naquela.*”⁹³

A este beco sem saída invocado pela decadência da aura, soma-se o problema da reificação do tempo pelos efeitos dos modos de produção, informação, transporte e urbanização da sociedade industrial. O tempo materializado a serviço do capitalismo provoca um

⁹²Figura fundamental nas *Passagens* e nos ensaios sobre Baudelaire escritos por Benjamin.

⁹³BENJAMIM, Walter. *Op.cit.* 2014. P.29.

empobrecimento da experiência, cujo desgaste da capacidade e da comunicabilidade da experiência gera uma dificuldade de recordar e, portanto, de imaginar um mundo diferente. Ou seja, a decadência da aura, que leva à precariedade da experiência, provoca uma “atrofia da visão”: “declínio da imaginação utópica”.

Benjamin percebeu que no surrealismo havia uma possibilidade de uma guinada redentora. Através do caráter antiestético de seus manifestos, colagens e apresentações, o surrealismo das imagens oníricas da coletividade, das ilusões distorcedoras, da atenção ao obsoleto, da superação da inspiração e da escrita automática. Assim, definiu, nas palavras de Hansen:

a esfera da ação política em termos de esfera de sua existência física e psíquica, e vice-versa, projetando uma “esfera de imagens” integrada, que pudesse ficar à altura das necessidades experienciais de uma “*physis coletiva*.”

Numa tentativa de contornar a asfixia da aura problematizada por Benjamin, a experiência das *Incursões Noturnas* é passível de comunicabilidade na instância da recepção do trabalho? A esta questão levanto a hipótese de que, através da aparição de uma noite ressurgente no espaço expositivo, da noção de “semelhança não sensível” observada nas fotografias e nos vídeos, da imagem dialética das ações intermitentes e da elaboração de um tecido de espaço e tempo que seja imprescindível à imersão do leitor na obra. Restituo a experiência noturna geradora da imagem na instância de fruição, possibilitando a sua comunicabilidade.

Voltando à experiência reveladora de Tony Smith na estrada escura, nota-se que a intensidade do acontecimento transformou sua noção de arte, bem como o modo de exibição do seu trabalho. O percurso na estrada mostrou-se como uma travessia levando-o para uma zona impensada. Arremessou-o para um ponto outro onde a realidade de seu trabalho revelou “o fim da arte”: a descontinuidade da evolução histórica da arte.

Smith, no decorrer dos anos 1960, volta-se para a produção de cubos de madeira pintados de preto, de dimensões variadas. O primeiro trabalho desta série recebeu, tautologicamente, o título de *The Black Box* (1960). São caixas pretas que, para George Didi-Huberman, “aparecem claramente a nosso olhar como *blocos de noite*”.⁹⁴



Figura 24. Tony Smith. *The Black Box*. 1960.

Tony Smith, a partir de *The Black Box*, lança as bases para um movimento Minimalista da arte dos anos 1960. A Minimal art, através da repetição em série, da utilização de formas geométricas, do uso de materiais industrializados e da incorporação do espaço expositivo à obra, provoca uma quebra na composição relacional do formalismo da arte europeia da época, e traz ao campo das artes visuais a discussão sobre o conceito de teatralidade. Conceito este que deve ser destacado das demais contribuições do movimento minimalista para analisá-lo na relação com os trabalhos por mim desenvolvidos.

⁹⁴DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.* P. 98.

Nas *situações obscuras*, propostas para a fruição das fotografias decorrentes das *Incursões Noturnas*, o ambiente é elaborado como uma caixa preta: bloco de tempo/espaço da noite. O espaço expositivo transfigura-se em noite ao ser incursionado pelo partícipe. São situações obscuras criadas para a recepção do trabalho, através de instalações ou intervenções construídas para serem incursionados a partir da ação do partícipe.

Outro território estende-se na congruência dos espaços externos e internos ao corpo do partícipe. Para, em sintonia com Tania Mara Galli Fonseca:

Marear na imanência, mudar o vertical em horizontal, construir um plano operatório sensível à exploração do espaço e a uma espécie de marcha, aos movimentos. Como espectador temos a experimentação da sensação, que não é experimentada senão no mergulho na imagem afim de aceder ao sentido que a perfura, transformando-a no oposto ao clichê e ao acabado. Mergulho que captura e detecta algo que é rebatido no próprio plano, como um movimento de retorno sobre a figuração para perfurá-la, vazá-la, fazê-la transbordar num rio de carne e sangue.⁹⁵

A noite por mim vivenciada no espaço natural é veiculada através da fotografia e do vídeo conjugados a objetos montados em um ambiente escuro que possibilita a aparição da noite transfigurada. Outra noite é proposta quando apresentada num espaço expositivo, porque a primeira é o plano de todas as possibilidades e virtualidades, zona de indeterminação: o fora. A segunda é um recorte desta, uma elaboração, uma virtualização, um simulacro da noite para a experiência com o outro.

É na relação com o participante da proposta, como centro indeterminado, que a noite transfigurada remonta a indeterminação do plano das possibilidades. O partícipe compõe com a obra,

⁹⁵<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0979.pdf> p.7/8.

estendendo sua *zona de indeterminação*⁹⁶ perceptiva para a conjunção com a noite proposta. Esta confluência de noites dispara o acontecimento trágico, zona de mistura entre meu corpo, corpo da obra e do outro.

A partir da dimensão poética que a noite confia à paisagem urbana, o artista paulista Carlos Fadon Vicente, no ensaio fotográfico *Noturnos*, opera sobre a proximidade da fotografia com o teatro. Nesta série, o artista “explora a suspensão do tempo pela abstração de movimento/ação”⁹⁷.

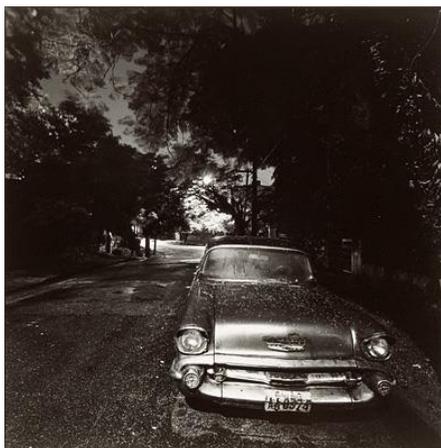


Figura 25. Carlos Fadon Vicente. Da série *Noturnos*. Filme P&B1996.

A série *Noturnos* (1996), de Fadon Vicente, constitui-se por fotografias (em filme P&B) realizadas em um período de 26 anos. As ruas vazias da cidade noturna de São Paulo, iluminadas artificialmente, ganham um caráter fantástico, criando um cenário fantasmagórico. Para Boris Kossoy, a suspensão do tempo proposto pelas imagens sugere um sutil deslocamento,

como acontece com o teatro, desloca o observador para o papel de espectador, tal como acontece no palco momentos antes de abrirem as cortinas.⁹⁸

⁹⁶ Ver anexo 1 Termos Obscuros.

⁹⁷ Excerto retirado do site do artista. Disponível em: http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/Noturnos.html#grid

⁹⁸ Texto escrito para o catálogo da exposição, que ocorreu entre 26 de Janeiro à 27 de Março de 2016, no MEIAC, *Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*.

Este tempo suspenso de que fala Kossoy, da espera volitiva pela ocorrência de algo, não me parece o mesmo tempo suspenso do suspense pela surpresa que a noite revela, observado nas fotos do ensaio *Noturnos* de Vicente. No sentido de espera, o termo mais apropriado seria expectador, ao invés de espectador, pois o primeiro termo (escrito com a letra “x”) é uma derivação do termo latino *expectatore*, que se refere à alguém que espera que alguma coisa aconteça. E o segundo (com a letra “s”) deriva da palavra *spectator*, fazendo referência à pessoa que presencia, observa ou assiste a algo. À prática, ou emoção do olhar, que se refere Barthes.

Nas fotografias das *Incursoes Noturnas*, a suspensão do tempo não ocorre no sentido de espera numa posição à parte do acontecimento, pois, ao estar dentro da cabine observando o percurso noturno, a situação é acionada pela presença do observador no espaço escuro. Portanto, não há expectador, e sim um espectador/participante do acontecimento. O que há de teatral nestas fotos não se relaciona com a postura da plateia à margem do acontecimento cênico, e sim se revela na atuação do observador como agente das *Incursoes Noturnas*.

Nota-se nestas fotos o suspense da indeterminação dos paradoxos, que suspende sentidos e deflagra as intensidades. Que suspende o real, possibilitando a invasão do pensamento inventivo fantasioso. E que suspende o tempo da vida, como toda a fotografia, apresentando um ritual fúnebre do tempo morto.

Não é, porém, pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro. (...) mas se a foto me parece mais próxima do Teatro, isso ocorre através de um revezamento singular (...): a Morte. É conhecida a relação original do teatro e do culto dos mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto (...). Ora, é essa

mesma relação que encontro na Foto: por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de uma mal-estar de morte), a foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos.⁹⁹

Rosalind Krauss, através da noção de teatralidade, apresenta algumas experiências com escultura “teatral”, do início do sec. XX. A autora observa que os artistas László Moholy-Nagy e Francis Picabia “consideravam a luz como energia, não como uma massa estática, e, portanto como um veículo em si mesmo temporal.”¹⁰⁰

O *Acessório de Luz* (1930), de Moholy-Nagy, e o cenário criado por Picabia para a *Relâche* são ambos teatrais; porém, são espécies de objetos díspares. O *Acessório de Luz* “é uma contribuição tecnológica ao sentido convencional do espaço e do tempo dramático.” Um objeto de aço, plástico e madeira que gira em torno de um eixo central, refletindo luz e projetando sombras. Comporta-se como um “ator de roupagem tecnológica”¹⁰¹.

O cenário de Picabia para a *Relâche*, construído a partir de 370 spots de luz, fazia as vezes do pano de boca ou cortina da boca-de-cena. “No início do segundo ato, a plateia era levada quase à cegueira quando aquele arsenal de luz era aceso.”¹⁰² Proposta que radicalizava a relação entre o teatro e sua plateia.

O *Acessório de Luz* tem por trás um ideal mimético, que quer imitar os aspectos de criatura viva, mas, também, “reproduzir

⁹⁹ BARTHES, Roland. *Op.cit.*P.34.

¹⁰⁰KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.P. 247.

¹⁰¹KRAUSS, Rosalind. *Op.cit.* 2007.P. 248.

¹⁰²Ibidem.

igualmente sua animação, seu diálogo com a passagem do tempo,"¹⁰³ copiando a postura do ator.

Já o cenário de *Relâche*, ao desferir, inadvertidamente, milhares de watts sobre a plateia, participa daquilo que Antonin Artaud referia-se, em o "*Teatro da Crueldade*", de terrorismo, pois, através de seu caráter abrupto e ofensivo, por força do ataque de luz à plateia:

Rompe a ideia do espectador de que lhe será concedida algum nível de controle sobre os acontecimentos que se dão no palco por sua capacidade de prever o rumo que a ação irá tomar. O drama convencional coloca o espectador à margem do acontecimento cênico, fazendo dele um observador ignorado pelos atores. Esse afastamento com relação ao fluxo físico da ação que se desenrola no palco confere ao observador uma espécie de perspectiva externa que promove sua posição analítica e independente. O *Acessório de Luz* sustenta esse afastamento; a ação que executa diz respeito a si próprio. Já o cenário de *Relâche* se lança diretamente sobre a plateia – absorvendo-a, concentrando-se nela – ao iluminá-la. Assim, a plateia é cegada mesmo quando é iluminada, e essa função dupla demonstra que uma vez que o observador é incorporado fisicamente ao espetáculo, sua visão ofuscante não é mais capaz de supervisionar os acontecimentos.¹⁰⁴

No cenário de *Relâche*, a plateia é induzida à experiência da luz ofuscante. A cegueira usurpa do público a possibilidade de controle visual. Uma noite branca entra em cena, como a proposta em "*Ensaio sobre a cegueira*" de Jose Saramago¹⁰⁵, impondo-se à plateia que, através da experiência de choque, participa do espetáculo.

Esta sensação de descontrole, gerada pela surpresa do ataque e pela cegueira ofuscante no cenário de *Relâche*, é sentida nas *Incursões noturnas*. Mas a cegueira é a da noite profunda, produto da

¹⁰³Idem. P. 250.

¹⁰⁴ KRAUSS. Rosalind. *Op.cit.* 2007.P.254-255.

¹⁰⁵SARAMAGO, Jose. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

sua intensidade de sombra. A noite não adverte ninguém de seus ataques, pois as situações surgem abruptamente, ainda mais se em velocidade seu território for percorrido.

Quando fotografias resultantes das ações são apresentadas a partir de espaços virtuais da noite, como ambientes escurecidos para a aparição da imagem indeterminada, este aspecto da teatralidade, examinado por Rosalind Krauss no cenário de *Relâche*, mostra-se presente. O descontrole, a cegueira e a surpresa, próprios da noite, ressoam nas fotografias da série *INCURSÕES NOTURNAS – Ibiraquera / 004* e na vídeoinstalação *Breu*.

Através da forma como as fotos e o vídeo são apresentados, nas quais aparições e desapareções projetam a imagem para o corpo do observador, na penumbra da cabine; pela precariedade da visão em lugares escuros e pela indeterminação entre a imagem e o referente, confusão causada pelas características da imagem: borrada, manchada, tremida e desfocada concedem à experiência do participante uma dose de tormento. Soma-se a estas características a sensação de temor causada pela possível manipulação do objeto de feltro que acompanha o vídeo. Propõe-se, portanto, uma situação adversa para ser experienciada nas palavras de Artaud:

Como um elemento de crueldade na raiz de cada espetáculo, o teatro torna-se possível agora. Em nosso atual estágio de degeneração, é através da pele que devemos reintroduzir a meta-física em nossas mentes.

Aquele que participa da noite proposta para ser incursionada, não se compara à plateia de um teatro convencional, que é apartada do acontecimento cênico. O público da *Série INCURSÕES NOTURNAS* coloca-se numa posição paradoxal na obra; situa-se no

interior e no exterior da obra, olha o trabalho de dentro para fora, portanto, participa do acontecimento da obra.

Numa intensidade menor, os trabalhos, que se apresentam através da luz emitida pelo monitor, avançam sobre o espectador: tocam seu corpo. Diferentemente da força do ataque provocado pelo cenário de *Relâche*, as imagens sutilmente encostam na pele do observador. Porém, não é só através da luz que se produz o contato; a noite encontra o espectador e o toca através do contágio entre superfícies sensíveis.

Durante as ações noturnas, a sensação de estar dentro do carro, capturando a noite através do parabrisa, simula a presença no interior da câmara fotográfica. O carro/câmara seleciona o recorte de noite, que invade o seu interior, alcançando o corpo que percepção, como superfície sensível à escassa luz da noite.

Da mesma forma comporta-se o corpo/sensível daquele que se depara com a fotografia, aparecendo em sequências de desaparecimentos, em uma cabine escura. Situado como que dentro da caixa preta, absorve a imagem por contiguidade física, através de um processo de contágio.

Do interior da caixa preta, num processo de contaminação entre consciências, a noite avança *dentroafora*. Através de um corpo que percebe por meio de uma consciência (contrária à noção de consciência reflexiva, que ilumina a obscuridade), como o “*avesso obscuro da consciência clara*”¹⁰⁶, captura-se a noite. O corpo mostra-se como *corpo-consciência*, cuja pele apresenta-se como superfície

¹⁰⁶ GIL, José. Abrir o Corpo. In: FONSECA, Tania Mara Gali; ENGELMAN, Selma. *Corpo, Arte e Clínica*. P. 17.

sensível aos movimentos da noite: percebem-se as forças do fora através da pele, pois, segundo o filósofo José Gil¹⁰⁷:

Vemos o mundo do exterior do interior, da zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Isso faz de toda a zona fronteira, a pele, uma consciência – como se víssemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele.¹⁰⁸

Pela transmissão de substâncias entre consciências obscuras¹⁰⁹ através da contaminação por contágio da noite, instaura-se uma zona de osmose no espaço de ocorrência da fruição da obra. Através do agenciamento de dispositivos de captura da imagem nas *Incursões Noturnas* - a câmara, o carro, a cabine os corpos - cria-se um *espaço paradoxal* de leitura.

Abrir o corpo é, antes de mais nada, construir o espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de conectar-se com outros corpos, que se abrem, por sua vez formando ou não cadeias sem fim.¹¹⁰

Abrir os corpos, como se abre o diafragma da objetiva para noite, permitindo entrar os fluxos das intensidades do fora. Abrir o corpo para que a superfície sensível da pele entre em contato com a noite, misturando-se com ela.

Portanto, como um plano hipersensível às intensidades da noite, observam-se as fotos e o vídeo, com o corpo inteiro, através dos afetos. Os mesmos afetos e humores, os quais Barthes

¹⁰⁷ Nascido em 1939 em Muecate, Moçambique, José Gil é filósofo, ensaísta e professor na Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

¹⁰⁸ GIL, José. *Op.cit.* P. 25.

¹⁰⁹ “Consciência obscura, e por isso mesmo mais clara, como diz Deleuze, captando o mundo todo.” Idem p. 26.

¹¹⁰ GIL, José. *Op.cit.* P. 26.

desenvolve sua análise, através de uma “ciência do sujeito”, a partir do ponto do *Spectator*, que nas palavras de Barthes “somos todos nós que compulsamos, (...) coleções de fotos”¹¹¹ em toda parte.

Barthes elege a palavra “aventura” para designar (provisoriamente) a atração que certas fotos exercem sobre ele. “Tal foto me advém, tal outra não.”¹¹² Para o autor esta aventura tem a ver com a simultaneidade de dois elementos descontínuos e heterogêneos: o *studium* e o *punctum*.

O fundamento do *studium* parte de um afeto médio despertado por meio do saber e da cultura, como uma sensação geral de apressamento. Já o interesse desperto pelo *punctum* surge pelo estado agudo de ferimento. Mostra-se também como lance de dados “o acaso que, nela, me *punge*.” Como pontos sensíveis, o *punctum* “parte da cena como uma flecha”,¹¹³ e marca com uma ferida o *spectator*.

Para o ator das *Incursões Noturnas* a imagem advém a partir da indeterminação posta pela noite. A aventura nas zonas obscuras, instáveis, ambíguas e incertas do acaso das ações noturnas, provoca a suspensão do determinado, perdendo-se na estranheza do desconhecido. Aventurar-se numa estrada escura a procura da zona indeterminada, onde a instabilidade da ocorrência e a embriaguez da forma invadem o corpo, como ondas sucessivas, para nele abrir fendas de noite indiscernível: devir noite.

O *punctum*, como pontos sensíveis que ferem o corpo nas *Incursões Noturnas*, apresentam-se como as zonas de coincidência da noite, o devir noite dos corpos. Não se trata, então, de ponto, mas

¹¹¹ BARTHES, Roland. *Op.cit.*2015. P. 17.

¹¹² Idem. P. 24.

¹¹³ BARTHES, Roland. *Op.cit.*2015, P.29.

de zona de indeterminação, nesta dimensão do corpo-consciência: tecido comum entre o corpo e a consciência, que está subjacente à consciência reflexiva.

Consciência do corpo, como superfície sensível, não como consciência de alguma coisa, mas como consciência em si. Como a superfície sensibilizada do filme fotográfico, que em algumas áreas afetadas fere o filme, afeta a zona obscura, como “*lado obscuro da intencionalidade*”. Mas há ainda neste tecido uma trama mais fina, como uma rede de captura, que percepção vibrações da noite mais sutis, que estão aquém do limiar da consciência.

Como o *corpo vibrátil*, definido por Suely Rolnik, particularmente sensível, que capta as pequenas vibrações do mundo, trata-se agora do inconsciente dos corpos, construindo, assim, através de uma comunicação entre inconscientes - o inconsciente dos corpos e o da noite - a transfiguração da noite em *corpo espectral*¹¹⁴.

Na condição de primeiro observador da obra, o *Spectator* da *Série INCURSÕES NOTURNAS* configura-se como o produtor do trabalho - ponto de vista de quem está em certa distância privilegiada da obra diante do automatismo do dispositivo fotográfico e pela peculiaridade das ações noturnas para a captura da imagem, cuja cegueira causada pela escuridão e pelo acaso na construção de uma imagem espectral cria um afastamento no processo de construção da fotografia, situando, portanto, o produtor em uma zona dialética de presença.

Contudo, o grau de descontrole para a obtenção do resultado da imagem, seja pela intensidade de sombra, pelas luzes cambiantes

¹¹⁴ GIL, José. *Op.cit.* P.22.

do espaço urbano seja pelo fato do disparo acontecer de forma automática, num determinado estágio da movimentação do autor da ação, resultam em uma imagem com um nível de autonomia, que afasta o produtor da posição hegemônica de poder sobre a obra. Este lapso de tempo-espaço, gerado pelo acaso, provoca no operador um estado de perplexidade pelo assombro da imagem. Fato observado pelo paradoxo do assombro no início deste capítulo.

O Ponto de vista é dialético, porque pertence a um espaço, que é, ao mesmo tempo, do interior e exterior da obra, estendendo-se em uma zona singular exclusiva do propositor do trabalho. É deste ponto indeterminado, paradoxal, que o *Operator/Spectator* “olha” a *Série INCURSÕES NOTURNAS* com todo o seu corpo através de uma leitura dos afetos. Daquilo que me afeta na condição simultânea de *operator*, *spectrum* e *spectator*. Nota-se um movimento circular entre produção e difusão da arte.

Anne Cauquelin, escrevendo sobre a singularidade e a importância da obra de Marcel Duchamp para a Arte Contemporânea, diz:

Todos os papéis podem ser desempenhados ao mesmo tempo. O percurso de uma obra até o consumidor presumido, não é mais linear, mas circular.”¹¹⁵

A autora trata da mistura de papéis entre os agentes da esfera da arte: dos produtores, intermediários e consumidores. Comenta a postura de Duchamp que ocupava tanto o papel de artista como produtor de *ready-mades*, como de agenciador, galerista ou marchand. Duchamp, ao arranjar objetos industrializados, construídos por fabricantes, de certa forma atuava assim como os galeristas que

¹¹⁵CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 90.

dispõem de objetos criados por outros. Cauquelin relaciona esta noção de circularidade também ao papel do receptor, pois, a partir da proposição de Duchamp, “*É o observador que faz o quadro*”, a autora nota a correspondência com as teorias da comunicação, que retoma a lei da cibernética que diz: “*o observador faz parte do sistema que observa; ao observar, ele produz as condições de sua observação e transforma o objeto observado.*”¹¹⁶

Ou seja, o espectador, mesmo num mais passivo ato de contemplar, ao participar do sistema que observa, participa da sua criação. Portanto, o processo de produção que envolve o fabricante, o artista, o galerista e o observador tem a figura do artista como aquele que, no meio do circuito, introduz o “*coeficiente artístico*” ao objeto.

Nas *Incursões noturnas*, a obra ocorre enquanto ação artística. Destas situações, fotografias desprendem-se do fluxo dos movimentos, possibilitando o acesso da obra à alteridade. A partir do gesto de olhar, percebe-se, então, que a figura do *Spectator* atua no processo de criação das *Incursões noturnas* enquanto ação, bem como na instância de fruição das fotografias e vídeos decorrentes das ações.

Levando o olhar a extravasar seus limites, a experiência da escuridão coloca o *Spectator* das *Incursões noturnas* na qualidade de ator da ação. Participa da criação do trabalho desde a instância de produção até a recepção, através da experiência da noite nas ações de captura e fruição da imagem. Portanto, o ator das *Incursões Noturnas*, na qualidade de propositor e de partícipe do trabalho, mostra-se como o corpo sensível da *Série INCURSÕES NOTURNAS*.

¹¹⁶Idem, P.98.

Aventurar-se nas situações obscuras propostas pelo trabalho deflagra o acontecimento das *Incursões noturnas*, um acontecimento virtual que se atualiza no processo de fruição da obra. Do devir obscuro irrompe o puro traçado de linhas de uma estrada sombria que tende ao *breu*.

CAPÍTULO 2
ZONA DE MISTURA

2.1 Da série *INCURSÕES NOTURNAS - Chiado*

(...) desenho pode ser praticado no escuro da noite mais escura (...) ¹¹⁷
Paul Klee

A mudança de residência, por conta do doutorado sanduíche realizado em Portugal, no ano de 2015, introduziu ao meu cotidiano novos fluxos de deslocamentos por espaços diferentes, desencadeando uma série de ações no Bairro Chiado de Lisboa.

A experiência em Portugal, durante o período do estágio doutoral em Lisboa, possibilitou o contato com artistas, obras, instituições culturais e universidades europeias, onde foi possível a apresentação desta pesquisa em conferências, exposições e publicações.

A participação em conferências promovidas pelo curso de Doutorado em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e a realização de um workshop de fotografia contribuíram, juntamente com a vivência na Europa, com um alargamento referencial para pesquisa e intensificou a prática artística.

O workshop de fotografia com o fotógrafo Paulo Catrica ¹¹⁸, promovido pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, constituiu-se por aulas teóricas e práticas e teve como mote a obra do fotógrafo e jornalista português Joshua Benoliel (1873-1932) ¹¹⁹ e sua

¹¹⁷ KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. P. 343.

¹¹⁸ Fotógrafo português (1965) professor do *Atelier de Lisboa: Escola de Fotografia e Centro de Artes*. Doutor em Estudos de Fotografia, pela Universidade de Westminster, Londres (2011).

¹¹⁹ Fotógrafo português do início do sec. XX, é considerado o pai do fotojornalismo em Portugal. Foi fotógrafo da monarquia. Trabalhou para o jornal *O século*, para as revistas *Ilustração Portuguesa*, *Atlântida* e *Brasil-Portugal*. A singularidade de suas

relação com o bairro Chiado. A proposta prática do curso foi desenvolver um ensaio fotográfico apropriando-se do bairro: da arquitetura, das pessoas, dos movimentos.

O projeto apresentado resultou de incursões noturnas realizadas pelas ruas do Chiado em Lisboa no ano de 2015. O dispositivo de captura das imagens foi uma câmera Nikon D5200, lente 18mm – 105mm de abertura 3.5 e tripé.

A ação noturna, como deambulações pelo bairro a procura de lugares sombrios, acionou o trabalho e possibilitou a experiência indeterminada própria da noite. Onde a escassez de luz artificial possibilitou o breu, ocorreu o registro através de fotografia da arquitetura do Chiado à noite, bem como a captura fotográfica do movimento do meu corpo nestes lugares. Estes dois grupos de imagens apresentam-se como vias construtivas que bifurcam de um processo criativo com um mesmo vértice metodológico.

Por muitas noites, caminhadas foram realizadas pelas ruas do Chiado para a captura fotográfica. Perambulações solitárias iniciavam no ocaso e estendiam-se até o início da madrugada. Antes da captura da imagem fotográfica, longas caminhadas pelas ruas do Chiado foram realizadas para encontrar o lugar apropriado para o registro. A busca pelo grau mínimo de incidência de luz conduziu o percurso pelas ruas sombrias do bairro, até fincar o tripé em zonas de interstícios entre candeeiros. Ressalta-se que estas áreas de espessidão no Chiado noturno são raras; portanto, requerem uma busca exaustiva num processo investigativo.

fotos esta no estilo intimista e humanista que tratava os temas. O Bairro Chiado, em Lisboa, foi o cenário das suas mais intrigantes fotografias.

A primeira incursão caracterizou-se pelo reconhecimento do lugar: optei por uma estratégia de trabalho que consistia em ser guiada pelos candeeiros para registrar os pontos de luz que impossibilitavam a espessidão da noite. Desta investida inicial não obtive um material fotográfico razoável, salvo uma imagem que transfigurou o meu olhar sobre o Chiado. A fotografia registra a sombra que o prédio da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa projeta sobre si, no recuo da sua fachada. A partir daí, nas noites seguintes, detive-me nas regiões onde a sombra da noite resistia ao afrente dos candeeiros do Chiado. Na busca pela densidade noturna, a incerteza, o mistério, o medo, o risco, o acaso marcaram a imagem, reverberando a experiência indeterminada da noite.



Figura 26. Lizângela Torres. *Da série INCURSÕES NOTURNAS - Chiado / 008*. Fotografia digital. 2015.

Ao chegar de comboio no *Cais do Sodré*, dava início à caminhada em direção ao Chiado. O desenho dos prédios, as marcas da passagem do tempo nas superfícies da cidade, as manchas de umidade, o desgaste da pintura das fachadas, a deterioração do reboco, somados ao traçado irregular das vias, à topografia acidentada, aos trilhos e cabos de eletricidade dos bondes, formaram uma constelação de imagens que, adensando-se junto ao movimento do cair da noite, anunciavam o prelúdio das ações noturnas.

Como força volitiva, este trecho rastreado da cidade, intensificado com o anoitecer, desencadeou um desejo de incursionar, andar, descobrir, vagar pelas ruas, permitindo que o desígnio da caminhada pelo lugar conduzisse os passos.

Com olhos voltados aos traços e às sombras da cidade, a câmara na mão, o caminho percorrido era recortado por várias fotografias. Vuelas escuras e prédios abandonados eram sentidos intensamente, pois a percepção da presença de camadas temporais outorgava ao espaço uma carga emotiva que, aliado à nostalgia dos candeeiros e ao caráter poético da noite, revelava um espaço dotado de consciência e emoção, cuja a evidência de sensações pertencentes ao ambiente promovia uma comunicação sensível.

Da arquitetura velada pela sombra foram registrados os cantos, as galerias, as fachadas e as ruínas. Estruturas que, desveladas pela incapacidade de conter por completo o breu, deixavam avançar uma maré de luz, possibilitando o assomo da imagem fotográfica. Em determinados lugares percorridos, acrescentei ao entorno fotografado a captura da minha presença reincidente. O deslocamento do meu corpo, em movimentos repetitivos, marcou as fotografias através de vestígios indiciais.

A partir desta experiência foram desenvolvidas várias ações pelo bairro, resultando em uma série de trabalhos, dos quais dois foram selecionados para participar da exposição, intitulada *CHIADO: O LUGAR URBANO NA CONTEMPORANEIDADE*, na Galeria da Faculdade de Belas-Artes de curadoria de Joseph Rodrigues: *Da série INCURSÕES NOTURNAS / Chiado 01* e *Da série INCURSÕES NOTURNAS / Chiado 02*. Estes trabalhos (como os títulos sugerem) pertencem às *INCURSÕES NOTURNAS*, cuja série, apresentada no capítulo anterior, envolve ações noturnas para a câmara fotográfica.

Diante de um lugar encontrado, a escuridão, o sossego, o mistério e o receio são balizas que sinalizam o lugar adequado para a passagem. O tripé e a câmara são ajustados, assegurando o recorte de espaço e tempo para o corpo riscar a superfície da fotografia.

Acompanhada do frio, as caminhadas não foram suficientes para dissipá-lo. A necessidade de roupas brancas de tecido leve, para o rebatimento da luz e para a captura fluída do movimento do corpo pela fotografia, permite que o vento infiltre-se entre as tramas das vestes, atingindo meu corpo e conferindo um grau de tensão à ação.

As caminhadas ocorrem em zonas de maior escuridão, possibilitando uma situação intimista, pois a sombra cria uma espécie de filtro, uma camuflagem, ou, ainda, um disfarce; porém, sempre há um olhar mais atento que percebe a movimentação. Pessoas estranham, um guarda fica intrigado, mas a exigência dos deslocamentos impele-me a continuar o deslocamento.

Durante os passos até a objetiva, olho bem dentro do seu único olho que, ao fechar-se como uma guilhotina, produz um corte no fluxo do tempo, extraindo a vida do corpo. Como que escapando

na inexorável morte, desloco-me mais rápido, agora sem deixar rastros na noite profunda da fotografia. Volto aos movimentos mais lentos e ajusto melhor a câmara para capturar os desenhos da sombra, a textura das superfícies e o traço do corpo.

As fotografias resultantes destas incursões no Chiado apresentam-se excessivamente escuras, pois retratam a característica do lugar escolhido para a ocorrência da ação. A prevalência das zonas escuras dá a impressão de que a luz força-se para não sucumbir ao breu.

Oriunda da iluminação pública, por candeeiros fixos aos prédios, a luz, que, portanto, pertence ao espaço, penetra na imagem de forma sutil, atingindo o corpo que, como um anteparo, rebate a luz. Em um imbricado jogo entre traçados e manchas indiciais, a fotografia¹²⁰ guarda o desenho da luz no espaço.

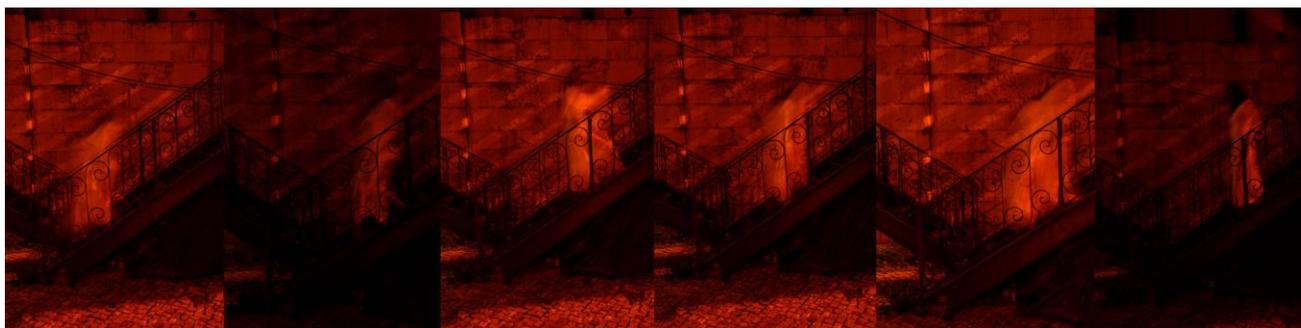


Figura 27. Lizângela Torres. *Da série INCURSÕES NOTURNAS - Chiado / 009*. Detalhe. Fotografia digital. 2015.

Da série INCURSÕES NOTURNAS / Chiado 01 é composto por 15 fotografias digitais justapostas. O espaço onde se desenvolve a ação é conformado por duas escadas que partem do passeio do

¹²⁰ Termo proposto John Herschel (1792-1871), no sentido etimológico do termo designa os desenhos com luz, para referenciar-se as primeiras experiências fotográficas com fotogramas.

Largo Picadeiro, dando acesso aos pavimentos superiores do prédio do São Luiz Teatro Municipal.

A escada mal aparecia, escondendo-se na sombra, motivo este que despertou o interesse por este lugar. Ao observar o modo como a luz projetava-se na parede ao fundo, numa repetição de linhas de luz, desejei praticar este espaço. A ação aconteceu na escada, subindo e descendo os degraus, registrando cada movimento. Pelo resguardo da sombra, as pessoas que transitavam pela calçada não perceberam a minha presença. Assim pude trabalhar com privacidade, apesar do movimento de pedestres.

Cada fotografia apresenta o corpo deslizando pela escada em posições diferentes. O tempo do disparo e a velocidade do movimento, de descer ou subir, determina em que altura da escada a figura será fixada na fotografia e o seu grau de indefinição. Durante o movimento, mantenho a consciência em cada parte do meu corpo que, pela intenção de movimento, cria-se um desenho pela projeção da superfície da minha pele na fotografia.

A sequência de fotos é elaborada a partir desta construção formal da imagem, levando em consideração o enquadramento fotográfico. A ação é concluída quando sinto que as várias possibilidades do espaço já foram exploradas.

Em cada fotografia o recorte é quase o mesmo, com uma leve mudança na posição da câmera. O valor de abertura fixo em 3.5 e variação na velocidade do obturador ou na sensibilidade (ISO) acarretou em diferença na incidência de luz e no caráter flou da figura em movimento, bem como proporcionou uma alteração tonal entre o preto, o amarelo e o vermelho.

Com o tempo de exposição prolongado, o corpo traça seu deslocamento na fotografia e perde definição. O corpo é deformado, desfigurado na duração fotográfica. O caráter flou confere à figura uma perda de limites rígidos contenedores da forma/corpo, dissolvendo seu contorno em uma fumaça indistinta ao espaço.

Nesta imagem, o espaço é apresentado em um esquema gráfico de luz e sombra através de sobreposições e aproximações de linhas, pontos e formas. Uma rede construída por linhas da superfície da arquitetura; por uma fiação pendente; pela forma da escada; pela textura do chão; pelo modo como a luz se projeta no espaço; e pela mancha do rastro do movimento da figura.

A parede que está atrás das escadas, composta por blocos de pedras aparentes, forma, através da sombra da junção destas últimas, uma trama com linhas ortogonais, onde o sentido horizontal evidencia-se. Atravessando o paralelismo destas linhas, uma sombra reta vertical cruza a lateral esquerda da imagem acompanhada por pontos de luz, sugerindo outra parede posicionada em um leve recuo em profundidade.

A curva de um fio de eletricidade pendente surge no topo esquerdo da imagem. Descendo em diagonal, duplica-se quando sobrepõe-se à parede mais à frente. Cruzam-se barras metálicas que estruturam as escadas, criando dois vetores de força. Na intersecção destes, em algumas das fotos da série, há a presença do corpo transfigurado pela duração. Potencializando estas forças, linhas espirais sucedem-se a cada degrau. Elas apoiam os corrimãos que, por sua vez, alinham-se em diagonais opostas.

Sob a escada um plano negro triangular encobre algo do alcance da luz. Ao res do chão estende-se a textura das pedras que,

como uma hachura, variam em intensidade de sombra. Feixes de luz, alinhados em paralelas, atravessam a imagem, propagando-se sobre as paredes ao fundo.

A inscrição gráfica do espaço da ocorrência da ação, registrada pela fotografia, é rasgada por outra linha criada pelo rastro do percurso do deslocamento da figura. Como uma camada de veladura sobre a grafia do espaço, a marca da ação produz um esfumato de luz. Da mancha que sugere o movimento do corpo, projeta-se, de forma invisível, uma linha de percurso, que coincide em sentido com os traços de luz inscritos nas paredes.

Outros traços ainda são percebidos na imagem. O recorte fotográfico cria uma linha que divide o que pertence à imagem e ao que está fora dela. Esta linha evidencia-se pela justaposição das imagens em série: pela face de encontro das fotografias. Uma margem limite entre o que foi fixado em imagem fotográfica e tudo que escapou em movimento da duração da ação. Mas também uma linha fronteira entre o acontecimento efetuado com corpo e as coisas no espaço/tempo da ação, e o outro acontecimento, que é gerado pela imagem como a outra noite, aquela que está em vias de acontecer.

Nos trabalhos realizados no bairro Chiado, a cidade surge como um novo elemento através das imagens resultantes das *Incursões Noturnas*. O contexto da ação registrada, a arquitetura, as escadas, os passeios, as ruas do Chiado, dividem espaço de atenção com a presença de meu corpo. A baixa definição da figura borrada pelo movimento desloca a percepção para o entorno fotografado, pois, quando o corpo dilui-se ao fora, perde nitidez e o fundo ganha força.

O corpo ativa estes lugares a partir do seu movimento, sendo que o movimento é realizado em decorrência do espaço. Ou seja: a ação, em certa medida, é configurada pelo lugar, pois este determina o deslocamento do corpo que, por sua vez, delimita o campo da experiência.



Figura 28. Lizângela Torres *Da série INCURSÕES NOTURNAS – Chiado / 010*. 2015. Fotografia digital.

No trabalho “*Da série INCURSÕES NOTURNAS / Chiado 02*”, os traços da arquitetura impõem-se à figura. Cruzando em diagonal à frente da câmara, meu corpo reincide na fachada através da caminhada incessante pela calçada.

O lugar da ação foi um estacionamento de carros envolto por ruínas e prédios em processo de restauro. Este sítio apresentava um refúgio da luz, onde a sombra da noite resistia ao afrente dos candeeiros do Chiado. Porém, pela incapacidade de conter por completo o breu, as estruturas do espaço deixaram avançar uma maré de luz, possibilitando o assomo da imagem fotográfica.

Naquela hora da noite, este espaço vivenciado estava desocupado, sem carros e nem pessoas. Foi possível, portanto, permanecer por um longo tempo experimentando o lugar, testando movimentos, variando a posição da câmara e os enquadramentos. A área que caracterizava o espaço permitiu um afastamento maior entre

a câmara e a movimentação, possibilitando uma apreensão da arquitetura pelo grande ângulo de visão.

A noite estava limpa, sem nuvens e com uma lua fina brilhante. O desejo era ficar por mais tempo, mas a hora avançava na madrugada e não podia perder o último comboio para casa.

O trabalho resultante desta ação é marcado por uma sequência de linhas verticais, inscritas pelos montantes das portas e, de forma mais sutil, pela linha de junção das fotografias. Estes traços seriados criam a sensação de continuidade entre as fotografias, fundindo as imagens de forma a não identificar, de imediato, o corte que limita cada foto. Esta sensação é intensificada pelo revestimento da fachada do prédio, uma barra clara horizontal que abarca o terço inferior do trabalho.

O rastro do corpo da figura cria uma massa alva que coincide com a altura deste plano iluminado, cobrindo com luz parte dos vãos escuros das aberturas do prédio. Nota-se que o revestimento em azulejo atua junto com o meu corpo, criando anteparos para a luz rebater e seguir o caminho até a objetiva.

A superfície revestida da parede traça uma grafia regular pela rede de junções de azulejos. O corpo pela sua mobilidade produz manchas paralelas e riscas horizontais e diagonais na área do seu trajeto. Percebe-se, então, um diálogo entre um traçado ortogonal do azulejo com as formas desenhadas pelo corpo. Este acordo acentua-se com o sutil rastro da cabeça da figura, como uma faixa de cor castanha, que dá continuidade a um arremate de azulejos da mesma cor na fachada.

A mancha, presente nas fotografias, é o resultado da decomposição do corpo, provocado pela sua agitação no espaço.

Uma área da superfície informe, que para a sua anunciação é necessário um processo de desconstrução da forma. Um desaparecimento, um apagamento, ou uma evasão do corpo pela impossibilidade de conter a forma antropomórfica coesa.

Através desta descrição, foi possível observar várias zonas de mistura percebidas na imagem. Nas fotografias resultantes das ações a objetiva captura o traçado da arquitetura e a inscrição do corpo no espaço que, através da manipulação da luz rebatida, dialoga com os procedimentos de outras linguagens externas à fotografia como a do desenho e a da pintura.

Observou-se que o corpo desconstruído pelo deslocamento compõe com os elementos do espaço urbano. Em caminhadas pelo espaço noturno da cidade, em um estacionamento de carros ao lado de uma ruína ou descendo uma escadaria, a imagem borrada do corpo em movimento perde nitidez quando se dilui ao fora enegrecido. A captura da trajetória do corpo em prolongada exposição confere à figura traços transparentes, deixando aparente o espaço percorrido em meio ao véu do rastro da imagem. Não podendo mais conter sua forma coesa, pela tensão entre mobilidade e tempo de exposição, a imagem capturada possibilita a aparição de zonas indiscerníveis entre figura e fundo.

Nas fotografias resultantes das ações no Chiado, o recorte da cidade é capturado em seu detalhe aproximado. Em algumas fotos a razão entre tempo de exposição e velocidade do deslocamento do corpo oblitera a presença do corpo na fotografia. Este efeito de apagamento de parte da imagem pelo tempo de exposição é recorrente desde o advento da fotografia.

Numa das primeiras fotografias de Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Vista do Boulevard du Temple*, de 1838, a cidade de Paris é fixada em imagem, com a captura nítida de seus detalhes arquitetônicos e contornos urbanos. Porém, pela exigência característica do daguerreótipo, de ser construído por longo tempo de exposição, aproximadamente entre quatro e cinco minutos nesta imagem, os fluxos da cidade, que na época eram intensos na agitada avenida parisiense, escaparam da imagem. As muitas pessoas que circulavam pelos cafés e museus desta moderna *Boulevard* não foram fixados na imagem, salvo um engraxate e seu cliente que, parados enquanto o trabalho era executado, gravaram sua aparência borrada na fotografia.

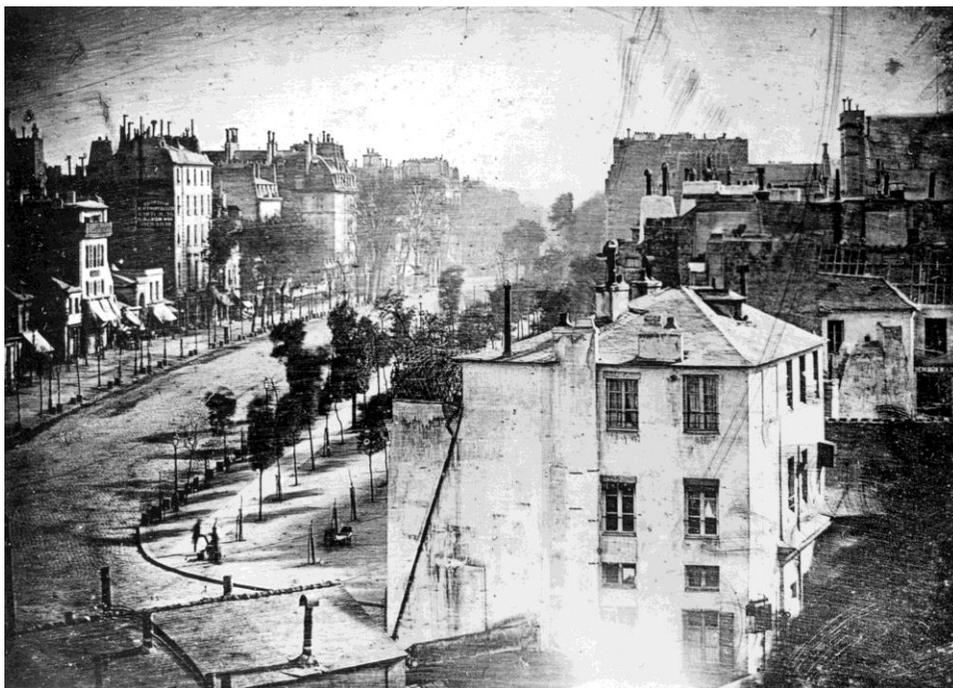


Figura 29. Louis- Jacques-Mandé Daguerre. *Vista do Boulevard du Temple*. Daguerreótipo. 1838.

Antônio Fatorelli, ao analisar neste daguerreótipo a relação temporal na construção da imagem, diz:

O modo habitual pelo qual avaliamos as imagens fotográficas desconsidera com frequência esses outros domínios não tão evidentes, mas igualmente implicados da representação instantânea. Domínios que compreendem desde a subtração literal de partes substanciais da cena, como se verifica neste daguerreótipo, até as inscrições, na forma de borrões e de fantasmas, de evidências parciais do movimento, a meio caminho entre a presença e a desapareição. As fotografias comportam esse duplo devir, simultaneamente manifesto e furtivo, ao passo que nossos hábitos perceptivos e as convenções comumente associadas ao meio insistem em considerar isoladamente as marcas das evidências figurativas.¹²¹

O apagamento de parte da imagem deste daguerreótipo deixa claro que a condição temporal da fotografia encontrada, mesmo nas fotos instantâneas obtidas em milésimos de segundo, compreende um intervalo de tempo, que alterna entre uma maior ou menor duração. Esta espessura de tempo, mesmo que breve, inscreve múltiplas temporalidades, mostrando-se como dado relevante na constituição da fotografia.

A aparência realista da fotografia, de contornos figurativos nítidos, é um efeito arbitrário, um resultado de escolhas, que pode ou não prevalecer, dependendo da velocidade de obtenção. Para Antônio Fatorelli, “Estas opções temporais extrapolam o domínio técnico, deixando entrever, além dos limites temporais da inscrição fotográfica, diferentes configurações de natureza estética.”¹²²

Nas fotografias da Série *INCURSÕES NOTURNAS*, velocidades baixas de registro entrelaçam camadas temporais, quando numa duração capturada, simultaneamente, o presente

¹²¹FATORELLI, Antônio. *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013. P. 40

¹²²FATORELLI, Antônio. *Op.cit.*, 2013. P. 44.

desdobra-se em passado imediato e num futuro iminente¹²³. Nestas fotos, bem como no daguerreótipo *Vista do Boulevard du Temple*, um recorte expressivo de tempo capturado desintegra os corpos que se deslocam rapidamente no espaço e borram os contornos daqueles que oscilam lentamente. Nas ações realizadas no Chiado, as fotografias resultantes fixam o espaço arquitetônico da cidade de forma objetiva e nítida, evidenciando as linhas, planos e texturas numa riqueza de detalhes, apesar da obscuridade da imagem.

Nesta série de fotografias realizadas no Chiado, a nitidez do espaço capturado concilia a imagem borrada do corpo. Um território paradoxal intermediário inscreve-se nestas imagens que, segundo Fatorelli,

entre a desapareção literal e a precisão descritiva, delinea-se um território intermediário assinalado pelas formas de inscrição, como o borrão, o tremido, o desfocado e as sobreposições de imagens.”¹²⁴ A precisão “descritiva documental”¹²⁵ apresenta-se concomitantemente a uma “expressão do imaginário metafórico onírico”¹²⁶.

A ambiguidade apresentada pela cena noturna resulta da captura do recorte de duração do espaço, que se mostra estanque a sustentar o corpo *frou*, tremido, borrado, pois “esta é a magia do tremido: apreender um efeito do real, sem nunca se passar pela realidade.”

A característica indistinta da fotografia, pelo produto desta mistura entre figura e fundo e a infiltração de linguagens forasteiras, gera tensão, produz uma zona de indeterminação na imagem. Uma fissura em sua superfície reconhecida. Como um “nó entre várias

¹²³BERGSON, Henri. *Op.cit.*, 1990. P 133.

¹²⁴FATORELLI, Antônio. *Op.cit.*, 2013. P. 44.

¹²⁵Ibidem.

¹²⁶Ibidem.

indeterminações”, que para Jacques Rancière, é o que caracteriza a “imagem pensativa”¹²⁷, como a tensão entre várias contradições de ordem visual. O choque entre dois regimes de expressão observados nestas fotografias: a visualidade “objetiva” representada do espaço e a visualidade indeterminada das zonas de perturbação da forma.

A ambiguidade desta zona de mistura é própria da imagem dialética, na qual, de acordo com Walter Benjamin, rejeita uma síntese conciliadora, promovendo uma imagem como *crystal de tempo*, através de um choque fulgurante das contradições.¹²⁸ Um misto que intriga o olhar, que desmancha as estruturas do plausível, dando vazão ao duvidoso, ao incerto, ao obscuro.

¹²⁷RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. P. 110.

¹²⁸BENJAMIN, Walter. [1955], "*Paris, capital do século XIX*", in Flávio R. Kothe (org.), *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

2.2 Da série *RITUAÇÃO*

A coisa mais efêmera deste mundo – uma sombra – símbolo proverbial de tudo o que há de mais fugaz e passageiro – pode ser capturada pelo sortilégio desta magia natural e fixar-se para sempre na posição que parecia destinada a não ocupar mais que um instante.¹²⁹

William Henry Fox Talbot

A análise dos trabalhos “*Da série INCURSÕES NOTURNAS*” realizados no bairro Chiado, em Lisboa, possibilitou observar na estrutura formal das imagens elementos gráficos que não foram percebidos na ocorrência da ação de captura fotográfica. A partir daí, a vontade de trabalhar com estes elementos pertencentes à linguagem do desenho ascendeu a um desejo consciente.

Havia, recentemente, retornado de uma viagem pela cidade do Porto, onde realizei uma visita ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves para pesquisar a obra da artista portuguesa Lourdes Castro. Lá, obtive contato com a obra de outra artista portuguesa na ocasião da exposição: *Helena Almeida A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*¹³⁰. Após o contato com a obra de Almeida, imaginei uma ação configurada pelo meu corpo numa rua à noite, envolvendo o material carvão.

Na última lua cheia do ano de 2015 realizei uma série de ações que, posteriormente, denominei *RITUAÇÃO*.

¹²⁹ TALBOT, William Henry Fox. Sobre a Arte do Desenho Fotogênico, ou processo segundo o qual os Objetos da Natureza por si mesmos se desenhavam sem o socorro do Lápis do Artista. (1839) IN: ALMEIDA, Carlos Sousa de; FERNANDES, Carlos M. (Orgs.) *O Lápis Mágico: Uma História da Construção da Fotografia*. Lisboa: Instituto Superior Técnico PRESS, 2015. P. 51.

¹³⁰ A exposição individual da artista Helena Almeida ocorreu no Museu de Arte Contemporânea Serralves, de 17/10/2015 a 10/01/2016, na Cidade do Porto em Portugal. A mostra apresenta o trabalho de pintura, desenho, fotografia e vídeo, desta artista portuguesa, dos anos 1960 até os dias de hoje.

As ações ocorrem no Monte Estoril na cidade de Lisboa, e consistem em movimentos do corpo, numa articulação com o espaço, suas sombras e o material carvão. Com a posição de câmera em plongée, uma vista de cima para baixo, as cenas acontecem dentro de um enquadramento escolhido pelo desenho da sombra de uma árvore.

Carregando nas mãos pedaços de carvão, sucessivas caminhadas cruzam a objetiva. Fragmentos desprendem-se das mãos e marcam o percurso no chão. Com roupas pretas, o corpo impede a reflexão da luz no espaço, alargando as zonas escuras da noite fotografada. Manchas indiciais traçam formas negras que fundem-se aos detritos de carvão, às sombras da árvore e à sombra do próprio corpo, apresentando uma junção de rastros sobrepostos. Esta situação caracteriza a série *RITUAÇÃO*, apresentando algumas diferenças de procedimento entre ações, através da mudança de plano da câmera e por variações nos movimentos corporais realizados.

Inicialmente, o recorte da tomada limitava-se pelo meio-fio das calçadas de ambos os lados da Avenida do Lago. A ação ocorreu sobre o asfalto, que serviu



Figura 30. Lizângela Torres.
Da série *RITUAÇÃO*.
Fotografia digital. 2015.

como um suporte para o traçado dos deslocamentos. Da agitação do corpo pedaços de carvão pontuavam o percurso.

Após sucessivas caminhadas para a captura fotográfica, foi introduzido aos movimentos o traçado da sombra de um plátano através do desenho à carvão no asfalto. A árvore situava-se junto a um poste de luz, projetando sua silhueta como num teatro de sombras. O vento balançava seu tronco com poucos galhos, dificultando minha tentativa de apreensão do contorno da sua sombra cambiante. O traçado da sombra no asfalto não é apreendido pela fotografia, pois as linhas inscritas a carvão misturam-se com a sombra da árvore e desaparecem. Nas fotos o que resta é o desenho da ação.

Numa alusão ao desenho, o corpo produz manchas, traça no espaço seu percurso e risca a fotografia. Muito além de ser “apenas coisas de lápis e papel”¹³¹, de acordo com Mário de Andrade, “o verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens”¹³². Como linguagem extensiva aos pensamentos, o desenho é observação, deslocamento, projeção e desejo.

No âmbito desta pesquisa, o desenho é o resultado de uma ação que imprime seu rastro sobre uma superfície. É percurso em linha, movimento que se projeta dialeticamente para o passado e futuro. É dar forma ao pensamento e fluir com este até fixar-se em signos. O desenho nesta poética é sedimentação de olhares, de experiências e de memórias no espaço da noite e na superfície da fotografia.

¹³¹ ANDRADE, Mario de. “Do desenho”. In: *Sobre desenho*. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Gremio da FAU-USP, 1975.

¹³² Ibidem.

Um desenho que ocorre consoante à efemeridade da sombra como Talbot descreve sua experiência com o desenho fotogênico¹³³: “(...) é tal a rapidez com que o efeito se produz que se pode dizer que o desenho quase acaba ao mesmo tempo que começa.”¹³⁴ Nas fotografias da série *RITUAÇÃO*, o índice do movimento é o resultado do traço do corpo sobre a superfície fotográfica. O processo de criação da fotografia é fixado em imagem, através de linhas e manchas. O desenho constrói-se pela ação que traça no espaço da noite seu percurso, ao mesmo tempo em que risca a superfície sensível da câmara. Os desenhos no processo criativo, para Cecília Almeida Salles, “são todos índices de imagens em estado de construção.”¹³⁵

As fotos registram o ato de criação do desenho no espaço da noite, pelos movimentos que se projetam em linhas invisíveis, pelo rastro de carvão no chão, que se desprende do corpo e pelas linhas traçadas no contorno da sombra da árvore no asfalto. A imagem resultante deste processo evidencia sua gênese gráfica, apresentando-se como desenho fotogênico, traçado da luz e da sombra pelo deslocamento do corpo. O caráter indexical do desenho parte da noção de linha como rastro, através de uma força que incide num ponto e o desloca: a linha como índice do movimento de um ponto. Do mesmo modo que o desenho é índice de uma ação que imprime força em um material sobre outro, produzindo uma marca, o

¹³³Termo proposto por Talbot para os procedimentos de captura e fixação da natureza a desenhar-se a si mesma, por intermédio da relação físico/química. Comunicação histórica apresentada na *Royal Society*, em 31 de janeiro de 1839, na qual apresentou o processo fotográfico baseado no conceito de positivo-negativo.

¹³⁴ TALBOT, William Henry Fox. *Op.cit.* 2015. P. 55.

¹³⁵ SALLES, Cecília Almeida. Desenhos da criação. In: DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Designio*. São Paulo: Senac São Paulo, 2007. P. 38.

corpo mostra-se como o material gráfico, juntamente com o carvão, que desprende seu pigmento pela ação de contato e fricção.

Porém, o que ocorre em termos físicos no suporte/sensor digital não contém adição de matéria sobre outra e o contanto se dá pela negação, pois o corpo barra a luz como uma cortina. Impede o contato da luz com o sensor, produzindo máscaras, como os procedimentos de laboratório para a ampliação de fotografia de base química, utilizado para ponderar a incidência de luz em determinadas áreas da projeção luminosa do ampliador. Técnica por mim muito usada nos trabalhos da *Série Operação*¹³⁶.

O sensor digital é impedido de receber a luz, pois o corpo vestido de preto bloqueia a reflexão dos raios por onde passa. No entanto, como a figura negra mantém-se em movimento, as zonas cobertas vão se intercalando conforme o percurso da ação do corpo, produzindo alteração na intensidade da reflexão da luz através da variação do tempo de exposição. Sendo assim, o rastro da ação é produzido pelo bloqueio parcial de luz, o mesmo bloqueio da luz emitida pelo poste produzido pelo plátano. Portanto, na fotografia, a



Figura 31. Lizângela Torres. Da série *RITUAÇÃO*. Fotografia digital.2015.

¹³⁶ Série de trabalhos realizados entre 2001 e 2005. Fotografias de base química e vídeo para a captura da ação noturna.

sombra da árvore projetada no asfalto é da mesma natureza da imagem do corpo. O corpo comporta-se como máscara que sombreia a imagem fotográfica. O corpo é sombra, índice de presença, nesta série de fotografias.

Além deste corpo/sombra na fotografia, há também a sombra que este produz pelo bloqueio da luz do poste durante a ação. A fotografia registra esta sombra dupla, a sombra da sombra como camadas indiciais de uma presença em desapareição.

O trabalho da artista portuguesa Lourdes Castro é voltado para a pesquisa da sombra desde os anos de 1960. Seu trabalho parte de sombras projetadas, silhuetas e contornos, utilizando variados materiais como vidro e acrílico (plexiglass) pintados e recortados, na produção de livro de artista e de lençóis bordados. Outra



Figura 32. Lourdes Castro. *Sombras*. Filme 16 mm. 1970.

proposição da artista, iniciada por volta de 1966, com a colaboração de René Bertholo e posteriormente de Manuel Zimbro, foi o Teatro de Sombras.

Dialogando com a tradição chinesa e com os *happenings*, a artista realiza diversos espetáculos de teatro de sombras. Castro define-os como proposições quotidianas, não sendo propriamente

teatro, mas movimentos de sombra no espaço¹³⁷. As sombras ganham mobilidade através do corpo da artista que protagoniza eventos mezinhos através de ações mínimas do dia a dia. O espetáculo sem apresentar representação nem narrativa, anuncia-se no âmbito da plasticidade. Em um filme de 1970, 16mm, intitulado *Sombras*. As ações de pentear os cabelos, escovar os dentes, vestir uma roupa, manipular cadeiras, mesas, gaiola de passarinho, fumar um cigarro, são apresentadas através da sombra projetada da artista.¹³⁸

Em outro trabalho da série *RITUAÇÃO*, o passeio de pedras portuguesas mostra-se como suporte para ação. Delimitado o percurso pelo recorte da câmera, a movimentação resume-se em poucos passos: passagens sob a câmera desprendendo carvão. A cada movimento um punhado do material é largado ao chão. Porém, como o caminho não é linear, ele retorna sobre si, as marcas vão se adensando lentamente, granulando a superfície do deslocamento.



Figura 33. Lizângela Torres.
Da série *RITUAÇÃO*. 2015.
Fotografia digital.

¹³⁷ CASTRO, Lourdes *et al.* *Além da Sombra*. (s.c.): Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992.

¹³⁸<https://www.youtube.com/watch?v=2uYY5vG45UQ>

A performatividade para a câmera fotográfica, utilizando pigmento preto, observado na obra da artista portuguesa Helena de Almeida, foi o disparador do trabalho *RITUAÇÃO*. Almeida, desde os anos 1960, explora em suas obras as potencialidades expressivas do corpo em relação

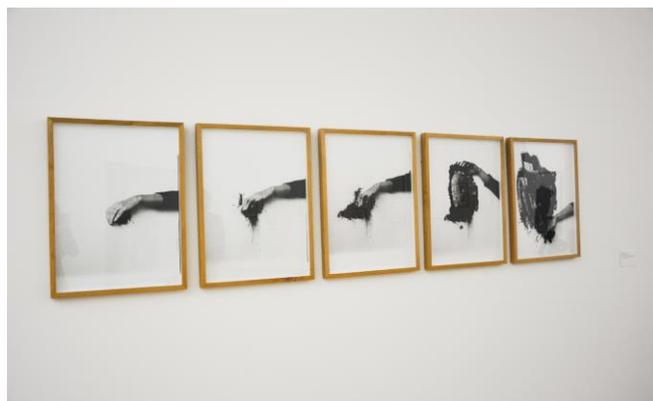


Figura 34. Helena Almeida. *Saída Negra*. 5 Fotografias P/B.1995.



Figura 35. Helena Almeida. *Dentro de mim*. Fotografia P/B. 1998

com o espaço. Questionando as disciplinas tradicionais, rejeita o suporte físico da tela ou da folha de papel ao trabalhar com pintura, desenho e fotografia num jogo entre realidade e representação. Como método de produção poética, a obra da artista apresenta-se através de ações performáticas em séries de fotografias. Método também observado nos trabalhos objeto desta pesquisa.

As séries *Saída Negra* (1995), *Dentro de Mim* (1995-1998) e *S/título* (1996) tratam da ritualização da pintura e do desenho, entregando seu corpo

para a materialidade destas linguagens. O trabalho *Sáida Negra* apresenta uma sequência de fotografias, nas quais detalhes do braço da artista liberam vestígios de pigmento preto.

Na obra *Dentro de mim*, uma diagonal de pigmento negro liga a cabeça da artista, que se encontra rente ao chão, à extremidade inferior da fotografia. Como se expelisse do seu interior o traço preto, o desenho apresenta-se na relação dialética entre interior e exterior. A ação ocorre em seu atelier, espaço suporte para o desenho. A grade ortogonal do piso e a forma compactada e geometrizada do corpo criam um rebatimento de linhas e formas paralelas, que se cruzam, espacializando o desenho.

A partir de sete fotografias em preto e branco, a *Série S/ título* (1996) lida com o universo da pintura. A mancha preta no chão do seu atelier parte dos pés da artista, criando seu duplo, como uma sombra. Na sequência das fotografias a sombra vai esvanecendo até tornar-se uma poça de tinta.

Nota-se na obra de Helena de Almeida uma entrega ao ritual das práticas do desenho e da pintura. De acordo com Rita Martins, “A artista atravessa para o outro lado do espelho e passa a habitar



Figura 36. Helena Almeida.
S/ Título. 1996. 7 Fotografias
P/B.

dentro da obra, a fazer dela a sua casa, o seu corpo.”¹³⁹ Através da entrega do seu corpo à obra ela versa sobre a ritualização destas linguagens ao mesmo tempo que as problematiza. Nestas séries analisadas, observa-se que, a partir dos procedimentos, dos materiais e das formas específicas das linguagens do desenho e da pintura, Almeida rompe com o suporte tradicional, realocando-os no espaço arquitetônico do seu atelier e na espessura da fotografia¹⁴⁰.

A ritualização das linguagens artísticas está também presente nos trabalhos da *Série Rituação*. A relação entre o corpo, o carvão e a noite, lida com elementos do imaginário que remetem aos rituais dos povos antigos. Percebe-se uma proximidade com as imagens de culto idolatradas na obscuridade pelas civilizações do passado, bem como as inscrições rupestres nas cavernas. Assunto que será aprofundado em um capítulo posterior. Deste modo, o material carvão mostra-se, no âmbito desta pesquisa, como uma citação ao passado da história da arte, assim como um comentário acerca do desenho.



Figura 37. Lizângela Torres. *Da série RITUAÇÃO*. 2015. Fotografia digital.

Como uma ação sobrevivente, o desenho mostra-se consoante a um movimento de retomada na minha prática artística. Tendo em vista que o ingresso, no ano de 1995, no curso de graduação em

¹³⁹Texto escrito para o catálogo para o Serviço Educativo do Museu de arte Contemporânea Serralves.

¹⁴⁰A noção de espessura da fotografia refere-se às camadas de tempo, de sentido e simbólica que a experiência fotográfica suscita. Noção que será tratada nos próximos capítulos.

Artes Plásticas da UFRGS foi movido pela vontade de trabalhar com desenho, prática muito intensa na minha infância, parece que o surgimento de elementos que aludem à linguagem do desenho neste momento da pesquisa apresenta um movimento de retorno. O desenho ressurgiu como uma ressurreição, uma aparição.

O desenho retorna à minha poética como algo que pulsa, de forma intermitente, como um relâmpago que aparece trazendo algo diferente à pesquisa. Um eterno retorno, como o conceito empregado por Nietzsche¹⁴¹, qualquer coisa que retorna diferente, sendo o próprio retornar que ressurgiu como diferença: desenho como a imagem do retorno. Um movimento que se revolta contra o curso das ocorrências processuais da obra e traça uma nova linha de fuga. Irrompe a partir das relações travadas entre o trabalho *Da série INCURSÕES NOTURNAS: Chiado*, a leitura que se fez deles e a obra de Helena de Almeida: desenho como acontecimento.

De acordo com o conceito de acontecimento em Gilles Deleuze, percebe-se estas aparições gráficas como eventos anacrônicos, como efetuações (acontecimento sensível) que se desprendem de um devir acontecimento (acontecimento imanente) na repetição e na diferença. Como um plano virtual, “puro poder de variação intrínseca”¹⁴², que se estende indefinidamente, provocado ou disparado por relações travadas na matéria, efetivando-se em determinadas ações, em possíveis atualizações. Num movimento de inscrição que dá corpo ao trabalho *Rituação*: desenho como ação,

¹⁴¹NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra*: Um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

¹⁴² DIAS, Sousa. *Lógica do Acontecimento*: Introdução À filosofia de Deleuze. Lisboa: Documenta, 2012. P. 187.

uma vontade insurgente, uma maré de desejo impulsionada pelo próprio trabalho: desenho como desejo.

De acordo com Marilena Chaui, a palavra desejo deriva do verbo *desidero* que, por sua vez, deriva do substantivo *sidus*, no plural, *sidera*. *Sidera* significa a figura das constelações. Na astrologia designa a influência dos astros sobre o destino humano. *Sidera* é examinar com cuidado, respeito e veneração o corpo astral, pois nosso destino está inscrito e escrito nas estrelas. *Desiderare*, ao contrário é cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros), é estar despojado dessa referência, abandonar o alto ou ser por ele abandonado.¹⁴³ Deixando de olhar para os astros, *desiderium* é a decisão de seguir por sua conta e risco. É decidir-se conforme sua vontade.

Spinoza propõe a definição do desejo como essência do homem: “O desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira.”¹⁴⁴ O desejo como apetite, vontade, impulso ou volição, é compreendido como todos os esforços do homem, que variam conforme suas afecções, podendo ser opostos entre si, arrastando o homem para todos os lados até perder-se.

Mas causas exteriores agitam o ser, “como ondas do mar agitadas por ventos contrários, somos jogados de um lado para outro, ignorantes de nossa sorte e de nosso destino.”¹⁴⁵ Como potência de agir, força primordial de existir, os desejos seguem a necessidade de

¹⁴³ CHAUI, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. P. 15.

¹⁴⁴ SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. P. 237.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

nossa natureza, pois são a essência do homem, são a consciência do apetite quando o desejo cruza com a razão, permitindo a seleção de quais objetos e situações merecem maior atenção.

Spinoza compreende o desejo como todos os esforços e impulsos do homem para preservar a mente no seu ser, ou seja, um esforço de autopreservação.

Assim, um dos aspectos mais inovadores e perturbadores da ética espinosana está na demonstração de que a vontade não tem *absolutum imperium* sobre os afetos e que nossa força ou virtude está na força de nossa mente para moderá-los.¹⁴⁶

Pela agitação causada pelas forças do fora, provocando, através das afecções, uma variedade de impulsos, apetites e volições, o sujeito encontra-se a deriva num mar revolto. A sua potência e sua força estão em traçar uma estratégia para lidar com o caos volitivo, “quando a mente afirma sua força de existir”¹⁴⁷, através da interpelação do desejo, a razão orienta o curso da vida.

Como desejo, o desenho é a estratégia para agir frente às múltiplas possibilidades volitivas. É projetar, através de pensamentos visuais, as linhas tomadas para seguir um caminho: como desígnio, é querer dar forma ao pensamento. Na instância da ação do trabalho *RITUAÇÃO*, o desenho é desejo de caminhar em linhas que se sobrepõem no espaço da noite. É vontade de reinscrever um traçado em repetições que se sucedem. É desejo de desenhar, de lidar com carvão e de ser material da inscrição na fotografia, riscando com o corpo a sua superfície. Desejo de ser rastro, mancha, marca da ação do corpo sobre o espaço da noite registrado pela objetiva.

¹⁴⁶ CHAUI, Marilena. *Imperium ou moderatio?* P. 14. <http://www.cle.unicamp.br/cadernos/pdf/Marilena%20Chai.pdf>

¹⁴⁷ SPINOZA, Benedictus de. *Op.cit.* 2007. p. 259.

Nos processos de criação, relacionando a noção de desejo com projeção, o desenho lança as imagens no fluxo do pensamento. Projeta a ação num encadeamento de imagens marcadas na superfície e, através de uma pré-visualização, traça um futuro como possibilidade. Em seu devir a imagem está num contínuo aberto.

Na fotografia, o desenho é capturado na arquitetura, nas ruas e elementos urbanos, através da linha, que dá forma e contornos estruturantes às formas, podendo ser precisas e objetivas. Mas, também, as fotos mostram o desenho do corpo em movimento, através de traços soltos, livres, intuitivos, imprecisos.

Pela agilidade no processo de criação e falta de peso, o desenho, como diz Louise Bourgeois “tem leveza plumária”¹⁴⁸, levita como fantasmas. O espectro da figura, construído pelo movimento registrado na fotografia, e seu poder evocatório sugerem fantasmas. Na fotografia o traço do movimento torna o corpo espectral, um duplo desfigurado da ação; o desenho-fantasma como uma ressonância do corpo que insiste em traçar na fotografia uma sobrevida. Fantasma como o retorno da linguagem do desenho como procedimento na minha poética.

Para John Berger, “o desenho desafia a desapareição”¹⁴⁹. Num processo de luto, Berger, ao desenhar seu pai morto em um caixão, fez ressurgir sua aparência do inexorável fluxo da desapareição. “De tudo que eu vejo apenas o desenho permanecerá.”¹⁵⁰ Através da urgência do desenho de seu pai morto, traçou em linhas objetivas sua face.

¹⁴⁸ BOURGEOIS, Louise. *Drawings and Observations*. Boston: Bullfinch Press Book, 1998. P. 21.

¹⁴⁹ BERGER, John. Drawn to that moment. In: *The Sense of Sight: writings*. New York: Vintage Books, 1993 P. 149. Tradução Livre Flávio Gonçalves.

¹⁵⁰Idem, P. 147.

O desenho mostrou-se como “local de uma partida”¹⁵¹. Num momento seguinte, o conteúdo deste desenho cresceu, e passou, de um local de partida, “para um local de chegada”¹⁵². Como uma porta aberta para as memórias do falecido pai. Através de uma mudança subjetiva, a máscara mortuária passou a lhe representar a vida do seu pai.

John Berger propõe que o desenho, ou a pintura, pressupõe outra visão de tempo, diferentemente da fotografia e do cinema. Para Berger, a fotografia desafia a desapareição de um modo diferente do desenho.

A imagem fotografada foi selecionada para preservar. A imagem desenhada contém a experiência do olhar. (...) uma fotografia é estática porque ela parou o tempo. Um desenho ou pintura são estáticos porque eles abrangem o tempo.¹⁵³

As temporalidades do desenho são muitas. Segundo Berger, além de recurso para acessar as memórias do passado, de forma diferente da fotografia, o desenho pressupõe um olhar que examina a estrutura das aparências, uma forma construída pelo processo de ver minucioso, que leva minutos ou horas. Mas este olhar ainda revela muitas experiências anteriores que determinam o modo de ver, na qual em cada detalhe “se estabelece uma experiência de vida.”¹⁵⁴ Assim, portanto, “o ato do desenho refuta o processo de desapareição e propõe a simultaneidade da multiplicidade de momentos.”¹⁵⁵

¹⁵¹ibidem.

¹⁵²ibidem.

¹⁵³BERGER, John. *Op.cit.* 1993 P. 149.

¹⁵⁴Idem, P. 150.

¹⁵⁵ibidem.

Deste modo, o desenho, a desafiar a desapareição da aparência, carregando a cada olhar e a cada traço uma experiência de vida, desafia a desapareição de um modo de ver, pois é evidência de um olhar singular sobre o referente: o desenho como índice de um modo de ver.

Ao agrupar momentos, o desenho torna-se uma totalidade que supera o fragmento; uma imagem estática que abrange uma multiplicidade de tempos. A fotografia, independentemente do tempo de obturação, é um recorte de tempo que evidencia uma relação entre o fotografo e o evento.

Enquanto o desenho se constrói pelo ato de ver, a fotografia nesta pesquisa é construída a partir de uma espécie de cegueira. O disparo da fotografia é acionado pelo temporizador para registrar o momento em que estou em ação. Sendo assim, o momento da captura da imagem ocorre de forma automática, contando com o acaso, sem um olhar examinador.

Porém, apesar desta diferença de procedimento entre o ato fotográfico e o ato de desenhar, observado por John Berger, verifica-se que há outros modos de ver durante a ação, que engendram a imagem fotográfica nesta poética, possibilitando sua construção a partir de uma multiplicidade de camadas temporais.

De acordo com Antônio Fatorelli, a partir da arte pós-moderna a fotografia acrescenta novas temporalidades à representação:

Estas fotografias exibiram as multiplicidades de tempos, de espaços, e de referências atualizadas na imagem instantânea, deixando entrever que nesse tempo suspenso coexistem várias temporalidades sobrepostas: um antes e um depois, um passado e um futuro, um atual e um virtual. Esse lugar de múltiplas convergências ocupado pela imagem é o da complexidade temporal, bem distante das metáforas da janela e do espelho, associadas à ideia de representação de um mundo exterior

objetivo ou à expressão da visão interior do artista, que polarizaram a fotografia clássica.¹⁵⁶

Como as fotografias desta pesquisa ocorrem em série, uma observação minuciosa da fotografia é feita sempre posterior a captura, para determinar a próxima fotografia. Vejo cada detalhe no visor da câmara, e esta informação dá base para a próxima imagem. Um olhar que antevê a ação futura. O desenho do deslocamento no espaço acontece como se os olhos fossem transportados para cada parte do meu corpo enquanto estou em ação.

Percebo a construção do desenho através de cada órgão. O meu corpo/olhos a cada passo/traço carrega para a ação as memórias e as experiências de uma vida que, afetados pela noite, desenham no espaço e na fotografia o desafio da sua desapareição. Portanto, a fotografia, objeto desta pesquisa, é construção pelo olhar, mesmo que cego, e registra em cada ato um modo de ver que arrasta muitos outros.

Nota-se que nestas fotografias a influência do desenho provoca a conciliação entre o recorte de tempo de um evento e um modo de ver o evento, que abrange muitas camadas temporais, experiências, olhares e memórias. A baixa velocidade de obtenção das fotos evidencia a espessura do tempo. Na apresentação destas fotografias em série, os vários momentos de cada captura agrupam-se, criando camadas de durações na imagem. Esta característica, bem como o ato de desenhar durante a ação, agrega outras temporalidades: o tempo do olhar perscrutador e os múltiplos momentos agregados da experiência de uma vida.

¹⁵⁶ FATORELLI, Antônio. *Op.cit.*, 2013. P. 49.

Para compreender esta aparição da linguagem gráfica no momento atual desta pesquisa, nota-se a necessidade do entendimento do conceito de origem em Walter Benjamin. Lançando um sentido diferente para a noção de origem e redefinindo a questão da história, Benjamin declara: “(...) a história não constitui um processo de vida eterna mas de inevitável declínio.”¹⁵⁷ Contrário à historicidade positivista em que os fatos encadeiam-se numa sucessão, através da ordenação que tende à evolução, seu pensamento prevê a origem como a imagem de um turbilhão. Segundo Georges Didi-Huberman, Benjamin coloca a questão

da história em termos de origem, e a questão da origem em termos de novidade. (...) Benjamin tentava confrontar a disciplina histórica à questão da origem, não através da imagística espontânea da fonte, (...) mas sim através da imagem, dinâmica e constantemente presente em cada objeto histórico, do turbilhão (que pode surgir a qualquer momento, imprevisivelmente, na correnteza do rio).¹⁵⁸

A origem para Benjamin não é o devir daquilo que nasceu, mas sim “algo que emerge do vir-a-ser e da extinção.”¹⁵⁹ A origem mostra-se como um movimento de turbilhão o que está nascendo na duração e no ocaso¹⁶⁰. “A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser

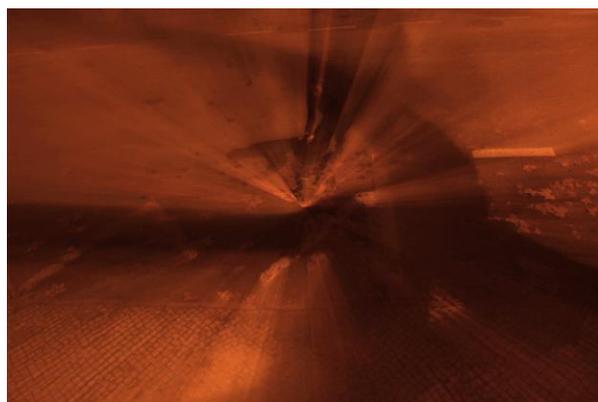


Figura 38. Lizângela Torres. *Da série RITUAÇÃO*. Fotografia digital. 2015.

¹⁵⁷BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 200.

¹⁵⁸DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. P. 95.

¹⁵⁹BENJAMIN, Walter. *Op.cit.* 1984. P. 67.

¹⁶⁰Observa-se nesta designação uma relação com o trabalho *Kínesis*, que a seguir será descrito.

como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese.”¹⁶¹

As reminiscências do desenho apresentadas no seu agora do desenho. Esta ideia de turbilhão, como a imagem da origem, produz lembranças que trazem à lembrança os desenhos feitos no início do curso de Graduação em Artes Plásticas na disciplina de Introdução ao Desenho, ministrada pelo Professor Flávio Gonçalves, no ano de 1995. Como resultado da proposta da disciplina, foi apresentada uma sequência de desenhos que partia da representação do movimento de água de um rio entre pedras. Nos desenhos seguintes estas formas alteravam-se quadro a quadro, num movimento circular, até tornarem-se, no último desenho da série, um turbilhão de cor.



Figura 39. Desenho realizado na Disciplina de Introdução ao Desenho ministrada pelo Prof. Dr. Flávio Gonçalves. Pastel oleoso sobre canson. 1995.

Reminiscências que ganham sentido quando realocadas no agora. Uma imagem que traduz a origem do desenho ao mesmo tempo que sua derrocada. O desenho realizado em 1995 apresenta a imagem de um turbilhão onde o desenho em movimento centrípeto escapa para o seu desaparecimento. De certo modo, este, na condição de trabalho gráfico elaborado no estágio inicial do curso de graduação, apresenta uma aparição do desenho *como algo que está*

¹⁶¹BENJAMIN, Walter. *Op.cit.* 1984. P. 67-68.

nascendo no devir e no declínio, como Benjamin define a origem. Como num processo entrópico, o desenho surge como uma ruína.

Após os primeiros semestres do curso, a linguagem do desenho não mais foi explorada por mim no campo de investigação acadêmica. Entretanto, no estágio atual desta pesquisa, o desenho ressurge como uma ressurreição, numa apresentação que impõe sua presença. Uma presença da apresentação gráfica na imagem fotográfica ou videográfica, que faz desconstruir nossa noção reconhecida do desenho, ao mesmo tempo em que alarga as zonas de indiscernibilidade entre as categorias artísticas.

Estas zonas de misturas criam fendas, aberturas vertiginosas, abismos para a experiência indeterminada, pois, para Benjamin, a origem "(...) só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado."¹⁶²

A restituição do desenho nesta investigação mostra-se como um comentário acerca desta linguagem. Através dos elementos gráficos formais analisados nas fotografias *Da série INCURSÕES NOTURNAS: Chiado* e dos procedimentos e materiais empregados nas ações para a captura da imagem dos trabalhos da *Série RITUAÇÃO*, a fotografia torna possível a aparição de um desenho outro, que ressurge na diferença.

O interesse por momentos de pulsação contínua ou descontínua, como o movimento de anoitecer, de caminhadas reincidentes, de deslocamentos circulares ou por estradas sinuosas, que é expresso nesta pesquisa, corrobora para instaurar a eclosão de linguagens já trabalhadas e marcadas de forma afetiva na memória.

¹⁶²BENJAMIN, Walter. *Op.cit.* 1984. P. 68.

2.3 Vídeoinstalação *Kínesis*

Os deslimes da palavra

Ando muito completo de vazios.
 Meu órgão de morrer me predomina.
 Estou sem eternidades.
 Não posso mais saber quando amanheço ontem.
 Está rengo de mim o amanhecer.
 Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.
 Atrás do ocaso fervem os insetos.
 Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino.
 Essas coisas me mudam para cisco.
 A minha independência tem algemas.¹⁶³

Manoel de Barros

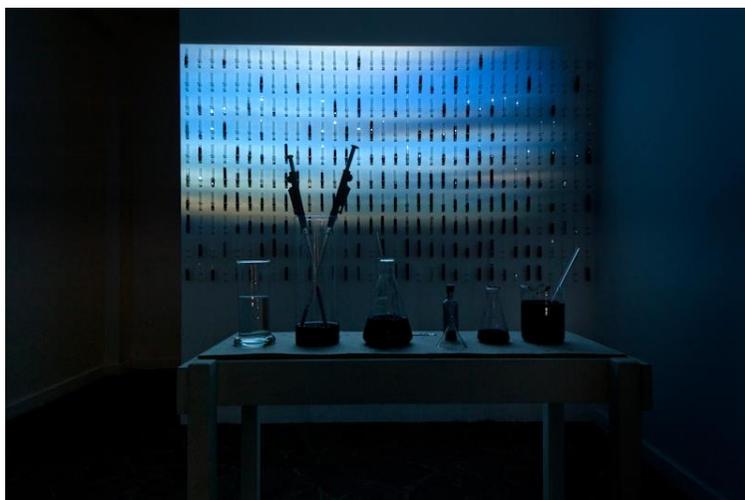


Figura 40. Lizângela Torres. *Kínesis*. Vídeoinstalação. 2012.

Na ocasião da exposição individual *OCASO*, que apresentei no atelier Plataforma Espaço de Criação¹⁶⁴ entre maio e julho de 2012,

¹⁶³ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

¹⁶⁴ *Plataforma Espaço de Criação* foi um espaço independente destinado ao fomento de atividades culturais. Criado pela parceria entre os artistas Lizângela Torres e Clóvis Martins Costa, funcionou entre os anos de 2011 e 2014. Com intensa atividade voltada principalmente para as Artes Visuais, propusemos uma série de

foi montada uma instalação com *backlights* e duas videoinstalações para reverberar a experiência indeterminada das incursões noturnas. O ambiente escurecido, iluminado apenas pelas imagens, exigiu uma postura investigativa por parte do participante da situação, para desvendar e acessar o trabalho, possibilitando o seu assomo.

O trabalho *Kínesis* é uma das instalações¹⁶⁵ que pertenceram à exposição *Ocaso*, envolvendo projeção de vídeo, tubos de ensaio de vidro, pigmento preto diluído em água, instrumentos e utensílios de laboratório para transferência de líquidos.

O vídeo apresenta o horizonte em 360°, num movimento incessante circular na duração do ocaso. Composto por várias tomadas registradas em crepúsculos e lugares diferentes da cobertura do prédio onde residia, o vídeo apresenta o movimento em forma de vórtice: registro circular repetitivo da cidade de Porto Alegre.



Figura 41. Lizângela Torres. Still de vídeo. *Kínesis*. Videoinstalação. 2012.

Meu corpo, junto à câmara, captura o entorno escurecido, enquanto giro reprisadas vezes em cada ponto determinado. De forma intermitente, a ação de captura do anoitecer refez-se por vários retornos à cobertura para registrar o crepúsculo.

ações como: exposições, encontros com artistas, seminários, cursos e oficinas de pintura, desenho, fotografia, literatura e orientação da prática artística. Destes eventos destaco a minha atuação na organização do *Seminário Experiência e Criação*, a participação como palestrante da conferência *Quase Noite* e da autoria da exposição individual *Ocaso*, que integrou as atividades deste seminário.

¹⁶⁵As outras instalações apresentadas na exposição *Ocasosão*: *Breu*, analisada no capítulo anterior; *Desvio*, será apresentada no último capítulo.

A imagem de turbilhão, relacionada ao conceito de origem em Walter Benjamin, é retomada nesta pesquisa com a criação do vídeo para a instalação *Kínesis*. Em movimentos de redemoinho é capturado o ocaso. Somam-se dois movimentos circulares, o da câmera e o de rotação da terra. Enquanto o meu corpo gira em torno de um eixo, o sol afasta-se em derrocada da linha do horizonte. A noite transfigurada, proposta pela instalação, surge dos movimentos daquilo *que está nascendo no devir e no declínio*¹⁶⁶, como Benjamin define a *origem*.

O termo *ocaso* na instância desta pesquisa define-se como a duração da experiência artística na ocasião da exibição, do acesso ao outro. Em Latim, *occasus* designa o momento que um astro desaparece no horizonte. OCASO é o preâmbulo da noite; é o acontecimento que a precede; é tensão entre dia e noite; quase-noite; situação dialética; zona mestiça; cruzamento entre diferenças; momento trágico apolíneo/dionisíaco; entre a embriaguez e a razão; aparição da desapareição; presença da reverberação de uma ação ausente. Pulsão de vida, mas também de morte, como fim, declínio, ruína, OCASO está diretamente relacionado com a mudança, com o vir-a-ser outro diferente, indeterminado, impensado. O eterno retorno da origem, como devir do nascer e do declínio.

No trabalho *Kínesis*, o vídeo é projetado sobre a parede, sobrepondo-se a tubos de ensaio. Estes, dispostos em forma de grade, são distribuídos em série regular, ordenando linhas verticais e horizontais. A área de projeção equivale à área formada pelos 340 tubos de ensaio. Cada tubo de 10 cm de altura por 10mm de

¹⁶⁶BENJAMIN, Walter. *Op.cit.* 1984. P. 67.

diâmetro comporta-se como um receptáculo da noite, com a missão de provocar o desaparecimento da imagem.

Em uma mesa, instalada junto à projeção, distando desta 1,5m, são dispostos vidros contendo pigmento preto diluído em água e instrumentos de

transferência de líquidos, pipetas. A situação noturna adensa-se na medida em que o participante transfere os líquidos para os tubos de ensaio, cobrindo de preto o suporte de projeção e, por sua vez, escurecendo ainda mais o ambiente. Evidencia-se aqui a atuação do público no processo de construção do trabalho, quando o participante, ao transferir o líquido negro para os tubos na parede, acelera a aparição da noite.

Os vidros que compõem esta vídeoinstalação são pensados como objetos instigantes, disparadores, agentes mediadores entre as mídias e o partícipe, que catalisam o processo de leitura e convidam a agir.

Os objetos enlaçam o observador, convocando seu corpo a compor com a obra. Imerso na vídeoinstalação, o partícipe transpassa a obra e deixa-se ser atravessado por ela. Seu corpo torna-se, nas palavras de Tania Mara Galli



Figura 42. Lizângela Torres. Tubos de ensaio. *Kínesis*. Vídeoinstalação. 2012.



Figura 43. Lizângela Torres. Vista da vídeoinstalação *Kínesis*. 2012.

Fonseca,

corpo-de-passage, superfície de inscrição de afectos em ato de agenciamento de todo o seu passado e de seu devir; corpo agenciado pelo Fora que o habita e que deglute suas dobras, produz outras no regime do finito-ilimitado. Desdobragens-dobragens do emaranhado inumano que se configura de modo efêmero para agir novas formas para além do humano.¹⁶⁷

Ao ceder seu corpo à obra, o trabalho ganha vida na mesma medida em que o corpo torna-se arte. Deste modo, o observador experimenta ser inumano, um além homem; permite-se ser corpo passagem por “uma corda estendida entre o animal e o surper-homem. Uma corda sobre o abismo”¹⁶⁸.

O observador do trabalho *Kínesis* percebe a obra através da ação do seu corpo que, ao manipular os objetos, desencadeia o ocaso, participando da duração do escurecimento, do acontecimento da derrocada da luz. Segundo Nietzsche, “*O que é grande no homem é ele ser uma ponte e não uma meta. O que se pode amar no homem é ele ser uma passagem e um declínio.*”¹⁶⁹

Os tubos são preenchidos com o líquido a cada ação do partícipe, produzindo gradualmente manchas pretas na imagem projetada. É, portanto, gerado um apagamento paulatino de zonas do vídeo a partir da incidência do pigmento preto sobre a imagem. Num acréscimo de tintura, como num processo pictórico, a imagem do trabalho constrói-se por camadas de deposição de material líquido pigmentado. As ações que o engendram deflagram um movimento

¹⁶⁷ FONSECA, Tania Mara Galli. *Imagens que não aguentam mais*. P. 7. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005. P. 6. <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0979.pdf>

¹⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Op.cit.*2006. P. 14.

¹⁶⁹ Ibidem.

paradoxal de desaparecimento e aparecimento, produzindo uma imagem dialética na duração da ocorrência da obra.

Desaparecimento da luz de fragmentos do vídeo e aparecimento de zonas pretas. Este processo é sobreposto e potencializado pelo movimento de anoitecer registrado pelo vídeo, trazendo também temporalidades anacrônicas no cruzamento de durações de escurecimentos do outrora capturado e do agora depositado.

Esta noção de tempo dialético da noite pode ser observada na obra do artista, de origem belga, David Claerbout. Através de fotografias e vídeos, o artista cria uma tensão entre tempos diferentes numa mesma imagem, *um puro acontecimento de imagem*, como propõe Phillip Dubois. Nos trabalhos *Sem título (Single Channel View)* (1998/2000), *“Long Goodbye”*¹⁷⁰ (2007) e *“Le moment”*¹⁷¹ (2003) tempos cruzam-se inadvertidamente e causam uma espécie de vertigem desconcertante frente à sutileza da proposição.

A vídeoinstalação *Sem título (Single Channel View)* (1998/2000) apresenta uma única projeção, em grande formato, de uma fotografia antiga, sem áudio, que mostra uma sala de aula, onde alunos olham para uma janela.



Figura 44. David Claerbout. *S/título (Single Channel View)*. Vídeoinstalação. 10 min. 1998/2000.

¹⁷⁰www.youtube.com/watch?v=88qCLowT6pc

¹⁷¹www.youtube.com/watch?v=3gnjAEJqY3U

Sombras de duas árvores são projetadas na parede lateral à janela. A imagem está imobilizada na fixidez fotográfica. As crianças, que olham para o vazio da janela, mantem-se estáticas. Porém, num acontecimento inesperado, a sombra das folhas da árvore mexem-se num tremor sutil, quase imperceptível. O vídeo dura 10 minutos e é apresentado em *looping*.

As camadas temporais deste vídeo mostram-se sobrepostas, fundindo em uma imagem de imobilidade e mobilidade. Durante a projeção da fotografia, fixada no instante, a imagem fulgura quando sutilmente vibram as folhas da sombra da árvore, como se um sopro de vento às deslocasse para outra dimensão temporal. “Eis o acontecimento.”¹⁷² O tremor discreto na sombra deflagra, de acordo com Phillipe Dubois.

Um puro acontecimento de imagem (e não um acontecimento na imagem). Um acontecimento de tempo. Que se tornou visível por contraste, ou melhor, por incompatibilidade de princípio com a suposta imobilidade fotográfica.¹⁷³

A vertigem da ambiguidade pela copresença de díspares. Um abismo pelo movimento da sombra numa fotografia produz um choque entre dois princípios temporais: o instante e o contínuo numa mesma imagem.

¹⁷²DUBOIS, Philippe. *A questão dos regimes de velocidade das imagens De Etienne Jules Marey a David Claerbout: para além da oposição entre fotografia e cinema*. In: *Tempo Movimento*. Diário Contemporâneo de fotografia. Catálogo 2015. Disponível em: <http://www.diariocontemporaneo.com.br/wp-content/uploads/2016/03/catalogo-2015-web.pdf>

¹⁷³ Ibidem.



Figura 45. David Claerbout. *Long Goodbye*. 13'44".2007.

Em *Long Goodbye*, o sol está perto do horizonte, pois uma grande sombra de um árvore projeta-se sobre a fachada de uma casa. A câmara lentamente vai afastando-se, enquanto uma figura feminina, localizada à frente da casa, muito devagar, olha para a câmara,

sorri e abana. A este tempo, atravessa-se a duração do anoitecer em uma velocidade mais acelerada em relação à ocorrência da cena. O tempo entre o sol baixo, o ocaso e a noite mostra-se em descompasso diante da ação registrada. As estruturas temporais da imagem desorganizam-se e multiplicam-se, distorcendo as camadas de imagem/tempo.

Para Philippe Dubois:

A ideia que a matéria tempo da imagem é, a partir de então, uma questão direta de percepção (e é justamente isso que faz dela uma «matéria»), que ela é um dado plástico variável, autônomo, independente, modulável por ela mesma, que ela não é mais nem homogênea, nem única (como no «plano» de cinema) mas heterogênea e múltipla («compósito»), que ela não é mais «referencial», mas puramente perceptiva, que ela não é mais regida por grandes lógicas maniqueístas herdadas das modas clássicas de pensar o tempo e as imagens (foto versus cinema), é tudo isso que revela o dispositivo paradoxal de elasticidade temporal das obras de David Claerbout, (...).¹⁷⁴

¹⁷⁴DUBOIS, Philippe. *Op.cit.* 2015.



Figura 45. David Claerbout. *Le moment*. Vídeo. 2'44". 2003.

No vídeo “*Le moment*”, numa cena de suspense, a imagem mostra-se como puro movimento, onde uma superfície irreconhecível, levemente curva, desfocada, move-se lentamente. Na sequência, aparece um vulto

que se transforma de forma lenta, apresentando-se como troncos de uma floresta à noite. Segue-se um lento deslocamento por entre as árvores da mata noturna. Estranhamente, insetos cruzam a câmara, numa velocidade que contradiz ao da captura. Seguem cortes na cena, a imagem fixa-se como uma foto, nada mais se move, um miado e, em seguida, um gato surge num movimento contínuo sobre a fixidez do espaço da mata. Ao fim a frase impressa em um papel “*Over my shoulder*”.

O mistério da noite é adensado pela incursão em uma floresta sombria, na qual a experiência fantástica, pelo intermédio dos paradoxos temporais, desenha um ambiente alucinatório. Estes vídeos mostram um tempo elástico, que varia em velocidade, distendendo a imagem-tempo e, quebrando com a noção de dicotomia entre instante e duração, instauram um *acontecimento de tempo*, que envolve um movimento em variação contínua.

Na vídeoinstalação *Kinesis* a temporalidade desdobrada da imagem é menos sutil. O vídeo apresenta um contínuo de movimentos sequenciais de retorno do ocaso montados em *looping*: um escurecer, como o acontecimento num eterno infinitivo. Sobre a projeção na parede, são dispostos tubos de vidro, como receptáculos

de noite. À medida que os tubos são preenchidos, outro escurecer se desenrola, outro crepúsculo atravessa a temporalidade da imagem. Além desses tempos, outro ainda se estabelece, a duração que resulta do movimento corporal em torno do próprio eixo para o registro do vídeo.

Portanto, o vídeo do trabalho *Kínesis*, na sua constituição processual, apresenta fluxos de tempo díspares: as várias durações de captura de cada vídeo que compõe a montagem; o movimento circular do corpo em volta de si para o registro; e o movimento de declínio do sol no ocaso. Porém, diferentemente dos vídeos de Claerbout, as camadas de tempo não estão totalmente fundidas à imagem; não pertencem a um só corpo no trabalho. A vídeoinstalação apresenta outras camadas temporais externas ao vídeo: o tempo da ação, de transferência de tinta negra dos vidros, de cada partícipe; e o tempo que decorre da soma destas séries de ações, depositando a duração do escurecimento no espaço da instalação, durante o período da exposição.

Como veladuras, sobrepõem-se superfícies temporais à instalação, multiplicando os fluxos da sua duração. Para Henri Bergson, a essência da duração está em fluir. A duração é uma simultaneidade de fluxos; é um acontecimento: “criação contínua, ininterrupto jorro de novidade.”¹⁷⁵ O real é “o fluxo, é a continuidade de transição, é a mudança ela mesma. Esta mudança é indivisível e mesmo substancial.”¹⁷⁶ A duração como um todo aberto. A vídeoinstalação *Kínesis* apresenta uma sobreposição de fluxos, como

¹⁷⁵BERGSON, Henri. *Cartas, conferencias e outros escritos*. (s.c.): Nova cultura, 1989. P. 225.

¹⁷⁶ Idem, P.224.

linhas que se enroscam, como fios que enlaçam os fluxos contínuos da vida e voltam a compor um nó.

A duração é adensada, distorcida e ganha relevo. Torna-se uma superfície topográfica intensiva. Entre o instante e a duração, a vídeoinstalação abarca uma variedade de tempos, mobilidades, imobilidades, velocidades e intensidades numa mesma superfície acontecimental sensível. Como sedimentações do trabalho, os fluxos temporais criam a fatura da imagem.

Uma noite que ressurgue a cada aparição da noite transfigurada, como as pulsões gráficas e pictóricas desta vídeoinstalação. A disposição regular dos tubos de ensaio, ainda vazios produziu uma espécie de grade de interferência da projeção, como uma anunciação latente do desenho. Linhas longitudinais criadas por seguimentos de reta transparentes, que a cada ato do partícipe tornam-os negros. A noite adensa através da tessitura construída pelo preenchimento dos tubos.

O esquema gráfico de disposição dos tubos desenha no espaço/tempo da obra a ação de escurecimento da noite. Este procedimento pode ser também relacionado com os processos pictóricos. A pintura lida com a deposição de materiais para manipulação da luz através da sua decomposição e aglutinação. Através da mancha, pode-se ir ao encontro do elemento pictural, observado nos trabalhos objetos desta pesquisa, que se desprende das formas tradicionais da pintura avançando em territórios estranhos a ela.

O pigmento diluído em água acrescenta à superfície uma camada de tintura negra que vela, no duplo sentido da acepção, o vídeo. Como camadas de veladuras, que se sobrepõem a algo que

está inscrito anteriormente na superfície deixando transparecer, como um véu que encobre parcialmente, insinuações do traço de uma presença, velando o desaparecimento do vídeo que, inundado pelo líquido, submerge no ocaso.

Este comentário sobre a pintura poderia ser relacionado aos vários momentos da história da arte em que foi anunciada a morte da pintura seguida de uma ressurreição. No entanto, neste caso, é a pintura que tenta afogar à obra, como que em um ímpeto de vingança, provocando a desaparecimento da imagem videográfica, e anunciando ao olhar os seus deslimites¹⁷⁷.

Nesta luta entre aparição e desaparecimento, construção e destruição, surge a dúvida: o que sobrevive a este embate? O que no vídeo e o que na pintura sobrevive nesta instalação? O conceito de imagem dialética de Walter Benjamin vem a calhar para pensarmos estes movimentos paradoxais que engendram este trabalho. “Uma imagem, (...) é aquilo em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação.”¹⁷⁸

Benjamin define a imagem dialética como esta tensão pela coexistência de intensidades antagônicas ou anacrônicas, como um choque fulgurante pelo encontro de forças contrárias, produzindo o inverso da síntese, a multiplicidade. Para Benjamin, “Ambiguidade é a imagem visível e aparente da dialética (...).”¹⁷⁹. Consoante a este

¹⁷⁷ Para o poeta Manoel de Barros o “*deslimite da palavra*” evidencia os múltiplos sentidos da palavra, possibilitando a abertura ao não dito, à incompletude e ao desejo. Manoel de Barros, ao trabalhar a criação discursiva da poesia, rompendo com a linearidade da linguagem e desconstruindo usos impostos, subverte o conceito de gramática tradicional, através do descontrolo dos sentidos, da incorporação da dúvida e da procura por uma verdade das palavras.

¹⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*, IN: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.* 2015. P. 274.

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In Flávio R. Kothe (org.), *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. P. 39.

conceito, Carl Einstein propõe a noção de “dialética da decomposição, ou destruição” em que, segundo o autor, “*toda a forma determinada é um assassinato das outras versões.*”¹⁸⁰ Um processo dialético que, para se obter a forma, é necessário a sua destruição.

Didi-Huberman versa sobre as imagens sobreviventes, a partir da leitura de Aby Warburg, para pensar a noção de anacronismo na história da arte através da imagem como sintoma. Para Didi-Huberman, a sobrevivência

(...) tenta fazer justiça a complexa temporalidade das imagens: longas durações e fissuras do tempo, latências e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos.¹⁸¹

A sobrevivência trata dos rastros na diferença e na repetição, nos saltos dos movimentos impuros da efetivação do acontecimento.

Para a questão sobre o que sobrevive ao conflito da coexistência de linguagens díspares, pensando a sobrevivência através das pulsações, dos detalhes, dos sintomas, torna-se necessário, portanto, recolocar a pergunta, e questionar: o que sobra? Para Didi-Huberman, “o paradoxo do sintoma é, primeiro o do resto, do inobservado e do minúsculo”¹⁸², ou ainda define o sintoma “como anúncio visual de algo que ainda não é visível.”¹⁸³ Sendo assim, aponta-se a seguinte hipótese para a questão. Através da sobrevivência das migalhas videográficas e do *elemento pictoral*¹⁸⁴,

¹⁸⁰ EINSTEIN, Carl. IN: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. P. 213.

¹⁸¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.* 2015. P. 51/52.

¹⁸² Idem. P. 107.

¹⁸³ Idem. P. 240.

¹⁸⁴ Como o que há de pintura nas proposições contemporâneas das Artes Visuais que não cabem em limites rígidos categóricos.

como o que, apesar, resta da pintura, o que sobra desta luta pelo choque fulgurante da imagem dialética seria a aparição das múltiplas possibilidades de não ver.

O sintoma da noite, como a experiência dos deslimites da visão. Aquilo na imagem que escapa da visão, que provoca uma espécie de cegueira. O seu *punctum*, o que fere, o que punge, pois, para Roland Barthes, “a partir do momento que há *punctum*, cria-se um campo cego”¹⁸⁵. Uma intensidade na imagem que extravasa a forma representada. “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.”¹⁸⁶

Esta elucubração sobre a sobrevivência pode ser relacionada aos trabalhos em pintura que produzi concomitantemente com a produção inicial em fotografia e vídeo entre os anos 2000 e 2003.

Após concluir minha formação em pintura, em 1999, passei a trabalhar com a representação pictórica de detalhes da face de figuras femininas em escorço, tendo a fotografia como referencial no processo de construção da pintura. A figura era construída a partir de sua sombra capturada pela fotografia, resultando em trabalhos de grandes dimensões.

Num segundo estágio do processo de criação das pinturas, estas passavam por uma



Figura 46. Vista da exposição *Mácula*. Acrílico s/ tela, madeira, água e óleo. 2002.

¹⁸⁵ BARTHES, Roland. *Op.cit.*2015. P. 53.

¹⁸⁶ Idem. P. 53.

fase de queima.¹⁸⁷ O fogo consumia parte da lona, suporte da pintura, e da superfície pictórica, sendo que, em alguns casos de queimas, as pinturas sucumbiram às chamas. Na exposição *Mácula* (2002), as pinturas que sobreviveram ao fogo foram apresentadas numa instalação que envolvia caixas de madeira, água, óleo e projeção de vídeo.

A partir do ano de 2004 abandonei a linguagem da pintura tradicional para dedicar-me às experiências com a ação, a fotografia e o vídeo. A queima transmutou a pintura realizada nos moldes tradicionais, para transfigurá-la através das manchas de rastros e de desfocados da fotografia noturna. Do ocaso a pintura entra em latência noite afora e “no devir e no declínio” ela ressurgue, como uma imagem sobrevivente, na vídeoinstalação *Kínesis*.

¹⁸⁷O vídeo intitulado *A Queima* registra processo de queima das pinturas. Exibido durante a abertura da exposição individual *Mácula* que ocorreu na Galeria de Arte do DMAE Antônio Klinger Filho, no ano de 2002.

CAPÍTULO 3

OS FANTASMAS DA AÇÃO

A embriaguez apolínea mantém antes de tudo o olhar excitado, de forma que ele recebe a força da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários por excelência. Na instância dionisíaca, ao contrário, o sistema conjunto de afetos é que está excitado e elevado: de modo que ele descarrega de uma vez só todos os seus meios de expressão e lança para fora ao mesmo tempo a força de apresentação, de reprodução, de transfiguração, de transformação, bem como de todo o tipo de mímica e teatralidade. O essencial permanece a facilidade da metamorfose, a incapacidade de não reagir.¹⁸⁸

Nietzsche

¹⁸⁸Nietzsche, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos. INCURSÕES DE UM EXTEMPORÂNEO* / 10.

3.1 O corpo transfigurado

Quando me desloco para a câmara, entrego-me à obra. O meu corpo torna-se obra e, ao ser fixado na superfície fotográfica, faz nascer outro corpo ao mesmo tempo que me mortifica.



Figura 47. Lizângela Torres. *Da série INCURSÕES NOTURNAS – Pátio / 003*. Fotografia digital. Impressão em caixa de luz. 2008.

À noite, folhas caem no solo, ouço o rio, seu barulho persiste e embala a série. O branco das vestes, preenche parte da superfície da pele, abrindo rasgos de noite na falta do tecido. No quintal de casa, a área demarcada pela cerca e muro dobram o fora da noite. Nos fundos do pátio, o solo é revirado pela insistência das caminhadas, que marcam o fundo da dobra. O movimento faz desprender partes do meu corpo que sobram na superfície da fotografia. A luz, que escapa da casa, invade o território da noite, atinge meu corpo e transfigura-se em fantasma na fotografia.

A *Série INCURSÕES NOTURNAS/ 001 – pátio* (2008) foi criada a partir de uma ação ocorrida no quintal de casa. Obtidas através de câmara digital compacta, as fotografias apresentam o processo de construção recorrente das *Incursões Noturnas*: vestes brancas, movimentos repetitivos para o aparelho fotográfico, longa exposição e câmara fixa.

Na observação de fotografias resultantes de ações anteriores desenvolvidas, notou-se que as partes do corpo que não estavam cobertas pelas roupas não eram capturadas pela objetiva. Para tanto, foi necessário desenvolver uma alternativa para que o branco percorresse uma maior parte do corpo, possibilitando a reflexão da luz.

Com uma mistura de farinha de trigo e água, o rosto foi tingido de branco para possibilitar a reflexão da luz. A tinta natural cobriu a pele como uma máscara, dificultando as expressões da face; no entanto, alguns recortes do corpo ficaram desnudados.

O jardim noturno é o território das ações. Entre as sombras do quintal, o corpo em movimento rebate a luz vinda do interior da casa. Os feixes de luz, que não foram interceptados pelo corpo, criam formas geométricas no solo de brita e raízes, cuja textura lembra o grão da fotografia de base química.

A sombra singra o corpo onde o branco das roupas ausenta-se. Como uma ferida aberta, uma brecha na superfície refletora permite entrever o interior do corpo. Esta forma elíptica escura repete-se na sequência das fotografias; um dentro de espessidão da sombra que mais parece o fora na noite. Por esta brecha, em algumas fotos da série nota-se que o corpo é pura superfície, pois o interior mostra-se vazio. A fenda negra secciona a figura e desnuda a noite de suas entranhas. Um corpo desprovido de órgãos, um

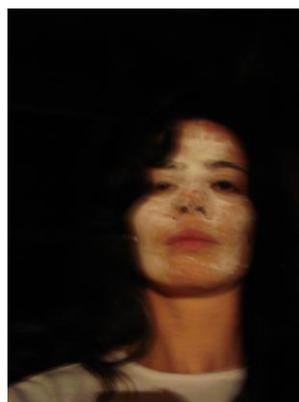


Figura 48. Detalhe do rosto pintado de branco. 2008.

invólucro do breu, uma pele que se desdobra no fora que, de acordo com José Gil¹⁸⁹:

(...) cria-se um espaço interior «paradoxal». Este está e não está no espaço. Uma vez que é vazio, e uma vez que é da ordem do corporal não corporalizado, o espaço interior compõe-se de «matéria intersticial» (o que resta do esvaziamento, do desaparecimento ou da dissolução dos órgãos) ou matéria energia, quer dizer, matéria em devir por excelência. (...) Neste sentido, vai permitir ao corpo tornar-se superfície (pele), (...) ¹⁹⁰

As fendas da figura capturada na fotografia denunciam sua condição de pura superfície, como um *corpo-sem-órgãos* suportando, através da sua pele sutil, as intensidades do fora. Sem uma organização estruturada, indeterminada, o *corpo-sem-órgãos*, segundo Deleuze, define-se pela presença transitória de órgãos determinados.



Figura 49. Lizângela Torres. *Da série INCURSÕES NOTURNAS – Pátio / 003*. Fotografia digital. 2008.

O *corpo-sem-órgãos* não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. (...) O organismo não é o corpo, CsO, mas um extrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. ¹⁹¹

Na *Série INCURSÕES NOTURNAS / 001 - pátio*, o meu corpo perde a organização que o identifica, pois se transfigura em corpo da

¹⁸⁹ Nascido em 1939 em Muecate, Moçambique, José Gil é filósofo, ensaísta e professor na Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

¹⁹⁰ GIL, José. *O Imperceptível devir da Imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Relógio D'Água editores: Lisboa, 2008. P. 189-190.

¹⁹¹ DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs* – Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1997. P. 24.

fotografia. Assume a determinação do corpo da fotografia. Na foto, situada na extremidade direita desta série, o corpo parece vestir outro corpo. Observadas através da ferida no ventre da figura, camadas de pele sobrepõem-se. Sem órgãos, o espaço interior paradoxal deixa-se entrever pela fenda e mostra a pele do corpo no devir do tempo passado.

Porque o espaço interior se confunde agora com a pele. Deixando de ser um conteúdo, tornando-se vazio, tende a confundir-se com o continente (a pele). Estabelece uma conexão íntima com a pele, tornando-se uma espécie de *parede atmosférica* interior da pele. Por outro lado, a pele não é uma película superficial, não transborda apenas para o interior, confundindo-se com ele, mas também para o espaço exterior, integrando o tempo cronológico no seu ritmo próprio. A isto (a este fenômeno) chama-se imanência.¹⁹²

O movimento registrado nas ações que realizo empresta à imagem um caráter *flo*. Transfigurado pela captura do deslocamento, o corpo torna-se espectro. Desfigurado na superfície da fotografia, faz surgir outro corpo de linguagem. Este corpo pertence à noite, habita a região do *breu*¹⁹³ noturno. Não aparece, não existe, mas insiste como um acontecimento-*fantasma*¹⁹⁴.

Porém, da desorganização que define o corpo-sem-órgãos, não sobra nem o fantasma, pois, segundo Deleuze, “CsC é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações.”¹⁹⁵ Portanto, algo de organismo preserva-se na estrutura da fotografia, uma

¹⁹² GIL, José. *Op.cit.* 2008. P. 190.

¹⁹³ Ver anexo 1 Termos Obscuros.

¹⁹⁴ Deleuze através do *acontecimento-fantasma* faz uma interpretação do conceito de fantasma na psicanálise, definindo-o como a contra-efetuação das ações dos corpos numa superfície metafísica.

¹⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 1997. P. 14.

organização fantasmagórica do corpo orquestrada pela sintaxe da linguagem fotográfica.

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante.¹⁹⁶

Em frações mínimas de organização, a fotografia guarda da confusão de forças de um corpo desorganizado, uma sugestão imprecisa de figuração. Um espectro anônimo, não identificável, sem contornos rígidos, informe que, através das sucessivas aparições noturnas, busca reconstituir por migalhas de singularidades um processo de subjetivação.

Para José Gil, há ainda outro espectro que investe no corpo-inconsciente do outro, na sua abertura afetiva. O *corpo espectral* não tem figura; não se confunde com a presença esbatida ou informe, mas pertence ao corpo real ou intensivo.

É um corpo de afeto, mas mudo e sem visibilidade outra que a densidade e a presença do silêncio, onde circulam forças que se moldam aos contornos de ausência que delineiam o corpo espectral¹⁹⁷.

É outro corpo do corpo, invisível, mas percebido no encontro dos corpos-inconscientes. Numa leitura do silêncio e da noite comunica-se, através dos afetos do medo, ou (por exemplo) do

¹⁹⁶DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 1997. P. 26.

¹⁹⁷ GIL, José. *Op.cit.* P. 23.

desejo, por meio de um inconsciente da linguagem do *corpo espectral*¹⁹⁸.

Indefinido, vaporizado, desorganizado, o sujeito da ação desintegra-se se transformando em imanência da superfície: centro indeterminado de convergência de forças. O meu corpo na fotografia torna-se fantasma. Como zonas de indistinção ao espaço da noite, as fendas no corpo registrado pela fotografia deixam esvaziar a vida: da ação resta o fantasma.

A palavra fantasma tem origem no grego “*phántasma, atos*. Segundo consta no *Dicionário Houaiss*, significa aparição, sonho, imagem oferecida ao espírito por um objeto. No latim “*phantasma, ātis*” quer dizer ser imaginário, ficção, visão, aparência, espectro. De um modo geral fantasma corresponde a algo sem forma.¹⁹⁹

No campo da arte, a partir do texto *Sofista* de Platão, *fantasma* significa simulacro, uma imagem que se distingue da arte da cópia, cujo caráter principal não reside na semelhança, mas na existência. O historiador romeno Victor Stoichita comenta que Platão:

chama a atenção para uma clivagem essencial, ao estipular duas formas de fabricar imagens (*eidolopoiiké*): a arte da cópia (*eikastiké*) e a arte do simulacro (*phantastiké*). A partir de Platão, a imagem-*eikón* (imagem-cópia) será submetida às leis da mimese e atravessará em triunfo a história da representação ocidental, ao passo que o estatuto da imagem simulacro (*phantasma*) permanecerá fundamentalmente vago e marcado por poderes obscuros.²⁰⁰

¹⁹⁸ A noção de *corpo espectral* de José Gil se distingue do modo laciano de desfasamento de linguagem e de comunicação de corpos espectrais inconscientes. Pois, para Gil: “o trauma, assim como a cura, dependem da comunicação entre inconscientes; a um inconsciente da linguagem a que pertence o corpo espectral; e o inconsciente a que me referi designa o inconsciente do corpo real ou intensivo, e não o inconsciente do fantasma.” P. 23.

¹⁹⁹ <https://cib.erdavid.as.iscte-iul.pt/cons-ultorio/perguntas/fantasma-fantasmagorico/19211>

²⁰⁰ STOICHITA, Victor. *Op.cit.* 2011. P. 9.

Platão²⁰¹ discute sobre a divisão e distinção entre as cópias. Estabelece dois tipos de cópias, que são distinguidas hierarquicamente: “eídola”, por semelhança ao modelo, ao ideal, são as melhores cópias; e “*fantasmas*” os simulacros, as imagens deformadas, falsificadas, dissemelhantes em relação aos modelos.

Para Gilles Deleuze, a imagem simulacro, “a outra imagem”, não apresenta seu caráter baseado na semelhança, mas na existência.²⁰² Para Jean Baudrillard, o simulacro é um artefato, um *objeto feito*, que anuncia a vitória dos *artefatos-fantasmas* e aponta a crise da concepção da obra como imitação de um modelo.²⁰³ Para Stoichita, o simulacro atravessa a história da representação e dispõe de um mito fundador: o mito de Pigmalião²⁰⁴.

Pigmalião, um escultor cipriota, apaixona-se pela sua obra, uma escultura feita de marfim, *com a beleza com que mulher alguma consegue nascer*. O escultor simula a sua carne com marfim. Os deuses decidem dar-lhe vida e a oferecem para ser sua esposa. De uma escultura que não representava ninguém, criada da imaginação do artista, nasce uma mulher. Torna-se uma mulher estranha, pois, apesar de existir, ter alma e corpo, mostrando-se como um fantasma: simulacro.

A particularidade do mito de Pigmalião é que a imagem é construída e não imita ninguém.

O mito de Pigmalião funda o simulacro enquanto criação artística transgressiva. (...) Desafia o visual em nome do tátil. Simulação, transgressão, corporalidade e taticidade fundam o Efeito Pigmalião.²⁰⁵

²⁰¹ Diálogos de Platão o *Fedro*, o *Político*, e o *Sofista*.

²⁰² DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007. P. 255-286.

²⁰³ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. P. 198.

²⁰⁴ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia, 2007.

²⁰⁵ STOICHITA, Victor. *O Efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011. P. 221.

Um efeito de morte, um efeito de ressurreição, um efeito de duplo, de circularidade de energias.

Esta relação entre o visual, o tátil e fantasma sugere uma digressão para tratar da noção romana de *imago*. O romano do século I, Plínio, o Velho²⁰⁶, nos parágrafos 2 a 5 do XXXV Livro, propõe uma genealogia da imagem e da semelhança a partir das noções romanas de *pictura* e *imago* para afirmar o início da história da arte a partir da morte de sua origem.

Georges Didi-Huberman observa que, no parágrafo 2 do XXXV Livro, quando Plínio discorre “sobre o que resta da pintura” (*quae restant de pictura*), propõe dois sentidos para esta expressão: um sentido óbvio, “o que nos resta a dizer sobre a pintura”; e outro mais melancólico “*como se este «resto» de pintura fizesse referência a uma arte que, segundo ele teria existido somente no estado de vestígio: a sobrevivência espectral de um desaparecimento.*”²⁰⁷ A origem da arte para Plínio está ligada à produção e transmissão de uma «semelhança extrema», cuja expressão *Imaginum pictura* é o objeto desaparecido, pelo qual impeli Plínio a decretar que a *semelhança já está morta*.

Para Plínio, *imago* refere-se a uma categoria pelo qual é possível pensar o estatuto do objeto figurativo.

(...) nos *atriums*, era exposto um tipo de efígie destinada a ser contemplada: não eram estátuas realizadas por artistas estrangeiros, nem bronzes ou mármore, outrossim máscaras moldadas em cera, que eram dispostas cada uma em um nicho: tinha-se, assim, imagens (*imagines*) para fazer o cortejo fúnebre da família e, sempre que alguém morria, toda a multidão de parentes desaparecidos estava presente; e os ramos da árvore genealógica

²⁰⁶Plínio, o Velho. *História Natural*, ano 77.

²⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.* 2015. P. 78.

partiam para todos os lados, com suas ramificações lineares, até essas imagens pintadas.²⁰⁸

Imago e *pictura* referem-se aos objetos de cera moldados sobre os rostos dos ancestrais, como máscaras que recebiam uma matéria colorante para atingirem uma extrema semelhança com o antepassado falecido.

Como um ritual relacionado a legitimar a posição dos indivíduos “na instituição genealógica da *gens romana*”²⁰⁹, *imago* é a conjugação entre matéria e rito. Afastando-se da noção de mimese, como a prática da representação da aparência no retrato, *imago* difere da construção a partir da *ordem da idéia*, a qual Vasari atribui um sentido intelectualista ao desenho (*disegno*), definindo o retrato por uma imitação ótica.

a noção romana de *imago* supõe uma duplicação do rosto por contato, um processo de impressão (o molde em gesso se imprimindo sobre o próprio rosto), em seguida de expressão física da forma obtida (a tiragem positiva em cera realizada a partir do molde). *Imago* não é, portanto, uma imitação no sentido clássico do termo; ela não é factícia e não requer nenhuma ideia, nenhum talento, nenhuma magia artística. Ao contrário, ela é uma imagem matriz produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria do rosto.²¹⁰

Mesmo que pertencendo a uma “magia artística” e partindo de um processo de construção que envolve escolhas intelectuais, a fotografia nesta pesquisa aproxima-se mais à noção de *imago* do que a de retrato na história da arte a partir de Vasari²¹¹, pois a imitação como mimese, observada nas categorias tradicionais da arte da pintura e do desenho na tradição vasariana, apresenta-se como um

²⁰⁸Plínio, o Velho. *História Natural*, In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.* P. 80.

²⁰⁹DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.* 2015.P. 81.

²¹⁰Ibidem.

²¹¹ Vasari no livro *Vidas*, de 1550, determinou a concepção da arte, da imagem e da semelhança, ainda hoje corrente.

processo de construção baseado na representação por intermédio de um processo mental. Uma busca pela aparência, através da *mimesis* de Platão que desenvolve uma fatura intermediada, sem contato físico com o retratado.

A fotografia objeto desta pesquisa constrói-se a partir de procedimentos diversos destes. Apresenta-se, portanto, como fantasma; a outra imagem contrária à lógica da *imagem-ícone*, que não se baseia por semelhança ao referente como pura aparência construída pelo intelecto. A fotografia resultante das Incursões noturnas é construída com a exigência da impressão do corpo através de simulação, transgressão, corporalidade e taticidade. A imagem acontece por meio do efeito do mito de Pigmalião, por um efeito de morte, de ressurreição, de duplos, de retornos regressos de energias. “A fotografia é mágica e a magia pode ser perturbadora.”²¹²

Esta relação entre a representação mimética da aparência do retratado com a ideia de uma sobrevida na pintura, aludindo à magia da fotografia em capturar almas, muito corrente nas décadas subsequentes a sua invenção, é observada no conto “O Retrato Oval” de Edgar Allan Poe.

Neste conto de Allan Poe o personagem que narra o acontecimento é um homem que, ferido, é levado pelo seu criado a um castelo abandonado para abrigar-se da noite. Na edificação, qualificada como um “*misto de esplendor e melancolia*”²¹³. Instalam-se num torreão apartado do edifício, ricamente decorado e com as paredes repletas de pinturas. O delírio levou-o a concentrar-se nas pinturas. Já era noite, as pesadas portas do quarto são fechadas e as

²¹² ALMEIDA, Carlos Souza de; FERNANDES, Carlos M. (Orgs). *Op.cit.* 2015. p. 72.

²¹³POE, Edgar Allan. *O Retrato Oval*. In: ALMEIDA, Carlos Souza de e FERNANDES, Carlos M. (Orgs). *Op.cit.* 2015. P. 72.

cortinas de veludo preto guarnecido de franjas que envolviam o leito são abertas. Entregou-se à contemplação dos quadros e à leitura de um pequeno volume que continha a crítica e a descrição das obras.

Quando “*a profunda meia-noite*”²¹⁴ chegou, a posição do candelabro foi alterada para projetar a luz mais diretamente sobre o livro. Esse gesto, de forma inesperada, lançou a luz para um nicho do aposento que, anteriormente, encontrava-se “*mergulhado na intensa sombra*”²¹⁵. Um quadro que passara despercebido aparece “*a uma luz viva*”²¹⁶. “Era o retrato de uma jovem no alvorecer da feminilidade”²¹⁷

Quando o “*clarão inicial*”²¹⁸ das velas sobre a tela dissipou o “*pasma devaneador*”²¹⁹ que se apossava dos seus sentidos e o lançou para a realidade, notou que a cabeça e os ombros da rapariga foram retratados à maneira daquilo que se chama *vinheta*. “Os braços, o peito e até as pontas dos radiantes cabelos misturavam-se imperceptivelmente na sombra pouco definida mas profunda que servia de fundo ao quadro. A moldura era oval, (...)”²²⁰.

Por quase uma hora ficou com os olhos pregados ao quadro refletindo sobre como a moldura e o recorte do retrato desafiava a ilusão da vitalidade da rapariga. Por fim, descobriu o verdadeiro segredo do seu efeito: “*a magia do quadro advinha de uma absoluta aparência de vida da expressão*”²²¹, que de início surpreendeu-o para logo o confundir, subjugar e o espantar. Recolocou o candelabro na

²¹⁴POE, Edgar Allan. *Contos de Terror, de Mistério e de Morte*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. P. 127.

²¹⁵Ibidem.

²¹⁶POE, Edgar Allan. *Op.cit.* 2015. p. 73.

²¹⁷POE, Edgar Allan. *Op.cit.* 1981. p. 127.

²¹⁸Ibidem.

²¹⁹POE, Edgar Allan. *Op.cit.* 2015. p. 73.

²²⁰Ibidem.

²²¹Idem. p. 74.

posição anterior e votou-se para a leitura do volume que tratava das pinturas, em busca da história do retrato oval.

Leu que a pintura era o retrato de uma donzela de rara beleza e, com tanto encanto como alegria, casada com o pintor, aceitou à contragosto ser retratada, pois odiava a Arte por considerá-la sua rival. Durante semanas posou no escuro e alto quarto do torreão, onde a luz apenas de cima projetava-se, escassa, sobre a tela branca. O artista, entregue à obra, trabalhou com muito empenho dia após dia.

Envolvido e obcecado na tarefa, não percebeu “*que a luz que caía tão lívida naquele torreão solitário ia murchando a saúde e a vivacidade de sua esposa, visivelmente definhando para todos, menos para ele.*”²²² A medida que o trabalho aproximava-se do fim, o pintor ia enlouquecendo a ponto de não mais tirar os olhos do quadro, nem mesmo para olhar a modelo. “*E não queria ver que as cores que aplicava na tela eram tiradas da face daquela que tinha sentado junto de si.*”²²³

Depois de algumas semanas, quando faltavam poucos detalhes para a conclusão da pintura, “*a alma da senhora ainda estremecia como a chama no bico de um candeeiro.*”²²⁴ Ao concluir a obra, em êxtase exclamou: “*Isto é, na verdade, a própria Vida! Voltou-se subitamente para ver a amada: Estava morta.*”²²⁵

O conto “*O Retrato Oval*”, de Allan Poe, trata da obstinada maestria de um pintor retratista que, focado em imitar a beleza de sua esposa, entrega a alma dela à arte através de uma aterradora,

²²²POE, Edgar Allan. *Op.cit.* 1981. p. 128.

²²³POE, Edgar Allan. *Op.cit.* 2015. p. 74.

²²⁴Idem. p. 75.

²²⁵Ibidem.

vertiginosa impressão dúbia assombrada por sua capacidade de duplicar o real. A morte é resultante da cópia da beleza e semelhança extrema: *imagem-ícone*. Nota-se uma oposição ao mito de Pigmalião quando a vida (a existência) sucede a beleza sem semelhança: simulacro.

A partir da característica da representação mimética da pintura, de parecer apresentar a essência da modelo, Allan Poe comenta nas entrelinhas a magia da fotografia em capturar a perfeita aparência do referente, imbuído da noção de fotografia como reflexo de um real. Carlos Souza de Almeida e Carlos M. Fernandes observam os seguintes temas possíveis de entrever neste conto: a crença ancestral da migração da alma para uma cópia do corpo, o medo gerado pela suspeita que a câmara poderia apoderar-se da alma das pessoas retratadas (ainda visto em certas culturas), o mito literário do duplo e “o vampirismo artístico”, “*ou mesmo o vampirismo da fotografia, a eternização traiçoeira e enganadoura à qual não podemos escapar quando o obturador é disparado*”.²²⁶

Após a chegada da *profunda meia-noite*, o retrato oval aparece a partir de uma projeção luminosa num quarto escuro. Nota-se aí a relação com câmara escura com os reflexos luminosos no interior da câmara fotográfica. A pintura que estava resguardada em um nicho de *intensa sombra*, cuja aparição pela luz provoca um *pasmo devaneador*, mostra-se como a imagem latente da fotografia que, ao revelar-se numa duração, assombra como uma aparição. A reflexão do personagem sobre como o recorte da moldura desafiava a vivacidade do retrato faz relação com o recorte fotográfico, que seleciona e fixa a imagem, retirando-a do fluxo da vida.

²²⁶ ALMEIDA, Carlos Souza de; FERNANDES, Carlos M. (Orgs). *Op.cit.* 2015. p. 72.

Estas características dos processos fotográficos aludidas por Poe, como a vivência da escuridão, a indeterminação da imagem latente e o assombro da aparição da fotografia, são compartilhadas pela *Série INCURSÕES NOTURNAS*, mostrando-se como um comentário acerca da fotografia; a fotografia comentando a si mesma.

No entanto, a imagem fotográfica, por mim desenvolvida, não é entendida como um reflexo do real em termos de aparência mimética. Comporta-se segundo a lógica do simulacro, pois a fotografia existe de forma dissemelhante ao real, deformada, como um fantasma. Não pressupõe um duplo espelhado do real, mas uma invenção, uma falsificação a partir de um traço do real.

No ritual das *Incursões Noturnas*, a noite e o corpo *aderem à foto* como um signo indicial. Imprimem seu desenho como o conceito de *imago* romano, que envolve o rito, a semelhança por contato e a sobrevivência da imagem após a morte, do mesmo modo como a mistura de farinha e água aderiu à face, como uma máscara, na ação da *Série INCURSÕES NOTURNAS / 001- Pátio*.

Como um processo de contato, a luz que o corpo em movimento rebate atinge a superfície sensível do sensor da câmara fotográfica e “imprime” o seu duplo como um rastro. Entretanto, o corpo que insiste no tempo/espço da fotografia mostra-se diferente em aparência. Tampouco apresenta a *máxima semelhança* do *imago* romano. Transfigura-se na superfície da fotografia, desorganiza-se, perde seus órgãos, abrem-se fendas virtualizantes, decalcando o traço da ação. Desfigurado, então, o ator da ação jaz num tempo/espço outro. Dele resta senão um fantasma.

3.2 Inventário noctâmbulo: a ação sobrevive

Um!

Toma cuidado, homem!

Dois!

Que diz a meia-noite profunda?

Três!

“Eu dormia, eu dormia...”

Quatro!

“De um profundo sono despertei.”

Cinco!

“O mundo é profundo...”

Seis!

“E mais profundo do que o dia julgava.”

Sete!

“Profunda é sua dor...”

Oito!

“E a alegria... bem mais profunda que a aflição.”

Nove!

“Assim diz a dor: Desaparece!”

Dez!

“Mas toda a alegria quer a eternidade...”

Onze!

Quer profunda, profunda eternidade!”

Doze!²²⁷

Nietzsche

²²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Op.cit.*, 2004. P. 183-184.

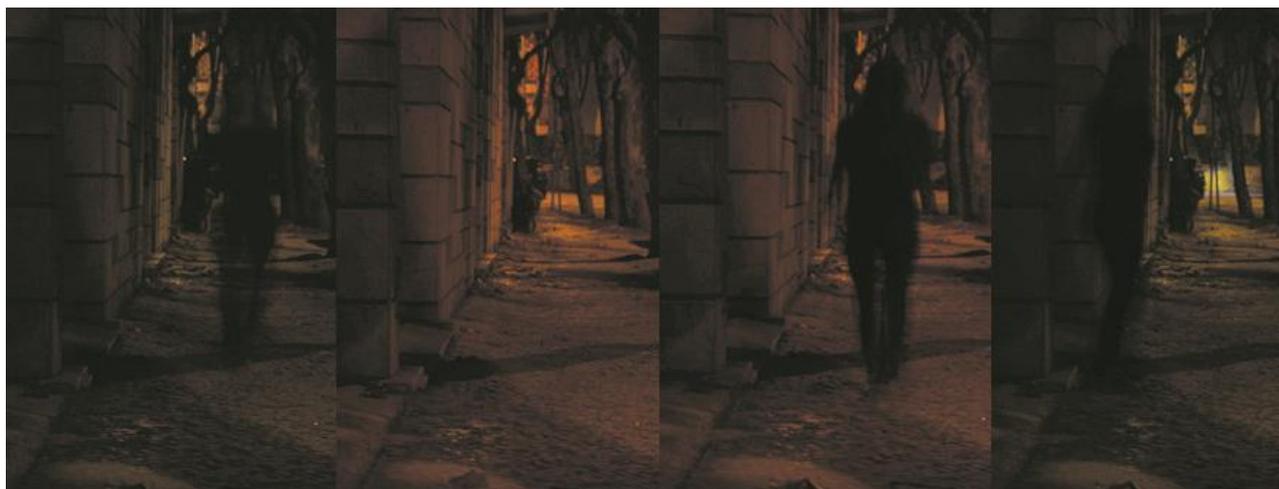


Figura 50. Lizângela Torres. Da série *INCURSÕES NOTURNAS – Monte Estoril / 014*. 2015.

Na intermitência da aparição e desaparecimento da figura nas fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS*, a ação sobrevém no plano da fotografia. Contraria a lógica da representação, pois usurpa do referente a aparência, a fotografia desta pesquisa convoca uma representação de forma inconsciente: provoca a partir da leitura da imagem uma experiência por zonas obscuras latentes na memória.

As fotos mostram-se como sintomas das *Incursões Noturnas*, como um arquivo de imagens que constitui um inventário de fantasmas da ação. Como um diário de eventos noturnos, ou melhor, um *noitério* íntimo de registros notívagos. O arquivo das *Incursões Noturnas* cria uma espécie particular de inventário noctâmbulo; inventário no sentido de acumulação de ações noturnas, mas também

em um sentido “diferente”, como algo referente aos inventos²²⁸ da noite a partir da intermitência da aparição do acontecimento noturno.

Um arquivo como Michel Foucault define “o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.”²²⁹ Um agrupamento de aparições e desapareções, de sobras de ações intermitentes no espaço noturno. Movimentos que se repetem numa multiplicidade de lugares e tempos, reinscrevendo a cada ação páginas de um diário obscuro.

Diante da *Série Incursões Noturnas*, vultos insistem em aparecer, como imagens sobreviventes da ação. Mostram-se como algo que resta na fotografia. Imagem sobrevivente no sentido de que Aby Walburg propõe, em termos de sintoma e fantasma, o que sobrevive à sua própria morte. Um sintoma da ação dos corpos no território noturno.

Para Georges Didi-Huberman, a palavra sintoma implica um duplo paradoxo: visual e temporal.

O paradoxo visual é o da aparição: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste a observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a *imagem-sintoma* deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um inconsciente da representação. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do anacronismo: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença, que volta a importunar nosso presente.²³⁰

Neste sentido da noção de imagens sobreviventes, que a ação noturna sobrevém da morte inexorável da sua captura no

²²⁸Invento + ário. O sufixo ário na expressão significa “relativo a”. <http://www.usp.br/gmhp/publ/ViaA1.pdf>

²²⁹ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70, 2014. P 178.

²³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.* 2015 P.44.

tempo/espço da noite, o que resta na superfície fotográfica exposta ao tempo e ao movimento da ação noturna senão o espectro de uma performance?

As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológica tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo.²³¹

Configurando uma proposta artística *work in progress*, num processo aberto, ilimitado, as ações noturnas apresentam um movimento de eterno retorno, como pulsões que a cada aparição mostram-se diferentes. Como manifestações fantasmáticas de um acontecimento noturno latente.

Se eu amo o mar, e tudo quanto ao mar se assemelha e sobretudo quando me contradiz fogoso; se existe em mim essa paixão investigadora que impele a vela para o desconhecido; se há em minha paixão um tanto da paixão do navegador; se alguma vez minha alegria exclamou: "Desapareceram as costas; caiu agora a minha última cadeia; é o infinito que me rodeia com seu mugido; longe de mim cintilam o tempo e o espço. Vamos! A caminho, velho coração!"
Oh! Como não haveria de estar ansioso pela eternidade, ansioso pelo nupcial anel dos anéis, o anel do acontecer e do regresso?²³²

O conceito de eterno retorno de Nietzsche refere-se ao movimento de repetição que retorna como o próprio retornar do movimento, mas que não retorna para o mesmo. Nas palavras de Nietzsche:

²³¹DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas* segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. P.35.

²³² NIETZSCHE, Friedrich. *Op.cit.* 2004. P. 185.

no estado de estar fora de si, do êxtase, somente um passo é ainda necessário: que não voltemos a nós mesmos novamente, mas entremos em um outro ser, de modo que nos portemos como encantados. Por isso, o profundo espanto diante do espetáculo do drama toca a última profundidade: vacila o solo, a crença da indissolubilidade e na fixidez do indivíduo.²³³

A partir da embriaguez dionisíaca, o regresso do retorno aporta em outro estado, em outro ser. O eterno retorno não corresponde à natureza daquilo que retorna; a sua identidade é o retornar para o diferente.

É importante não confundir a noção de eterno retorno com o retorno do mesmo, pois não é o ser que retorna, mas o próprio retornar, como processo, é o ser que passa, é o ser do devir. Contrária a ideia cíclica, o eterno retorno não tem um estado final igual ao estado inicial, neste caminho, cruzam diferenças que provocam mudanças.²³⁴

No eterno movimento de retorno, o retornar é o uno na multiplicidade de voltas. Um movimento de retornar que cria a diferença e possibilita o acaso. O acaso como um objeto de afirmação, que afirma o fragmento: este é o jogo do eterno retorno. Deleuze, através da leitura feita do eterno Retorno, diz:

retornar é precisamente o ser do devir, o uno no múltiplo, a necessidade do acaso. Assim é preciso evitar fazer do eterno Retorno um *retorno do Mesmo*. (...) *Não é o mesmo que volta*, já que o voltar é a forma original do Mesmo, que apenas se diz do diverso, do múltiplo, do devir. O Mesmo não volta, é o voltar apenas que é o mesmo daquilo que devém.²³⁵

O eterno retorno é seletivo. Este é o segredo de Nietzsche. A repetição que seleciona e que salva. Seletivo como pensamento, pois

²³³ NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins fontes, 2005. P. 55-56.

²³⁴TORRES, Lizângela. *Durações Instáveis: a noite em processo de captura e transfiguração*. Dissertação de Mestrado defendida em abril de 2008. PPGAV-UFRGS. P.151.

²³⁵ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2014. P. 34.

querer o que quer que eu queira “devo querê-lo de tal maneira que lhe queira o eterno retorno.”²³⁶ Mesmo a virtude ou o desejo mais vil - a covardia ou a preguiça – “que quisesse o seu eterno retorno tornar-se-ia outra coisa diferente de uma preguiça, de uma covardia: tornar-se-iam ativas e potências de afirmação.”²³⁷ Daquilo que volta, no eterno retorno, só volta a afirmação; volta somente aquilo que pode ser afirmado: “só a alegria volta. Tudo o que pode ser negado, tudo o que é negado é expulso do eterno Retorno.”²³⁸ Roda centrífuga: a repetição que retorna liberta e seleciona.

Como as ondas do mar, que não cansam de retornar, a cada regresso é outro mar. Assim são as ações das Incursões Noturnas, movidas pela *paixão investigadora que impele a vela para o desconhecido*: a noite. O retorno para noite regressa a cada *Incursão Noturna*; repetem-se ações que se afirmam nas imagens e que insistem nas fotografias que selecionam.

A abrangência do trabalho constituído pela ação e pela fotografia, que envolve a repetição, a aparição, a desapareção, mobilidade, imobilidade, invisibilidades, indeterminações, determinações, durações e latências, apresenta-se como uma imbricada rede de paradoxos visuais e temporais. Através do arquivo dos vestígios das Incursões *noturnas* é possível acessar as ações e disparar o acontecimento noturno.

Através de uma leitura psicológica, as formas fantasmáticas que insistem nas fotografias aludem também a um acontecimento alucinatório. Como uma explosão do devaneio onde os limites de realidade e ilusão esvaem-se, abrindo um canal entre o interior e o

²³⁶ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2014. P. 35.

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ *Ibidem.*

exterior dos corpos. Através de ondulações noturnas tormentosas, as substâncias misturam-se intensamente, devastando as encostas de lucidez. As noites de dentro e de fora chocam-se em turbilhão alucinando o *breu*.

Acontecimentos que sobrevivem como fantasmas alucinatórios, instaurando paradoxos sintomais, podem ser observados no filme *1408*²³⁹ de Stephen King. Este filme trata de fantasmas no sentido psicanalítico e no sentido exotérico do termo. Um escritor de guias de casas mal assombradas e de livros de suspense investiga lugares supostamente habitados por fantasmas. A partir destas experiências, escreve suas histórias fantásticas de medo e agonia. Quando buscava um novo tema para o próximo livro, enviam-lhe, anonimamente, a sugestão de um misterioso quarto de hotel, cujos hóspedes suicidam-se. 1408 é o número do quarto, onde o escritor, então, hospeda-se para passar a noite e desmascarar os fantasmas que assombram as histórias de morte daquele espaço.

A noite naquele quarto não apresentava nada de anormal, até mesmo uma sensação de tédio insinuava-se. Porém, aos poucos, o ambiente começa a animar-se, mudanças sutis; porém, improváveis acontecem, dando a impressão que mais alguém lá estava. Até que a porta do quarto tranca-se e toda a sorte de horrores acontece.

O quarto configura-se como o espaço da psique do escritor, no qual este vivencia os tormentos das memórias indesejadas. Como num labirinto kafkaniano, o personagem prende-se nas redes de fantasmas que o habitam, transfigurando o quarto em câmara obscura de projeções e aparições de acontecimentos perturbadores do seu passado revivido. Num misto de alucinação e lucidez, o corpo

²³⁹ *1408*, de Sthefani King, 2013.

do escritor é continuamente fustigado por uma sucessão de fantasmas de experiências traumáticas da sua vida e dos fantasmas dos mortos do quarto 1408.

O conceito de fantasma no sentido da tradição psicanalítica, de Freud a Lacan, refere-se à substituição do objeto de desejo, «uma realização alucinatória do desejo». Segundo Paul-Claude Racamier:

(...) a atividade fantasmática engloba a parte inconsciente e pré-consciente do imaginário (...). Ela representa mais precisamente o modo como a psique põe em forma as excitações pulsionais. Põe em forma: poderíamos dizer: põe em cena. Pois, todo o fantasma é uma *mis en scène* inconsciente – na cena da psique – de um desejo. O fantasma está assim no coração da atividade de representação.²⁴⁰

Como uma representação inconsciente, as cenas desesperadoras da vida do personagem sobrevivem na forma de fantasmas no filme 1408. Como uma presença espectral recorrente, os fantasmas mostram-se como arquivos de cenas representadas no presente. São uma proteção ao desejo, como a criação de uma fronteira entre o sujeito e o desejo. O filme apresenta o quarto como uma câmara de projeções insistentes, onde as forças do inconsciente cerram paredes. Fora do quarto tudo é negro, não há nada senão o abismo.

Relacionando este quarto com a fotografia das *Incurções Noturnas*, pode-se pensar na câmara fotográfica como um espaço de projeção de fantasmas, representações de ações intermitentes e as fotografias como um arquivo das cenas sobreviventes, como espectros recorrentes de um acontecimento passado. A imprecisão

²⁴⁰ RACAMIER, Paul-Claude. Sobre a função do fantasma na criação artística e na psicose. (Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose, IN Art et fantasme. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp.41-49 – Tradução livre: Flávio Gonçalves.) p. 41-42

das formas levantam barreiras que deslocam o desenho do corpo para longe do desejo de mimese da fotografia, produtor de um sistema kafkaniano, onde os paradoxos visuais e temporais criam uma rede de indeterminações intempestivas: eternos retornos para a noite que insistem como lembranças obscuras, representações inconscientes em aparições inesperadas.

É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do «pós-viver»: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa mente torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica que Nietzsche chamou de inatual ou *intempestivo*.²⁴¹

Esta estreita relação entre as noções de fantasma, como representação inconsciente e como espírito dos mortos (levantadas pelo filme *1408*) é tratada pela pesquisadora portuguesa Margarida Medeiros no livro *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas*.

A pesquisadora criou um arquivo, como um circuito de imagens e discursos, *dos fantasmas em torno do automatismo fotográfico*, com a função de permitir “encontrar articulações entre o fascínio exercido pela cultura fotográfica e o seu dispositivo automático.”²⁴² A autora utiliza a noção de fantasma a partir do sentido da corrente freudiana, associada “com a expressão do reprimido inconsciente que se manifesta no discurso, e que encontra neste uma ponte entre o desejo (recalcado) e a realidade.”²⁴³

Medeiros descreve o arquivo *Fantasmas sobre o automatismo* sendo “as formas como o discurso procura usar ideias sobre imagem automática para repor «uma falta originária», conter uma ferida

²⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. P. 29.

²⁴² MEDEIROS, margarida. *Op.cit.* P.11.

²⁴³ Idem. P. 11-12

(trauma) e, por conseguinte, defender-se de ideias potencialmente angustiantes.”²⁴⁴ A partir deste arquivo e enunciados, o livro desenvolve-se a fim de descobrir o que as imagens mecânicas suscitam através das palavras e dos gestos.

Este sentido da noção de fantasma ou fantasmático, relacionado com a criação de um discurso (ou imagens) para repor algo que falta, ou abrandar um trauma, como medida de defesa, pode se relacionar com a criação do arquivo da *Série INCURSÕES NOTURNAS* na medida em que toda fotografia, e mesmo a arte, é criação de fantasmas: a atividade criadora é aberta aos fantasmas.

Toda a produção criadora mergulha suas raízes nesse terreno essencial constituído pela rede de fantasmas inconscientes. (...) não que os fantasmas inconscientes, ligados as vivências esquecidas da infância, passem diretamente para os conteúdos formais das obras; a obra de arte não é, de modo algum, uma exposição do inconsciente do artista, mas este inconsciente do artista através de seus fantasmas naquilo que eles tem de universal, se transpõe e se filtra em sua obra.²⁴⁵

As imagens fantasmáticas das fotografias desta série mostram-se como uma redundância. Como uma ratificação, o corpo da ação não está presente, nem em carne e osso, e nem em aparência que a identifique. Há uma falta de representação icônica: as águas tormentosas desfiguram o reflexo de narciso. A desconstrução da imagem identifica-se com um vulto fantasmático, fruto de um traço indicial de deslocamento: marca que evidencia o déficit da fotografia em lidar com o tempo em fluxo.

A precariedade da visão pela falta de luz em ambientes escuros durante as ações e, conseqüentemente, a pouca iluminação que alcança a câmera determina o tempo de exposição; um processo

²⁴⁴MEDEIROS, margarida. *Op.cit.* P. 12.

²⁴⁵RACAMIER, Paul-Claude. *Op.cit.* P. 45.

que envolve também uma certa falta de controle na captura da imagem pela automatização do dispositivo e pelo coeficiente de indeterminação da noite. Entretanto, a forma de um vulto sem identidade, a indeterminação do sujeito da ação inscrita na superfície fotográfica, é sugerida pelo que sobra. A falta constrói na mesma medida em que a sobra desconstrói a imagem.

Tendo em vista que a imagem é composta por movimentos de construção e destruição, um lance dialético provoca a desorganização do corpo. Não é só pela falta que a imagem espectral é determinada, mas também pelo “a mais” (*plus*), o excesso de movimento do corpo no espaço, o tempo demasiado de exposição do sensor às luzes da noite, as repetições sequenciadas da imagem e a intensidade de sombra que extrapola e produz uma rebarba.

3.3 Acontecimento noturno



Figura 51. Lizângela Torres Da série *Incursões Noturnas – CHIADO / 012*. Fotografia digital. 2015.

Encontro um lugar onde não passam pessoas, apenas o trilho do bonde divide espaço comigo, insinuando um trânsito latente. A luz que chega não atrapalha a noite. Entre a câmara e o devir da noite, meu corpo, uma grade, pedras e o escuro do fundo de um tempo que avança no passado de portas entreabertas. Meu movimento, as sombras e o silêncio.

Na fotografia, a performatividade da ação é documentada, como visto do capítulo anterior, produzindo uma linha de cisão entre a ação e a superfície fotográfica. A ação é capturada num processo de transfiguração para o plano da fotografia: do fluxo do tempo/espaço da noite, o movimento é extraído e desdobrado no espaço imóvel do recorte fotográfico. A ação sofre, portanto, mudança de natureza; descola-se da duração da vida para agir na duração artística da proposição.

Pela transformação do espaço de deslocamento, do território da noite para o plano fotográfico, o corpo impreciso é desorganizado, desfigurado, esvaziado, transfigurado em superfície. Perdem-se as características miméticas de referência com o real, instaurando uma

zona de *semelhança não-sensível* entre o referente e o corpo capturado pela objetiva.

A noite capturada do território das ações é, por sua vez, transfigurada nas fotografias e nos vídeos. Na instauração das *Situações Obscuras* para a experiência de fruição das imagens, através de instalações, a noite novamente transfigura-se e, por fim, em mais uma etapa do processo de transfiguração, transmuta-se na contaminação entre as noites internas e externas ao sujeito que percepção. A noite transfigura-se pela ação do partícipe.

A partir dos processos de transfiguração da noite apresentados, será possível pensar em ainda outra transfiguração das *Incursoes Noturnas*, como a transformação em um puro *Acontecimento noturno incorpóreo*?

Relacionada ao conceito de acontecimento em Deleuze, a noção de transfiguração é pensada como acontecimento efetuado nas coisas e nos corpos e como puro acontecimento, como contra-efetuação, o acontecimento em seu estado virtual, nômade, indeterminado, efêmero e imanente. Uma transfiguração que, quando acontece nas relações das coisas com os corpos, é sua atualização; é uma face da sua multiplicidade, um corte no seu movimento incessante.

Em todo o acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, no ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo o presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, *eventum tantum...*; ou melhor, que não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa,

sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar a contra-efetuação.²⁴⁶

Numa superfície²⁴⁷ de transformação que antecede a efetivação acidental no estado de coisas, os acontecimentos mostram-se como eventos ideais. Na filosofia acontecimentalista dos Estoicos²⁴⁸, o acontecimento é removido do estado vivido e reportado para uma superfície acontecimental incorpórea, pois os acontecimentos são como transformações incorporais.

O que há nos corpos, na profundidade dos corpos são misturas: um corpo penetra outro e coexiste com ele em todas as suas partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro. Um corpo se retira de outro como o líquido de um vaso. As misturas em geral determinam estados de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho do ferro, o verde de uma árvore. Mas o que queremos dizer por “crescer”, “diminuir”, “avermelhar”, “cortar”, “ser cortado” etc., é de uma outra natureza: não mais estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais na superfície, que resultam destas misturas. *A árvore verdeja...*²⁴⁹

Diferenciando o acontecimental do acidental, para os estoicos, os acidentes são modificação dos corpos, através de transformações pelas ações, paixões, criações e destruições; os acontecimentos são o resultado destas ações e destas paixões, como algo que se ergue das relações do corpo-a-corpo entre as coisas: contra-efetuação como uma nuvem de poeira incorpórea que paira sobre o rastro de

²⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P.154.

²⁴⁷Uma superfície induzida pelo cérebro, superfície invisível, incorporal, metafísica onde todos os acontecimentos se inscrevem e simbolizam. DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P.230.

²⁴⁸“Os estoicos souberam fazer passar o traço metafísico divisório já não entre o sensível e o inteligível (transcendência socrático-platônica), ou no interior do sensível entre as substâncias materiais e a sua composição elementar (profundidade pré-socrática), mas entre a corporeidade e a sua superfície acontecimental incorpórea.” DIAS, Sousa. *Lógica do Acontecimento: Introdução À filosofia de Deleuze*. Lisboa: Documenta, 2012. P. 98.

²⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P.7.

um deslocamento; como o escurecer, o anoitecer, como puros infinitivos e devires ilimitados.

Diante do inventário noctâmbulo, em processo de construção contínuo, o escurecer, o anoitecer, o vagar, o retornar, o mover, o morrer (dentre outros verbos no infinitivo destacados nas *Incursões Noturnas*) inscrevem o acontecimento no puro devir noturno das ações realizadas.

Através da cisão do presente em duas linhas divergentes ilimitadas, indissociavelmente passado próximo e futuro iminente, como tal invisível, irreduzível ao presente vivido, coexistem em já-aí e ainda-não. Souza Dias, numa leitura sobre a filosofia de Deleuze, escreve que:

O acontecimento é biface. Tem uma face voltada para as coisas e outra para a linguagem. Efetua-se em coisas e estados de coisas e exprime-se em proposições. Mas sem ser redutível quer às suas efetuações quer às suas expressões linguísticas. Ele «encarna-se» atualmente em seres, corpos e qualidades de corpos, e atualiza-se também nos enunciados verbais como suas expressões, mas sem nada perder da sua natureza de extra-ser incorporal e de entidade extra-proposicional. (...) Só que ele é como o Agora infinitivo que excede todas as suas manifestações presentes, a imaculada sombra metafísica dessas manifestações, a parte em tudo o que acontece que escapa a toda atualidade, bem como a parte em tudo o que se enuncia que escapa a toda a representação. O acontecimento é uma virtualidade, é um puro virtual. É um devir, um movimento infinito, infinitivo.²⁵⁰

O passado e o futuro sem presente, pois o agora é a efetivação em fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS*. A noite mostra-se como plano de imanência dos acontecimentos, pois, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, “o plano é o horizonte dos

²⁵⁰ DIAS, Sousa. *Op.cit.* 2012, P. 100-101.

acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais."²⁵¹

Das relações travadas entre os corpos e a noite nas *Incursões Noturnas*, erguem-se acontecimentos noturnos virtuais, como a contra-efetuação das *Incursões Noturnas*. Para o filósofo Gilles Deleuze, a contraefetuação ou a transfiguração manifesta-se como o meio mais adequado pelo qual se tem acesso ao acontecimento²⁵².

O acontecimento resulta dos corpos, de suas misturas, de suas ações e paixões. Mas difere em natureza daquilo de que resulta. Assim ele se atribui aos corpos, aos estados de coisas, mas não como uma qualidade física: somente como um atributo muito especial, dialético, ou antes noemático, incorporal.²⁵³

Para Deleuze, não se pode confundir o acontecimento “com sua efetuação espaço/temporal em um estado de coisas”²⁵⁴, pois o acontecimento é da ordem do sentido, daquilo que é exprimível ou o expresso da proposição. *Não perguntamos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido.*"²⁵⁵

Diante do caráter paradoxal da estrutura do acontecimento, como um plano acontecimental “não-vivo”, onde coexistem em devir o passado e o futuro das ocorrências incorpóreas, as *Incursões Noturnas* mostram-se como um puro acontecimento: devir noite.

As ações noturnas disparam acontecimentos que, por sua vez, atualizam-se na *Série INCURSÕES NOTURNAS*. Estas ações, efetivadas nos processos de captura da imagem (na produção e

²⁵¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: 34, 2004. P. 52.

²⁵²VIESENTEINER, Jorge Luiz. Nietzsche e Deleuze: Sobre a Arte de Transfigurar. *Discusiones Filosóficas*. n. 18, Janeiro – Junho, 2011. pp. 187 - 204

²⁵³ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 188.

²⁵⁴ Idem. P.23.

²⁵⁵ Idem. P.23.

exibição do trabalho), produzem contraefetuações: fantasmas como acontecimentos puros.

Através dos fantasmas da ação, o acontecimento sobrevive. Como efeito das ações travadas no território noturno, os fantasmas na superfície fotográfica desdobram-se em acontecimentos incorporais. A partir da interpretação do conceito de fantasma, Deleuze propõe uma transformação da acepção e função psicanalíticas, pois, aproximando-se ao conceito de acontecimento, destaca que o fantasma “*não representa uma ação nem uma paixão, mas um resultado de ação e de paixão, isto é, um puro acontecimento.*”²⁵⁶

Nesta perspectiva, o fantasma, por ser efeito, difere-se em natureza das suas causas exógenas²⁵⁷, bem como das endógenas²⁵⁸. O fantasma à maneira do acontecimento pertence a uma superfície ideal, que transcende o seu lado interior e o lado exterior, desdobrando-se em um só lado: na superfície incorpórea. “*Nem ativos nem passivos, nem internos nem externos, nem imaginários nem reais, os fantasmas têm realmente a impassibilidade e a idealidade do acontecimento.*”²⁵⁹

O *fantasma-acontecimento* submete-se, portanto, a uma dupla casualidade: por um lado as causas internas e externas dos estados de coisa de que resulta em profundidade; e, por outro lado, à *quase-causa* que o opera na superfície metafísica e que possibilita a

²⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 217.

²⁵⁷ Causas exógenas se referem aos estados de coisas efetivos, ações realmente empreendidas, paixões e contemplações realmente efetuadas.

²⁵⁸ Causas endógenas se referem à constituição hereditária, herança filogenética, evolução interna da sexualidade, ações e paixões introjetadas.

²⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 218.

comunicação com todos os outros *acontecimentos-fantasmas* (*esplendor real do acontecimento*).

Convocando o movimento de eterno retorno, duas propriedades caracterizam o fantasma:

- O fantasma constantemente reporta-se ao acontecimento que lhe deu origem (ferida narcísica “fantasma originário”), como origem do acontecimento. “O que aparece no fantasma é o movimento pelo qual o eu se abre à superfície e libera as singularidades acósmicas, impessoais e pré-individuais que aprisionava.”²⁶⁰ Diluindo-se na superfície, “a individualidade do eu se confunde com o acontecimento no próprio fantasma.”²⁶¹
- Não para de imitar o nascimento do pensamento. No desenvolvimento do fantasma, inicia-se a atividade do pensamento: o fantasma como um dispositivo próprio para produzir pensamento. “O fantasma é o processo de constituição do incorporal, a máquina de extrair um pouco de pensamento, repartir uma diferença de potencial nas bordas da fissura, para polarizar o campo cerebral.”²⁶² No contínuo do movimento de retornar, “o fantasma reintegra, retoma tudo na retomada de seu próprio movimento.”²⁶³

A superfície do pensamento e da linguagem é a superfície metafísica do fantasma. Para José Gil, “o expresso da linguagem, que a constitui como linguagem, é o próprio acontecimento do

²⁶⁰ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 220.

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Idem.* P. 228.

²⁶³ *Ibidem*

surgimento do sentido como puro sentido do acontecer.”²⁶⁴ O infinitivo, além de ser o verbo que exprime o sentido do acontecimento, é o tempo do acontecimento (*Aïon*), assim como a sua relação com o sentido incorporal.

Diante desta imagem do fantasma, a fotografia, bem como o vídeo, mostra-se como as efetivações do *fantasma-acontecimento*, a profundidade do efeito de contágio entre as ações noturnas interiores e exteriores: efetivações das *Incursões Noturnas*. Como o sentido do acontecimento noturno, o fotografar, que absorve o filmar, nas quais o recortar, o duplicar, o indexicalizar, o capturar, o caminhar inscrevem o pensamento na superfície do fantasma-acontecimento, apresentando-se juntamente com o anoitecer, o errar, o repetir, o incursionar, aparecer, o desaparecer, divagar, o alucinar... estendem-se na superfície das quase-causas como contraefetuações.

Uma linguagem que se desdobra no plano metafísico do acontecimento noturno, como contraefetuação das ações travadas no território da noite. Ou seja, as *Incursões Noturnas* promovem ações e paixões entre os corpos, efetuando-se em séries de fotografias, vídeos e objetos. Estes se mostram como atualizações, efeitos das ações. Destas ações desprendem-se também fantasmas que se distinguem das efetuações (fotos, vídeos e objetos), como das causas que o produzem (*Incursões Noturnas*), apresentando-se como contra-efetuações: acontecimentos noturnos.

Nos processos de fruição da obra, na instância de exibição, nas instalações e através da leitura desta tese, instaura-se o acontecimento noturno. Uma Duração instável, disparada pela

²⁶⁴ GIL, José. *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008. P. 145.

relação com o trabalho, numa mistura entre noites, entre memórias, ações e paixões, desdobrando-se no plano da linguagem e do pensamento.

Nas fotografias a partir das ações desferidas por mim, o acaso, o desfocado, os encontros fortuitos permitem a aparição do acontecimento. A fotografia registra a ação do corpo sem o intuito de atestá-la. Não documentar o fato cria outra visualidade do encontro com o real. Instaura uma zona de indeterminação e libera o acontecimento, transfigurando a noite.

O arquivo do inventário noctâmbulo das *Incursões Noturnas* apresenta o movimento de eterno retorno como força construtiva. Na persistência que *reintegra, retoma tudo na retomada de seu próprio movimento*, através de caminhadas reincidentes, de ocasos, de saídas intermitentes para a noite e de capturas sucessivas, anuncia-se na insistência da aparição o fantasma-acontecimento das *Incursões Noturnas*.

3.4 Semelhanças distorcidas, realidades imprecisas

Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representa sempre a criação de um testemunho.²⁶⁵

Boris Kassoy

Estranheza, distorção, imprecisão: traços que atestam o movimento, desmontam a realidade exterior e instauram a emergência das ocorrências interiores.



Figura 52. Lizângela Torres. *Da Série INCURSÕES NOTURNAS / 006*. Fotografia digital. 2009.

Através de uma câmara digital compacta, o movimento de subir e descer uma escada foi registrado na *Série INCURSÕES NOTURNAS / 005*²⁶⁶. O espaço da incursão foi o meu apartamento, que na época encontrava-se em processo de demolição e reforma. Em meio a caliças e ruínas, o ambiente foi experienciado na deambulação verticalizada da escada.

Como uma situação de sonho, a ruína percorrida misturava-se aos processos em desmoronamento do pensamento. A decrepitude do lugar sinalizava um por vir diferente; apontava para um futuro reconfigurado, por sucumbir à destruição, ou por um novo arranjo construtivo.

²⁶⁵KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê, 2014. P. 54.

²⁶⁶ Ver detalhe ampliado no Anexo 3.

Sucessivas voltas em uma escada helicoidal inscrevem na fotografia uma figura escorrida, distorcida pelos retornos. Com o temporizador acionado, a objetiva captura o momento entre lances de degraus. Ao deslizar escada abaixo, o corpo dilui-se no tempo, como que sofrendo uma mudança para o estado líquido.

A desordem do lugar monta um ambiente perturbador, sinistro que revela a iminência de um acontecimento inesperado. Este espaço entrópico associado a um corpo desfigurado, sem cabeça, desenha um ambiente onírico, fantástico, mas muito possível em processos psíquicos. Como se a cabeça inexistente da figura estivesse emprestando seu interior para ser o território obscuro da incursão. Esta imprecisão ou distorção da imagem apresentada na fotografia é associada em movimentos artísticos do início do século XX à representação de uma realidade interior.

Porém, há situações, fora do campo da arte, em que a distorção dos corpos na fotografia, no mesmo período histórico, serviu para a tentativa de comprovar cientificamente eventos paranormais. O automatismo da fotografia, cujos pressupostos de verdade e presença legitimam a imagem, é usado para a comprovação de atividades mediúnicas.

Margarida Medeiros observa que a dimensão automática e o compromisso com a verdade atribuído à fotografia provocaram o imaginário fantástico no sec. XIX e XX. A conotação espírita do termo fantasma motivou muitos fotógrafos a fazerem uso da fotografia como prova da comunicação com os mortos e, conseqüentemente, atestar a sobrevivência do espírito após a morte. Nos anos 1920, mesma época em que os movimentos artísticos de vanguarda surrealista e futurista fazem uso dos recursos da fotografia para criar imagens

espectrais, contrariando as possibilidades realistas do dispositivo fotográfico, o debate sobre a veracidade da fotografia espírita mantinha-se.

Um mesmo ocultismo, dos processos fotográficos e o do espiritismo, convergiam em torno de uma propriedade comum, o de registrarem as aparências ou as aparições para além de qualquer controle do sujeito. A contiguidade da máquina com o real devolvia ao sujeito uma espécie de cordão umbilical entre aquele e o mundo à sua volta bem como o seu próprio destino.²⁶⁷

A partir de uma ideia de transparência da fotografia, como um documento *não-mediado*, a fotografia era reivindicada pelos fotógrafos espíritas, ignorando a variável de fraude e manipulação

contida nos processos fotográficos e os aspectos ideológicos e culturais da fotografia.

Com o intuito de tornar visível o invisível, o surrealismo, bem como o futurismo, também aproveita-se do dispositivo técnico da fotografia para produção de discurso. Evidenciando as muitas possibilidades não realistas da fotografia, o surrealismo e o futurismo valorizavam o potencial desta de versar sobre uma realidade interna e não visível. O surrealismo, através das pulsões



41. Man Ray: *Markiza Casati*, 1922, želatinsko-srebrova fotografija.

Figura 53. Man Ray. *Maekiza Casati*. 1922.

²⁶⁷MEDEIROS, margarida. *Op.cit.* 2010.P.263-264.

inconscientes e o futurismo por meio da captura da continuidade do gesto.

Segundo Medeiros, o automatismo para os médiuns é o elemento que possibilitava o registro daquilo que não se vê, mas que se afirma que exista. Já, para a fotografia surrealista, é através do automatismo que se acessa uma verdade mais profunda, a do inconsciente, pois “(...)os surrealistas, embora referindo-se também a uma realidade não visível, veem na fotografia um médium de representação de um processo interno, criativo (...)”²⁶⁸.

Enquanto a fotografia espírita é usada como prova empírica a partir do seu pendor mimético, apelando para a transcendência, o surrealismo volta-se para a imanência e a usa como alusão, pois o surrealismo, como um movimento artístico de vanguarda, apresenta como proposta o rompimento com as formas ideais de representação do sujeito assentadas na *mimesis*, em prol de uma desnaturalização do real.

Um mesmo interesse pela aparição de uma certa verdade na imagem, proporcionada pela sua distorção figurativa, parece ser comum aos diferentes discursos. Tal como o sonho distorce, e ganha sentido na comunicação verbal, a imagem do pensamento é distorcida, e ganha significado na leitura que o sujeito dela faz; também a fotografia surrealista usa a distorção (do espaço pela sua rotação) e a simultaneidade da presença dos elementos na imagem para convocar uma iconografia não mimética, que é suposta referir-se a uma verdade mais profunda.²⁶⁹

Através das distorções da imagem da fotografia surrealista, revela-se a existência latente de outra realidade, múltipla de possibilidades. Esta desnaturalização do real instaura uma

²⁶⁸MEDEIROS, margarida. *Op.cit.* 2010. P. 257.

²⁶⁹ Idem.P. 258-259.

visualidade que coloca “*em xeque a percepção habitual da realidade exterior sem, contudo bani-la*”²⁷⁰.

O corpo, nas fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS*, apresenta outro tipo de ligação por semelhança com o referente. Através de uma distorção na aparência, causada pelo movimento, a fotografia remete-se ao corpo por meio de uma *semelhança não sensível*, como defendida por Walter Benjamin.

Distinta do conceito platônico tradicional de mimese, a “*semelhança não-sensível*” é uma formulação desenvolvida por Walter Benjamin, que redefine a ideia de mimese, afastando-se de uma noção que se pareça a um conceito realista de representação.

está sempre ligada a uma aparição súbita. Ela passa, veloz, talvez seja recuperável, mas não podemos fixá-la, como acontece com outras percepções. Oferece-se ao olhar de forma tão fugidia e passageira como uma constelação. A percepção das semelhanças parece, assim, estar ligada a um momento no tempo.²⁷¹

A *semelhança não-sensível* mostra-se como sinais estranhos, distorcidos, que retornam num movimento de transformação mimética que faíscam numa constelação. Uma leitura que impele o espírito a participação da medida do tempo em que as semelhanças, de forma fugaz, desaparecem e subitamente irrompem do fluxo das coisas.

Como linguagem, a *semelhança não-sensível*, para Benjamin, é inseparável da semiótica, como os dois lados da mesma moeda. A *semelhança não sensível* aproxima-se à noção de signo indicial, afastando-se da ideia de representação icônica, pois produz *semelhança* através de uma marca de presença espaço/temporal.

²⁷⁰FABRIS, Annateresa. *O desafio de Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. V. II. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. P.27.

²⁷¹ BENJAMIN, Walter. *Linguagem Tradução Literatura: filosofia, teoria e crítica*. Porto: Assírio & Alvim, 2015. P.52.

Através da semelhança não sensível observada nas fotos, lê-se nas manchas, nos rastros, o movimento da figura. A aparência do corpo é distorcida, transfigurada, para produzir, através da estranheza do estado de semelhança, a *verdadeira face surrealista da vida*.

Observa-se que nas fotografias provenientes das ações noturnas, investigadas nesta tese, esta relação entre imagens imprecisas e espaço natural da noite é partidária às aspirações surrealistas, pois, através da desconstrução da realidade, por meio da fotografia, faz surgir a representação de uma noite mais profunda, deixa escapar a espessidão do breu imanente ao corpo para desdobrar-se em transfigurações noturnas imperceptíveis pela ordem perceptiva retiniana.

3.5 Notas sobre a captura do movimento

Como consequência dos desdobramentos da ação noturna, as fotografias e os vídeos são construídos a partir do movimento. Dois tipos de movimentos são revelados: um intermitente e outro contínuo, podendo os dois ser observados em um mesmo trabalho.

A fotografia, desde sua origem, atuou de forma dialética, servindo ao campo da ciência e às práticas artísticas. Na ciência, fazendo valer sua vocação para com a verdade e objetividade, interessou à fisiologia, por permitir estudar os mecanismos do deslocamento dos corpos. Na arte, instaura um campo de criação através da relação homem/máquina.

Eadweard Muybridge (1830 – 1904) fotógrafo nascido em Kingston, Inglaterra, erradicado nos EUA, desenvolve experiências com várias câmaras fotográficas simultâneas para registrar o movimento. Entre 1877–1878, Muybridge realiza uma série de fotografias das fases da locomoção do cavalo²⁷², conseguindo provar que, durante o trote, o pequeno galope e o galope, as quatro patas se levantavam simultaneamente

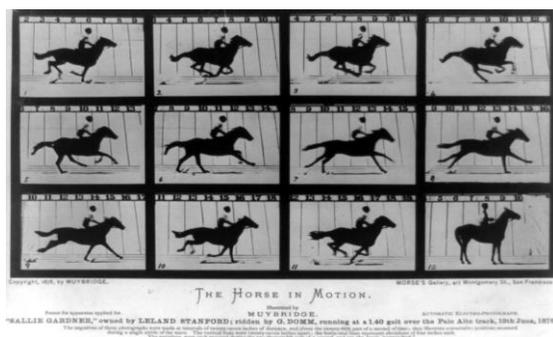


Figura 54. Eadweard Muybridge, Os movimentos do cavalo, 1877-1878.

²⁷²Muybridge usa doze câmaras simultâneas dotadas de um obturador que lhes permitia captar a imagem em menos de dois centésimos de segundo. Fios ligados a baterias elétricas pontuavam a trajetória a ser percorrido pelo cavalo: ao rompê-los o animal acionava as objetivas sucessivamente, tendo como resultado uma série de negativos.



Figura 55. Marey. *Homem caminhando*. 1890-1891.

do solo. Descoberta que contraria a representação pictórica convencional do tema.

Através da *cronofotografia*, em 1882, Étienne-Julles Marey²⁷³, médico, fisiologista, estudou o movimento, sob todas as suas formas, em todos os seus estados e por todos os meios. Inicialmente desenvolve um método gráfico para transcrever visualmente os movimentos, mas logo cria um aparelho, com um obturador de disco, capaz de obter dez imagens por segundo numa mesma chapa de vidro, reproduzindo, assim, as fases consecutivas de um movimento.

Com a cronofotografia, Marey atinge o âmago de sua pesquisa, articulada em volta da dimensão espaço/tempo do movimento:

Todo o movimento é produto de dois fatores, o tempo e o espaço. Conhecer o movimento de um corpo é conhecer a série de posições que este ocupou no espaço numa série de instantes sucessivos²⁷⁴.

De acordo com Annateresa Fabris, havia uma diferença clara entre o método de Marey e o de Muybridge. A prática do fotógrafo inglês proporcionava uma ilusão cinemática, enquanto as experiências de Marey permitiam “reunir numa mesma fotografia uma série de imagens sucessivas que representavam as diferentes

²⁷³Fisiólogo, Titular da cadeira de história natural dos corpos organizados no Collège de France

²⁷⁴MAREY, Étienne-Julles. In: FABRIS, Annateresa. *O desafio do Olhar*. P.81.

posições que um ser vivo ocupa durante um movimento de locomoção”.²⁷⁵

Diante destes estudos realizados por Marey e por Muybridge, nota-se que o movimento apresentado nas fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS* mostra-se como uma fusão entre ilusão cinemática de Muybridge, por diferentes estágios do movimento estarem representados em fotografias diferentes, e sobreposição de várias posições do movimento numa mesma fotografia, como em Marey.

Esta confusão de formas de capturar o movimento e de comunicá-lo provoca uma percepção do tempo em que estágios de intensidades irregulares e pausas, interconectados, tecem a duração da ocorrência da ação. Outrossim, a percepção do modo geral das coisas do mundo.

Como uma pulsão desregrada, as fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS* apresentam um movimento alternado, porém recorrente. O rastro do corpo, deixado pelo seu deslocamento, apresenta-se como signo indicial de movimento. A ideia de movimento é sugerida pela impressão indistinta da figura. O corpo perde seu contorno ao vibrar no tempo/espaço da ação para a captura fotográfica. Mas a impressão de movimento também é proposta pela forma de montagem das fotografias, sugerindo um mapa do deslocamento. Na sequência fotográfica, a montagem justaposta dá uma noção de espaço percorrido e de sentido de tráfico, que sinaliza o deslocamento espacial.

Marey não se limitou à transcrição do movimento sobre placa fixa; criou a cronofotografia sobre película móvel. Em experiências

²⁷⁵FABRIS, Annateresa. *Op.cit.* 2011 P. 82.

com a modulação da velocidade, Marey produz filmes cronofotográficos²⁷⁶ que se apresentam em um estado intermediário entre a fotografia e o cinema; entre imagem fixa e movimento aparente. Em filmes de poucos segundos, Marey cria um sistema para estudar o movimento, restituindo-o através da variação de velocidade.

Diferente do cinematógrafo Lumière, o filme cronofotográfico não representa o movimento aparente, naturalmente percebido; ele altera a velocidade de sucessão das imagens (fotogramas), trabalha os ritmos do movimento, desacelerando a velocidade de forma diferente da observada pelo olho humano. Através da variação das velocidades, observa o que não se vê naturalmente, buscando assim ver melhor o que acontece em um movimento. Ao modelar, decompor, vê o movimento em movimento, sem fixá-lo na fotografia e nem como reprodução mimética na velocidade real, ou seja, estuda o movimento como acontecimento.

Nos vídeos²⁷⁷ que compõem o objeto desta investigação, é possível observar a captura de um movimento contínuo, como é o caso da videoinstalação *Breu*. Na videoinstalação *Kinesis*, a continuidade ligada a cortes de interrupção formam planos de tempo com ritmos e velocidades distintos, numa montagem em *looping*. O tempo/espço desliza em fluxo até o corte encontrar o início de outro movimento contínuo.

Em registros de contínuos intermitentes, estende-se a duração do vídeo. Como já foi comentado no capítulo anterior, outras séries de movimentos adensam esta videoinstalação. Como os movimentos

²⁷⁶ www.youtube.com/watch?v=wJ3GXRe0084; www.youtube.com/watch?v=jj3eU3d7M-E

²⁷⁷ Ver Anexo 2.

circulares do sol em derrocada, do corpo na captura da imagem, os movimentos dos partícipes e do escurecimento da instalação.

A noção de montagem de blocos de tempo para dar a impressão de continuidade e descontinuidade pode ser observada também nas fotografias. A numerosa repetição dos gestos em uma série lança o movimento para além do campo registrado. Movimentos contínuos alternados a intermitentes, deslocamentos pausados e de intensidade variável regem as fotografias em cada ação. Na abrangência do trabalho, levando em consideração todas as séries registradas e as que estão por vir, a descontinuidade torna-se mais nítida. Ações que ocorrem de tempo em tempo, sem regra, em períodos indeterminados, assomam e desaparecem, ressurgindo mais uma vez.

Na fotografia fotodinâmica do futurismo, com o intuito de traduzir o fluxo contínuo e homogêneo do gesto no tempo e no espaço, os irmãos Anton Giulio Bragaglia e Arturo Bragaglia, buscavam, além da síntese do gesto como expressão estética, a sua interioridade através da *“emoção sensorial, cerebral e psíquica que experimentamos no momento em que um gesto deixava atrás de si seu soberbíssimo rastro impetuoso.”*²⁷⁸



Anton Giulio Bragaglia - Violoncellista - 1913

Figura 56. Anton Bragaglia. *Violoncellista*. 1913.

²⁷⁸ BRAGAGLIA, Anton Giulio. Fotodinamismo Futurista. 1911 ou 1912. In: FABRIS, Annateresa. *Op.cit.* 2011. P. 94.

De acordo com um mundo da velocidade (tema caro para os futuristas), a busca por uma nova realidade sintética, o movimento, o ritmo e a desmaterialização do objeto corroboram para a criação de novos modos de visualidade. As fotografias dos irmãos Bragaglia sugerem duas formas de lidar com a captura do movimento: através de um movimento único, concebido como ritmo e energia (*O violinista*, 1911.); ou pela apreensão dos estados “intermomentais”, a partir de fotografias que apresentem a transição de um ponto a outro do gesto: “continuidade do gesto no espaço” (*Procurando*, 1912).



Figura 57. Bragaglia.
Procurando. 1912.

Influenciado por Willian James e Henri Bergson, Bragaglia, adepto de uma concepção espacializada do tempo, percebe-o como uma sucessão de momentos e lugares. Através dos estados “*intermomentais*”, o tempo apresenta-se como uma quarta dimensão do espaço.

Annateresa Fabris observa que:

Bragaglia não leva em conta que, para Bérqson, as estações que o intelecto percebe como reais são, de fato, virtuais: não existem. Motivo pelo qual não se põe o problema de dar conta do que acontece entre uma estação e outra, uma vez que o fluxo temporal é contínuo e sem etapas.²⁷⁹

Para Bergson, o movimento é um acontecimento; não se confunde com o espaço percorrido. Não se pode reconstituir o movimento através de poses no espaço ou de instantes no tempo. A duração não é qualquer coisa móvel; o que move não é o movimento

²⁷⁹ FABRIS, *Op.cit.* 2011. P. 112 113

em si. O movimento está entre as posições no espaço; é um acontecimento como imagem média, é dado imediato.

Assim, o fotodinamismo constata que a desmaterialização da realidade exterior - nas quais o movimento e a luz desintegram os corpos; o gesto desbota as imagens; o movimento existe apenas como pura trajetória material da essência interior; - mostra-se como a busca da realidade interior das coisas.

No entanto, o movimento, ao desintegrar os corpos, destruindo a vocação da fotografia em representar a verdade das coisas, não apresenta nada mais que sua insuficiência em lidar com o contínuo do tempo, pois, segundo Boris Kossoy, "*Toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo e, portanto, da vida.*"²⁸⁰

Os espaços "intermomentais" são, como observa Fabris, virtuais, deste modo, pertencem à percepção; não estão na existência da duração, mas sim na forma como percebemos o mundo. Segundo a analogia criada por Bergson, a percepção é como uma fotografia: criam-se recortes de tempo/espaço das coisas, variando o enquadramento de acordo com cada sujeito que percebe.

A fotografia deflagra que a busca pela verdadeira realidade é vã, evidenciando a imprecisão e a imprevisibilidade da vida exterior/interior das coisas, pois as realidades são muitas tanto quanto a totalidade das fotos já tiradas, somadas às que estão ainda por serem feitas. Nas palavras de Susan Sontag: "Contudo, a representação da realidade pela câmera deve sempre ocultar mais que revelar."²⁸¹

²⁸⁰ KOSSOY, Boris. P. 44.

²⁸¹ SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. P.34.

Na série *INCURSÕES NOTURNAS* o corpo, ao deslocar-se no espaço da noite, traça no sensor da câmera seu movimento num processo de transfiguração da ação real para a construção de um discurso visual. A fotografia no meu trabalho apresenta-se como o fotógrafo e pesquisador Carlos Fadon Vicente a define: um “*sistema de elaboração de realidades*”.²⁸²



Figura 58. Carlos Fadon Vicente. *Avenida Paulista. paulista_288_12*. 1983. Filme P&B.

A fotografia de Carlos Fadon Vicente, *Paulista 288 12* faz parte de um ensaio realizado na Avenida Paulista, partindo de operações sobre *mutações e matizes da paisagem urbana*. Através de uma elaboração visual, Fadon lida com elementos dinâmicos em seu contexto original, como um transeunte que passa pela

calçada da Avenida Paulista, que não corrobora com o papel atribuído à condição imposta pela imagem fotográfica.

Através da baixa velocidade de obturação, Fadon observa a imprevisibilidade das manchas de movimento, e a tensão gerada pela sobreposição de diferentes camadas do mundo, “*que na bidimensionalidade da fotografia, revelam uma ordem própria, existente apenas nessa circunstância.*”²⁸³

²⁸²VICENTE, Carlos Fadon. In: SAMIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

²⁸³ENTLER, Ronaldo. *Acaso na construção da obra. Carlos Fadon Vicente*. In: *Poéticas do Acaso: acidentes e encontros na criação artística*. Tese de Doutorado, Escola de Educação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000. PP. 106-113.

De acordo com esta observação de Fadon, as imagens espectrais da *série INCURSÕES NOTURNAS* são o resultado do incômodo gerado pela incompatibilidade entre o movimento e a fotografia. Pela impossibilidade do plano fotográfico lidar com a mobilidade, evidencia-se uma fragilidade do meio em operar o real e, conseqüentemente, de representá-lo com fidelidade.

Apontando uma possível especificidade da fotografia calcada, não no princípio de verdade, mas na possibilidade de evidenciar os estratos do mundo, num processo de desdobrar estas matizes, que estão sedimentadas no espaço de ocorrência da vida e que apresentam-se incompatíveis à superfície fotográfica, o rastro do deslocamento, que transfigura o corpo na fotografia, antes de ser o testemunho de uma presença, atesta o potencial de simulacro do meio. Dissimulada, a fotografia cria outra realidade a partir do que lhe escapa.

3.6 Imagem Transfigurada

O conceito de imagem, quando usado para abordar os diferentes estágios do trabalho objeto desta pesquisa, torna-se nebuloso, pois inflete seu sentido. Ora designa a superfície bidimensional da fotografia, ou do vídeo, ora o espaço envolvente da instalação. É a aparição da figura iluminada num ambiente sombrio, mas também a própria desapareição. É a sombra, pois também é luz. É imagem percebida, ótica, háptica e imagem pressentida, intuída, psíquica. É fixa, móvel, intermitente e transfigurada. É fruto da construção, bem como da desconstrução. É ação no curso do tempo, mas também montagem como modificação do real. É presença; porém, é ausência, é espectral e fantasmática.

É o espaço real, mas também o transfigurado, o virtual, o simulacro. É o resultado da construção formal do espaço do trabalho, assim como o processo de sua feitura. É o estar no espaço agora da experiência artística e o que restou desta. É o corpo na experiência, e a repercussão desta como sintoma. É acontecimento deflagrado e também acontecimento em vias de ser atualizado. É o invisível da imagem, a sua obscuridade, o mistério das coisas.

Para dar conta dos movimentos pulsantes, e aparições intermitentes da imagem transfigurada no trabalho aqui analisado, nota-se a aproximação com o conceito de imagem dialética em Walter Benjamin, de imagem sintoma em Georges Didi-Huberman e de imagem sobrevivente de Aby Warburg. Percebe-se também a relação com o conceito de imagem simulacro e de acontecimento-fantasma em Gilles Deleuze.

Ambiguidades, contrassensos, impossibilidades caracterizam a imagem na minha poética. Este caráter paradoxal da imagem impede-a de ser contida numa noção estável e determinada. Uma análise puramente formal, ou de natureza processual, não daria conta dos movimentos de aparição e desaparecimento do trabalho. Como o acontecimento noturno, “(...) quando tudo desapareceu da noite, tudo desapareceu aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de tudo desapareceu.”²⁸⁴

A ausência ganha corpo na obscuridade e aciona a produção imagética insurgente das zonas sombrias do território desconhecido da subjetividade. Trata-se aqui da zona de contiguidade entre imagens óticas, hápticas, sinestésicas e psíquicas. Uma interrelação entre imagens percebidas e memória. Imagem dada a ver e imagem construída na experiência visual, mas também como imagem acontecimento. Aquela que, movendo-se em um plano infinito, antecedendo sua captura pelo observador, é constelação, podendo produzir aparições, como pulsões que, ao surgirem, retornam diferente. Imagem transfigurada: noite.

Nota-se que o sentido de falta do corpo associado à sua aparição incorpórea, ou quimérica, como outra imagem, perfaz as definições de fantasma ao longo deste capítulo. Porém, ao pensar no conto “O Retrato Oval”, de Allan Poe, foi o excesso de vitalidade da pintura que possibilitou a *vida na morte*; o que sobrevive de uma sedimentação, uma imagem sintoma, que se repete na intermitência do devir originário de um turbilhão de intensidades.

Outro paradoxo impõe-se: a convivência da falta e da sobra para a construção do corpo transfigurado das *Incursões Noturnas*.

²⁸⁴BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* 2011. P. 177.

Como observado nestas fotografias investigadas, o corpo espectral mostra-se como aparência do acúmulo de gesto. Um corpo indeterminado, esvaziado de órgãos, transformado em uma superfície de interior paradoxal. Ao estancar o fluxo vital da ação, pois mortificada pelo ato fotográfico, outra superfície estende-se para a atuação dos corpos transfigurados: o plano fotográfico. A aparição incorpórea da ação lança o acontecimento noturno numa superfície virtual, transfigurando mais uma vez a noite como retornos que insistem em retornar e a cada volta produzem transfigurações intermitentes: a ação sobrevive.

CAPÍTULO 4
SITUAÇÕES OBSCURAS

4.1.Câmara para Situações Obscuras

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas.

Villém Flusser



Figura 59. Lizângela Torres. Exposição *Ocaso*. Plataforma Espaço de Criação. Porto Alegre. 2012.

Dos movimentos incessantes, a imagem indeterminada surge nas *Situações Obscuras*. Como acontecimento disparado pelas *Incursões Noturnas*, as *Situações Obscuras* apresentam-se como situações imersivas para a exibição da obra: as imagens geradas pela ação no espaço da noite são instaladas em ambientes para a aparição da noite transfigurada.

Na instância geradora da imagem, a ação do corpo em ambientes noturnos deflagra as *Incursões Noturnas*. Já na instância

de exibição do trabalho, as *Situações Obscuras* são propostas em um ambiente para o acontecimento da noite transfigurada. Compondo com o lugar de sua instauração, a obra é instalada de acordo com as características do espaço expositivo. O espaço é elaborado para a experiência do fruidor, contando com a ação do público para o assomo da obra.

O partícipe adentra à noite transfigurada, onde a fotografia e o vídeo, instalados em um ambiente escuro, projetados ou através de caixas de luz (*backlight*), iluminam sutilmente o espaço, abrindo rasgos de luz, de forma a incentivar o deslocamento do observador pelo ambiente enegrecido. Guiado pela cintilação, o corpo do observador move-se pelo espaço escurecido, num processo investigativo em busca das imagens.

A palavra situação deriva do Latim *situs*, que significa lugar, local, posição. Portanto, situação, situs + ação, eu defino no âmbito do meu trabalho como a ação em um determinado lugar. Lugar este obscuro, iluminado apenas pelas imagens fotográficas que, projetadas nas paredes ou através de backlights, velam o espaço, revelando-o como uma câmara escura: o lugar da noite transfigurada, que possibilita o assomo da noite, como a aparição do território noturno em um espaço expositivo.

Trata-se dos desdobramentos do local da ocorrência das ações noturnas para captura da imagem: território noturno das *Incursões Noturnas*. Este se constitui de lugares externos, como as ruas da cidade, mas também de lugares internos, quando a casa ou o carro mostram-se como uma caixa preta, ou mesmo como uma câmara obscura onde se projetam imagens. Observa-se aqui que a situação obscura proposta nesta pesquisa remonta à experiência

geradora da imagem fotográfica, e ainda retoma os princípios constitutivos e ontológicos da câmara fotográfica.

A experiência da imagem luz/sombra gerada pela *Situação Obscura* transporta-nos para o passado da imagem fotográfica. Neste movimento em direção ao princípio da fotografia, a câmara obscura surge para possibilitar a reflexão acerca dos ambientes escuros criados para a fruição da fotografia e do vídeo gerados pelas ações noturnas. Participando da gênese da fotografia, a câmara obscura desvela seu princípio de ordem e racionalidade.

Dando continuidade ao projeto iluminista do século XVIII, que visava um modelo de uma ciência objetiva e esclarecedora, a fotografia foi criada num cenário histórico e cultural do positivismo²⁸⁵ do século XIX, que preconizava a ordem e o progresso, para através da visão científica explicar os fenômenos naturais ou humanos. Portanto, a fotografia, na sua origem, esteve ligada a pressupostos objetivos e a uma noção absoluta sobre a verdade histórica, firmando um compromisso com a razão. Tendo em vista esta herança ordenadora, o que ocorria com o meio ao tencionar o limite da objetividade da fotografia com a poética da noite?

Como dispositivo óptico de captação e reprodução da imagem, a câmara obscura foi um recurso para a observação do céu e, posteriormente, auxiliou os artistas a retratarem a imagem do mundo. Este dispositivo, que está associado à visão perspectivista do Renascimento, contribuiu para o processo de representação espacial em um suporte bidimensional. Também chamada de câmara escura, a partir do Renascimento, foi frequentemente utilizada por artistas

²⁸⁵Corrente filosófica do positivismo, formulada pelo francês Auguste Comte, em 1830, com reverberações políticas e sociais.

como ferramenta para a reprodução natural e mimética da realidade. Posteriormente, foi adaptada a um instrumento de projeção de imagens, chamado de “lanterna mágica”, utilizado no século XVII. Atribuído a Aristóteles, o conhecimento do princípio óptico da câmara obscura foi aperfeiçoada ao longo dos séculos, originando a câmara fotográfica.

Além de capturar e reproduzir as imagens, o dispositivo fotográfico possibilitou a materialização da imagem através de sua fixação em um suporte bidimensional. Teve sua invenção associada à compreensão do ato de ver. Para Villém Flusser, o aparelho fotográfico surge como simulacro do olho. Para Laura Gonzáles Flores, ele parte de um desejo científico de objetivação do modo como vemos o mundo:

A câmara fotográfica implica um avanço na compreensão objetiva dos fenômenos de formação e percepção das imagens ao favorecer sua manifestação em um objeto material. Era uma maquete do olho, isto é, um objeto material de estrutura análoga ao órgão de visão do corpo humano: o pequeno orifício ou estenopo equivale à pupila; a caixa escura, ao globo do olho; e o plano onde se forma a imagem, à retina.²⁸⁶

O princípio da câmara como a caixa escura do globo, lugar de projeção das imagens, pode ser relacionado ao espaço criado pelas *Situações Obscuras*. Imagens fotográficas que se lançam através de luz projetada e tocam as paredes/retina do ambiente elaborado para a recepção do trabalho. Ocorre que a trajetória da luz no espaço, em alguns momentos, é interceptada por corpos que se movem pelo ambiente escuro, a fim de ver e deixar fluir outras imagens para dentro de suas caixas pretas oculares. Com múltiplas pupilas, a câmara das *Situações Obscuras* complexifica o modo objetivo da

²⁸⁶ FLORES, Laura Gonzales. *Op.cit.* 2011. P. 101.

formação das imagens da máquina fotográfica, embaraçando as linhas projetivas.

A analogia da câmara fotográfica com o olho, para Flusser, imputaria a este aparelho simulador do órgão de visão um estado de submissão ao domínio do operador da câmara. No entanto, a complexa estrutura do seu sistema cria uma relação de controle cambiante. Para o autor, as potencialidades do interior do aparelho superam a capacidade do fotógrafo: “o programa do aparelho deve ser impenetrável para o fotógrafo, em sua totalidade.” De maneira que “a competência do fotógrafo deve ser apenas parte da competência do aparelho.”²⁸⁷

Como realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho, as fotografias tendem ao esgotamento. O número de fotografias realizáveis no aparelho é grande; porém, limitado. O fotógrafo penetra no seu interior para exauri-lo e, num mesmo golpe, ampliar o universo fotográfico. O desafio da conquista dos recônditos inexploráveis anima-o. “Na procura de potencialidades escondidas no programa do aparelho, o fotografo nele se perde.”²⁸⁸

A complexidade do sistema do aparelho fotográfico, como uma *caixa preta*, impede-o de ser totalmente penetrado. Zonas obscuras no interior da caixa são inalcançáveis. Porém, a intenção do fotógrafo é algo que ativa o funcionamento do aparelho. O operador controla o *input* e *output* da caixa. Sabe como alimentá-la e como fazer para que ela “cuspa fotos”,²⁸⁹ “domina o aparelho, sem no entanto, saber o que se passa no interior da caixa.”²⁹⁰ O fotógrafo controla a entrada e

²⁸⁷FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985. P. 43.

²⁸⁸Ibidem.

²⁸⁹Idem, p. 44.

²⁹⁰Ibidem.

saída, “mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado.”

A caixa preta da câmara fotográfica é múltipla em potencialidades dentro de um limite de realizações. A incursão nas zonas obscuras pelo interior da caixa preta mobiliza o fotógrafo a aventurar-se na indeterminação da conquista pela fotografia ainda não realizada. “A pretidão da caixa é seu desafio porque, embora o fotógrafo se perca em sua barriga preta, consegue, curiosamente, dominá-la.”²⁹¹ Este movimento é análogo ao do corpo do sujeito nas *Situações Obscuras*.

O participante que se desloca pela situação na ocasião da exibição do trabalho desafia a suspensão da proposta. A incursão pela indeterminação da noite transfigurada instiga-o a investigar os recantos sombrios da obra. Com bordas mensuráveis, o espaço de exibição elaborado para as *Situações Obscuras* apresenta limites físicos e potencialidades previsíveis, que determinam em parte a ação do participante. Da mesma forma, a fotografia como vetor da arte, que aponta para uma ocorrência artística que aconteceu em outro tempo/espaço, restringe o alcance da obra.

O acesso ao trabalho, mesmo que múltiplo, estende-se por um espaço delimitado pela materialidade da obra. Um número finito de fendas virtualizantes é proposto para criação da noite transfigurada. No entanto, apesar do espaço físico da instalação limitar as potencialidades da obra, a relação deste com a subjetividade do partícipe possibilitam a abertura para o imponderável. Os mecanismos perceptivos do sujeito da ação, durante a incursão

²⁹¹FLUSSER, Vilém. *Op.cit.*, 1985. P. 44.

noturna na situação proposta, passam por “zonas de indeterminação”²⁹², tornando imprevisível e singular a realização do acontecimento da obra.

Como uma dobra do fora, a caixa preta abarca o mundo em seu interior. Para Leibniz, cada sujeito (mônada) é fechado, sem janelas, nem portas. Contendo todo o mundo em seu interior sombrio, é uma dobra do fora, que recebe luz em apenas uma porção do todo, variável para cada um. Gilles Deleuze²⁹³, comentando o conceito de dobra em Leibniz, declara: “o mundo está dobrado em cada alma, mas diferentemente, já que existe um pequeno lado da dobra iluminado.”²⁹⁴ Como dobra do fora, o sujeito nas *Situações Obscuras* envolve o entorno, deixando as imagens iluminarem uma face singular do interior de sua dobra.

A artista mineira Laura Lima leva ao extremo a noção de câmara escura. Na exposição *Grande*²⁹⁵, a artista propõe um ambiente, intitulado “*Escolha*”, totalmente escuro para ser percorrido. Aquele ou aquela que participa desta experiência e se aventura num espaço de visão nula, prova da aflição e temor de se submeter a provocações táteis sutis numa total vulnerabilidade com o fora. Duração vertiginosa, indeterminada, também é deflagrada nas *Situações Obscuras*. Porém, o temor experienciado na obra “*Escolha*” diferencia-se pelo grau de intensidade.

²⁹² Conceito de Henri Bergson que se refere ao processo de percepção.

²⁹³ O filósofo francês Gilles Deleuze recria o conceito de Dobra para explicar os processos de subjetivação como modificação dos limites que nos sujeitam, para nos reconstruir com outras experiências, com outras delimitações. SILVA, Tomas Tadeu da (org). *Nunca Fomos Humanos: nos rastros da subjetividade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P.130.

²⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: 32, 1992. P. 195.

²⁹⁵ Mostra no Museu Casa França Brasil, de 19/12/2010 à 20/02/2011 no Rio de Janeiro. <http://www.youtube.com/watch?v=Pgljtw3Xe2c>

A sensação aflitiva no espaço totalmente escuro, pela ausência completa da imagem e da luz, é agravada pelas provocações, através de presenças que tocam, assopram e roçam objetos no corpo do partícipe. As ações sofridas pelo público são impostas pela obra de Laura Lima. A escolha está em manter-se ou não na situação proposta. Como na obra de Laura Lima, nas *Situações Obscuras* o partícipe também aciona a obra através de seu corpo imerso na escuridão. Porém, de modo diverso, as situações, apesar de sombrias, convidam para uma vivência através da relação de presença e ausência da imagem, instigando a sua inquirição. A obra é desvendada conforme o desejo do partícipe em aprofundar sua incursão.

Em se tratando dos limites impostos pela máquina, que Flusser acredita cercear a liberdade criativa do operador da câmara, nas fotografias decorrentes das *Incursões noturnas*, estes limites são atravessados por procedimentos que subvertem o meio, contrariando esta premissa. A dominação da máquina mostra-se em termos teóricos, pois, na prática, apresenta-se como uma quimera. As possibilidades criativas são infinitas, frente à contínua evolução dos dispositivos de captura de imagem e às incalculáveis hibridações entre procedimentos, materiais e meios pertencentes a outras linguagens.

Arlindo Machado, contrariando a afirmação de Flusser, quanto ao domínio da máquina sobre a criatividade do operador, diz:

O que faz um verdadeiro criador, em vez de submeter-se simplesmente a um certo número de possibilidades impostas pelo aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina de que ele se utiliza, é manejá-la no sentido contrário de sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa

sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de deixar-se escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, obras realmente fundantes na verdade reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia. Nesse sentido, as "possibilidades" dessa tecnologia não podem ser vistas como estáticas ou pré-determinadas; elas estão, pelo contrário, em permanente mutação, em contínuo redirecionamento e crescem na mesma proporção que o seu repertório de obras criativas.²⁹⁶

Os limites tangíveis das realizações das potencialidades da caixa preta estão relacionados às características estruturais da câmara fotográfica. Construída para traduzir com objetividade o mundo visível, esta segue regras que controlam e ordenam racionalmente o espaço observável.

Este modo objetivo de ver da câmara fotográfica, que implica ordem, controle e racionalidade, para Laura Flores tem sua origem nas civilizações antigas da Babilônia e Egito.

Em ambas as civilizações, é possível observar uma relação entre luz, visão, racionalidade e ordem que se manifesta na matemática, na arte e na arquitetura desses povos (...) A partir dos egípcios, tudo aquilo relacionado com o olho e a visão terá uma implicação de ordem, controle e racionalidade.²⁹⁷

Ainda para Flores, a ordem e a razão, percebidas no mundo pelo olho humano através da luz, são transformadas em objetos e obras concretas: "assim nasce o quarto ou 'câmara' como algo que supera

²⁹⁶ MACHADO, Arlindo. *Repensando Flusser e as imagens técnicas*. Ensaio apresentado no evento *Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética*, realizado em Barcelona, no Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, de 29.01 a 01.02.97. Organização: Claudia Giannetti. Promoção: Goethe-Institut Barcelona e Diputació de Barcelona.

²⁹⁷FLORES, Laura Gonzales. *Op.cit.*2011. P. 102.

a necessidade primária de teto ou abrigo e constitui uma representação simbólica do cosmos.”²⁹⁸

A câmara, através de um método racional, é construída numa relação direta com o cosmos, como é possível observar nas câmaras astronômicas subterrâneas dos povos mesoamericanos²⁹⁹. Construída para a observação do movimento do sol, a câmara permitia a entrada dos raios do sol por um orifício na cobertura, uma espécie de chaminé, que determinava pontos exatos de acordo com uma conjuntura cósmica específica. Como “microcosmo arquitetônico”³⁰⁰, a câmara segue regras através de princípios racionais percebidos de maneira visual que, para Laura Flores: “é um espaço claro, com eixos, limites e proporções predeterminadas: é o *tópos* ou ‘lugar’ por excelência onde são definidas as posições exatas de um observador/sujeito e um mundo/objeto”.³⁰¹

Na instância de recepção das *Situações Obscuras*, o lugar ou “*tópos*” do acontecimento do trabalho determina-o. Embora o lugar limite uma zona de atuação do público, o mesmo não define posições exatas para o observador. O deslocamento do corpo do sujeito que observa é fundamental para a leitura das fotografias. Estas são dispostas no espaço de modo a provocar um estado de dúvida, suspense, instigando a investigação: o observador passa a ser investigador. Portanto, o acontecimento da obra mostra-se indeterminado, pois depende da ação daquele que a percepção.

A especificidade da postura do participante das *Situações Obscuras* distingue-se do observador que contempla passivamente a

²⁹⁸FLORES, Laura Gonzales. *Op.cit.*2011. P. 104.

²⁹⁹<http://www.nutes.ufrj.br/abrapec/venpec/conteudo/artigos/3/doc/p620.doc>

³⁰⁰FLORES, Laura Gonzales. *Op.cit.*2011. P. 104.

³⁰¹Ibidem.

obra. Na condição de investigador, o partícipe vai a busca da imagem, a partir da ação despertada pelo desejo, curiosidade ou aflição. A escuridão do ambiente dificulta a visão, instigando o público a recorrer a outros sentidos, além da visão, para acessar a obra.

Na instalação *Desvio*³⁰² (2012), um prisma de feltro esconde um pequeno orifício por onde se tem o acesso à fotografia. Para encontrá-la é necessário tatear. A vídeoinstalação *Kínesis* (2012) prescinde da manipulação de objetos, ou do deslocamento pelo espaço para acontecer. A visão perde hegemonia entre os sentidos, convocando o corpo para sentir a noite proposta. A relação sujeito-objeto é tensionada pelo modo de apresentação do trabalho, cujo acontecimento depende da ação do público. Este participa, portanto, do processo de criação da obra.

Através da experiência, o sujeito agente deixa de ser espectador para tornar-se participante. Porém, o arquivo das imagens fotográficas e vídeográficas decorrentes das ações noturnas, enquanto material constituinte das *Situações Obscuras*, foi criado sem a participação do público. Num segundo estágio do processo de fruição nas instalações, depois que os trabalhos já foram encontrados, a imagem é dada a ver, e o participante volta a ser espectador.

Fazer uma imagem é por o homem no mundo como espectador. É dar a ver a outro. Conforme Plínio, o Velho, no nascimento da pintura, a imagem nasce na noite por ocasião de uma partida, e liberta o sujeito imagético do objeto que poderia retê-lo na sua noite. A operação da imagem é o lugar de uma partida, quando o homem começa a caminhar, e não se voltará para trás.

³⁰²Esta instalação voltará a ser comentada no próximo subcapítulo.

Misturam-se as figuras, intercalam-se as posturas, oscilam os modos de vivenciar as *Situações Obscuras*. O público escolhe o modo como vai se comportar diante da situação proposta. Pode manter-se em uma postura fixa ou preferir pulsar conforme a transfiguração da noite.

A arte experimental de Hélio Oiticica - da improvisação dos *Parangolés*, das investigações dos *Bólides*, da participação sinestésica dos *Penetráveis*, do conceito de *suprassensorial*³⁰³, e das manifestações ambientais dos *Quasi-cinemas* dos *Blocos de Experiências in Cosmococa* - apresenta uma profunda reflexão sobre o modo de fruição do público. Comentando sobre as relações entre a arquitetura e a obra de Hélio Oiticica, David Sperling³⁰⁴ escreve:

Como componente ativo desse campo estruturado está o ser participante – seu corpo -, antes, na arte, denominado espectador e, na arquitetura, usuário. Em ambas as acepções – espectador e usuário – fica a impressão do ser que usufrui o que lhe é dado e quando age é para satisfazer o fluxo de suas necessidades – em uma ação que reflete sobre si o esperado. O participante ativo, em outro sentido, está aberto à criação, ao exercício do experimental, a agir e encontrar o novo, estruturar um sempre novo espaço-comportamento.³⁰⁵

Blocos de Experiências in Cosmococa – CC1 Trashiscapes, de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, compõem-se de uma série de *slides* - fotografias de capas de livros, discos e outras superfícies sob carreiras de cocaína -, de trilha sonora e colchões.

³⁰³Conceito delimitado pelo Artista Hélio Oiticica, que se refere ao embate com o desconhecido, promovendo mudança da estrutura de comportamento.

³⁰⁴David Sperling é arquiteto e professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP.

³⁰⁵SPERLING, David. *Corpo + Arte = Arquitetura*. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. P. 125-126.

São manifestações ambientais da arte que desafiam a passividade da plateia. Para Hélio Oiticica, significavam um avanço por ele não se contentar com a *linguagem-cinema* e por inquietar-se com a relação espectador-*espetáculo* mantida pelo cinema.

Estes blocos de experiências são, para Oiticica, *quasi-cinema*, um trabalho que

não é espetáculo, não tem enredo e nem apresenta uma evolução narrativa. São fotografias projetadas quadro a quadro, que guardam o segredo da magia do cinema e a experiência da construção da percepção no tempo. Junto às imagens, um ambiente é elaborado com colchões e travesseiros para o público fruir os *slides*. No escuro, por um minuto, apenas a música “*ta bom de mais*”. Após, iniciam as projeções das fotografias, que ocupam duas paredes inteiras opostas, durante 20 minutos.

Através de projeções sequenciadas e simultâneas, a intenção de Hélio Oiticica é embaralhar as ordens do mundo. Segundo Beatriz Scigliano Carneiro, “Cosmo carrega o sentido da ordem do mundo. O programa Cosmococa: programa anticosmos, invenção de cosmos outros, combate à ordem do mundo ao captar forças que atualizam o porvir.”³⁰⁶



Figura 60. Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. *Bloco de Experiências in Cosmococa, CC1 Trashiscapes (paisagens residuais)*, 1973.

³⁰⁶ CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Op.cit.* 2008. P. 192.

Como instalações audiovisuais elaboradas para a apresentação de imagens fotográficas, os *Blocos de Experiências in Cosmococa* aproximam-se das *Situações Obscuras*, destacando como pontos de contato a experiência no escuro, a imagem projetada e o comportamento ativo do participante. Deixando-se invadir pelo fluxo da noite, o espaço permeável molda-se ao trabalho. A noite cósmica é o lugar das *Incursões noturnas*. Ao transfigurar-se no lugar das *Situações Obscuras*, define a indeterminação como ordem e cria *anticosmos*, como os *quasi-cinemas* de Hélio Oiticica, pois, se a noite cósmica é o fora, o espaço vertiginoso das forças, as *Situações Obscuras* são simulacros do caos.

A relação da visão com a noção de ordem e racionalidade, em contrapartida ao sombrio como subjetivo, confusional, pode ser vista também através da leitura que Nietzsche faz de Apolo e Dioniso nos livros *O nascimento da tragédia*³⁰⁷ e *A Visão Dionisíaca do Mundo*³⁰⁸. Apolo, o Deus da bela aparência, da harmonia, do sol e da luz, aquele que se revela no brilho, em que a aparência tinha a exigência da medida e da beleza, delimita o domínio do apolíneo que rege a visão, a ordem e a razão. O dionisíaco é associado a Dioniso, deus do vinho, das plantas e da morte. A verdade da natureza, a embriaguez, as profundezas, as misturas, desordens e descontroles pertencem ao domínio do dionisíaco.

O princípio de ordem e racionalidade que está por trás da noção de câmara está diretamente relacionado ao domínio do apolíneo. O controle, a proporção e a distância, como normas que regem a visão objetiva da câmara, estão presentes como ideais que

³⁰⁷NIETZSCHE, Friedrich. *Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

³⁰⁸NIETZSCHE, Friedrich. *Op.cit.*2005.

aspiram a dominação e a determinação. O nítido, o foco, o exato, o definido, a transparência, mostram-se como valores do fotográfico, como forças consoantes ao propósito da máquina. No entanto, nas situações obscuras que proponho, observa-se que do interior da caixa preta advém a potência da subversão. Uma fuga pela tangente, buscando uma nova rota, uma diferença no traçado identitário e predeterminado da gênese fotográfica.

Forçando os domínios do apolíneo, nas *situações obscuras*, a desordem, o acaso, o indistinto, o sombrio, o confuso, deixam Dioniso aflorar. Esta tensão, gerada pelo embate da razão e da embriaguez, produz uma zona mestiça, um cruzamento de diferenças, um acontecimento trágico que, para Nietzsche, surge do encontro entre Apolo e Dioniso.

A beleza para o grego apolíneo era a medida; o limite era a da bela aparência:

Em um mundo construído desta maneira e artificialmente protegido penetrou então o som extático da celebração de Dioniso, no qual a inteira desmedida da natureza se revela ao mesmo tempo em prazer, em sofrimento e em conhecimento. Tudo o que até agora valia como limite, como determinação de medida, mostrou-se aqui como uma aparência artificial: a 'desmedida' desvela-se como verdade.³⁰⁹

A vontade apolínea da aparência, da visão, sede espaço para a vontade dionisíaca do encantamento, da embriaguez. "Apolo e Dioniso se uniram."³¹⁰ Desta fusão nasce a tragédia, servindo-se da aparência para simbolizar a desmedida da existência.

Como num acontecimento trágico, a imagem capturada pela "objetiva" (caixa preta) nas incursões noturnas, contrariando a lógica

³⁰⁹NIETZSCHE, Friedrich. *Op.cit.*2005. P. 23.

³¹⁰Idem, p. 31.

do sistema que a criou, mostra-se indeterminada, confusa, borrada, indistinta. O mesmo ocorre quando nas *Situações Obscuras* o espaço de exibição da obra faz alusão à câmara obscura. Embora a imagem daquela não se projete respeitando os princípios ópticos desta, a experiência do corpo de estar em um espaço escuro com imagens projetadas retoma a gênese fotográfica.

No entanto, é a embriaguez que rege a experiência das situações obscuras, opondo-se à ordem, à nitidez e à razão como pressupostos da visão objetiva apolínea. Apesar dos princípios constitutivos da câmara estarem associados ao domínio apolíneo, as *Situações Obscuras*, montadas para a apresentação das *Incursões noturnas*, voltam-se para a dimensão trágico/dionisíaca: por dentro da estrutura de controle, ordem e harmonia, advém o indeterminado, o indistinto, a desordem, o obscuro.

Nas imagens produzidas a partir das *Incursões Noturnas*, o princípio de indeterminação é estabelecido através do seu processo de leitura. Imagem como objeto de pensamento impensado. Uma “imagem pensativa” que, para Jacques Rancière, significa:

uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre ativo e passivo.³¹¹

Para o autor, a imagem pensativa instaura uma zona de indeterminação entre a noção comum de imagem como duplo de uma coisa e a imagem concebida como operação de arte. Imagem pensativa é a aparição “da zona de indeterminação entre pensamento

³¹¹ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. P. 103.

e não pensamento, entre atividade e passividade, mas também entre arte e não arte.”³¹² São as tesões das contradições de ordem visual, temporal e conceitual, percebidas pela leitura de uma imagem fotográfica: a “pensatividade da fotografia” como o “nó entre várias indeterminações”.

O participante das *Situações Obscuras* apresenta um comportamento num estado indeterminado entre passivo e ativo. A noção de noite, que em cada partícipe da proposição traz em suas memórias as reminiscências mais remotas e banais que pertencem à vida, é incorporada à obra, como o não artístico da proposição. Cria-se, assim, uma tensão entre a vida e a arte que fulgura a transfiguração da noite e a indeterminação do processo.

Pela distensão de uma imagem socialmente determinada, a imagem pensativa mostra-se em latência. A subversão de princípios enraizados na linguagem fotográfica (verdade, objetividade e ordem) fratura a sintaxe da imagem, produzindo a indeterminação de seu sentido.

Na imagem indeterminada das *Incursões noturnas*, a “pensatividade” desloca a lógica objetiva em favor de uma lógica expressiva indeterminada. Através do efeito de mistura, conjugando dois regimes, sem homogeneizá-los, uma presença latente de um regime de expressão em outro. A embriaguez noturna entra em embate com a objetividade do meio fotográfico.

Como resistência ao pensamento instituído, a indeterminação da imagem advém do interior da caixa preta. Esta, que historicamente estava ligada ao regime determinado da clareza objetiva da visão, é corrompida para dar lugar às *Situações Obscuras*. A câmara como

³¹²*Ibidem*, p. 103.

tópos, lugar determinado, torna-se zona de indeterminação, espaço entre tensões, o nó heterogêneo de coincidências improváveis: a noite. Da mistura trágica de acontecimentos díspares, surge a imagem indeterminada. Nas ações em sucessivos retornos, fissuras no espaço/tempo noturno, produz-se a diferença no registro da trajetória do movimento. Destas misturas irrompe *o pensamento ainda não pensado* do devir noturno.

4.2 Imersão pela noite transfigurada

Na esteira das ocorrências artísticas a partir da década de 1960, a fotografia atua como meio propagador das propostas em arte, problematizando seu modo de recepção. Neste texto, parto da leitura das obras dos artistas Walter de Maria e Joseph Kosuth para, na aproximação com a instalação *Ocaso*, por mim desenvolvida, analisar o traço virtual da fotografia. Esta relação não apresenta semelhança na aparência formal entre as obras analisadas, pois visa uma leitura a partir da lógica do simulacro.

Com base no pensamento dos autores Henri Bergson e Pierre Lévy, o conceito de virtual é apresentado para refletir acerca da produção e exibição da fotografia em situações imersivas. Desta forma, a imagem fotográfica mostra-se ora como registro de acontecimentos artísticos que envolvem a experiência diretamente na paisagem, ora como material artístico em instalações e ambientes elaborados para a sua fruição.

A partir das investidas dos artistas da *Land Art* em espaços abertos, inaugurando uma nova relação com o ambiente natural, foi possível observar uma diferença na dialética espaço/tempo no processo de criação, bem como na fruição no campo



Figura 61. Walter de Maria. *The Lightning Field*. 1977.

(site)³¹³ e nos espaços expositivos (nonsites). A grande escala dos trabalhos e do local da realização destes (desertos, lagos, canyons, planícies e planaltos), distantes dos lugares estabelecidos pelo sistema das artes e dos centros urbanos, provocou nestes artistas e no público uma experiência total³¹⁴ de embate direto com as forças da natureza: imersão no campo aberto.

Este embate é possível observar em *The Lightning Field*, do artista norte-americano Walter de Maria. Realizada em 1977, a obra está localizada perto de Quemado (Novo México). Constituída por uma área de 1,6km no sentido leste-oeste e 1km no norte-sul, um grande retângulo, como uma quadrícula regular, é construída com 400 mastros de aço inoxidável, de 5cm de diâmetro e aproximadamente 6m de altura, dispostos verticalmente um em cada ponto da quadrícula num intervalo de 220 pés (67,056m). Os mastros, fincados numa região do deserto de grande incidência de relâmpagos em épocas de tempestade agem como pararraios dando vazão às correntes elétricas das nuvens tormentosas, emitindo um fulgor inquietante na paisagem do deserto, especialmente à noite.

Nota-se que *The Lightning Field* apresenta-se como elemento revelador de uma nova paisagem, que antes não existia sem o auxílio do dispositivo. A imersão no fora, como um envolvimento com as forças da natureza, pode ser vivenciada pelo público, quando

³¹³ Os conceitos de *site* e *nonsite* foram criados e praticados pelo artista norte americano Robert Smithson. **Site** é a experiência externa, fruição no campo, experiência de embate direto com as forças da natureza.

Nonsite se refere à construção e apresentação de uma proposição a partir de uma experiência pelo contexto de um **site** selecionado. **Nonsite**, fruição em espaço expositivo, gerado pela prática artística, é o equivalente abstrato do site. Não se parece com o site, embora aponte para ele.

³¹⁴ Experiências através das visualidades óptica e háptica envolvendo, ainda, todos os outros sentidos do corpo, as memórias, ações e paixões na fruição da obra.

experienciada no *site* para obter relações entre espaço, tempo, luz, som, tato e campo de visão do observador, ou percebidas através de fotografia e relato textual em espaços expositivos ou em publicações (*nonsites*). O trabalho acontece no *site*, mas se prolonga através da fotografia e do texto para acessar o outro.

Sendo assim, *The Lightning Field* possibilita duas vias para a fruição: a experiência imersiva direta com a obra no seu tempo/espaço, através de uma visualidade háptica, e a fruição através de fotografia documental acompanhada de texto, a partir de uma experiência óptica. A visualidade háptica diferencia-se da óptica pela tendência tátil das imagens, numa relação de proximidade, com a participação físico-sensorial, diluindo a fronteira entre sujeito e objeto percebido.

As qualidades hápticas em relação às ópticas apresentam, para a pesquisadora portuguesa Patrícia Silveirinha Castelo Branco, “Um mundo de envolvimento por oposição a um mundo de distância, contemplação, organização e ordenação em função de fatores fixos e independentes do sujeito de percepção.”³¹⁵

Estas duas formas de perceber o trabalho *The Lightning Field* diferenciam-se pela natureza da ação do público: para a experiência no site, uma ação real, para a fruição do registro documental, uma ação possível ou virtual. No primeiro capítulo do livro “Matéria e Memória” (1999), o filósofo Henri Bergson defende a diferença de natureza entre a percepção e a afecção, sendo que a primeira exprime uma ação possível, ou virtual, e a segunda uma ação real.

³¹⁵BRANCO, Patricia Silverinha Castelo. *Imagem, Corpo, Tecnologia. A função Háptica das Novas Imagens Tecnológicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. P. 27.

Para o autor, a percepção mede a nossa ação possível sobre as coisas e, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós, e a afecção é a mistura entre o interior do nosso corpo e algo absorvido da imagem dos corpos exteriores. “A afecção não é a matéria-prima de que é feita a percepção; é antes a impureza que aí se mistura”.³¹⁶ Para Henri Bergson, a medida do intervalo entre o corpo que percebe e o objeto percebido define o caráter da ação:

Quanto maior a capacidade de agir do corpo (simbolizada por uma complicação superior do sistema nervoso), mais vasto o campo que a percepção abrange. A distância que separa nosso corpo de um objeto percebido mede, portanto, efetivamente a maior ou menor iminência de um perigo, o prazo maior ou menor de uma promessa. E, por consequência, nossa percepção de um objeto distinto de nosso corpo, separado de nosso corpo por um intervalo, nunca exprime mais que uma ação virtual. Porém, quanto mais diminui a distância entre esse objeto e nosso corpo, o perigo torna-se urgente ou a promessa imediata, tanto mais a ação virtual tende a se transformar em ação real. Passemos agora ao limite, suponhamos que a distância se torne nula, ou seja, que o objeto a perceber coincida com o nosso corpo, enfim que nosso próprio corpo seja o objeto a perceber. Então não é mais uma ação virtual, mas uma ação real que essa percepção muito particular irá exprimir: a afecção consiste exatamente nisso.³¹⁷

Na experiência de *The Lightning Field*, enquanto ação real, o elemento duração é compartilhado com o público. A duração do trabalho envolve o tempo/espço da presença do observador: seu corpo compõe com a obra. Portanto, este participa da experiência no site, disparando o acontecimento da obra. Através da fotografia e do texto a fruição é proposta em um tempo/espço outro enquanto ação virtual. O acesso ao trabalho se dá por meio de uma concepção veiculada pela fotografia, sendo que esta, como para Roland Barthes,

³¹⁶BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. SP: Martins Fontes, 1999. P.60.

³¹⁷Idem, P. 58.

mostra-se “invisível: não é ela que vemos”³¹⁸. Ela é o meio que permite a propagação da obra.

A ação no site que gerou a fotografia não mais é contemporânea à fruição da mesma. A fotografia apresenta-se como uma ponte que liga dois espaços de tempo distintos. Apontando para o passado, carrega a informação de que “isso foi”³¹⁹. No tempo vigente de sua leitura, ela mostra-se como acesso para o acontecimento da obra.

Desse modo, a fotografia como veículo da obra mostra-se como dispositivo de virtualização, produzindo, através da transmissão da mensagem, a atualização do acontecimento da obra quando a informação é interpretada pelo leitor.

De acordo com Gilles Deleuze³²⁰, como visto no capítulo anterior, o acontecimento é virtual; é uma pura virtualidade. É um movimento infinito, um devir. É uma fronteira entre a linguagem e os corpos, mas fronteira no sentido de articulação. O acontecimento como um movimento que se propaga indefinidamente através da intrincada relação entre os corpos e a linguagem. O acontecimento da obra, portanto, está no embate entre as linguagens propostas pelo artista e os corpos envolvidos. Um acontecimento existe nas suas efetuações, mas, também, não se restringe nelas; não está apenas no seu existir atual. “Ele subsiste fora desta existência sensível, não como uma noção geral, simplesmente inteligível, mas como uma singularidade real estritamente virtual.”³²¹

³¹⁸BARTHES, Roland. *Op.cit.*2015. P. 15.

³¹⁹ Idem. P. 81.

³²⁰DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007.

³²¹DIAS, Souza. *Op.cit.* 2012. P.93.

A informação e o conhecimento são da ordem do acontecimento; são desterritorializados. Apresentam um desprendimento do aqui agora. Não estão presos a um suporte privilegiado, eles podem viajar. Como diz Pierre Lévy:

Se o acontecimento é atual, a produção e a difusão de mensagens a seu respeito constituem uma virtualização do acontecimento (...). Com efeito, as mensagens que virtualizam o acontecimento são ao mesmo tempo seu prolongamento, elas participam de sua efetuação, de sua determinação inacabada, fazem parte dela.³²²

A tradição filosófica analisa a passagem do possível ao real ou do virtual ao atual, como vimos em Bergson. No entanto, Pierre Lévy pretende uma ação inversa do real ou atual para o virtual, um retorno, uma transformação em direção ao virtual. Segundo Pierre Lévy, a virtualização está para a atualização assim como o real está para o possível. Desta forma, a oposição entre virtual e real mostra-se enganosa, pois a virtualização não é deixar de ser real, irreal, desrealização. Segundo Lévy:

A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização, consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma elevação à potência da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis) mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma solução), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mutar essa entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular.³²³

³²² LÉVY, Pierre. *O que é virtual*. São Paulo: Editora 34, 2007. P. 57

³²³ LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996. P.17-18.

Para Deleuze, um acontecimento virtual tem a estrutura de um problema para ser resolvido, de modo que insiste nesta condição problemática, cuja solução é a atualização, sendo que a atualização do problema gerado pela condição do acontecimento virtual é sempre um processo criativo, pois o possível para o real está numa relação de semelhança e de limitação. Entre o virtual e o atual a relação é de divergência e de criação. De acordo com Souza Dias:

É que o virtual como tal não é o atual pré-formado, a “imagem” do atual num plano prévio ideal, ele é sem imagem e por conseguinte sem identidade, pura multiplicidade de movimentos absolutos inseparáveis em contínua variação. Pelo que ele só pode atualizar-se criando, de cada vez as suas linhas de diferenciação: para um acontecimento como estado problemático virtual, “insistir”, ou repetir-se, é diferenciar-se, a repetição é diferenciação, é o poder próprio da Diferença na soberania ontológica.³²⁴

Mais adiante na sua investigação sobre o virtual, Lévy declara que a arte virtualiza a virtualização, pois denuncia o motor da virtualização. A partir dos três processos de virtualização que emergem da humanidade - as linguagens, as técnicas e as éticas (contratos sociais) - a arte está na confluência destas três correntes de virtualização, questionando a tendência pela busca da segurança e do controle perseguidos no virtual, porque este leva para regiões ontológicas, longe dos perigos ordinários. A arte problematiza esta tendência, pois, num mesmo lance, busca uma saída do aqui e agora e a exaltação sensorial.

Walter de Maria, ao criar *The Lightning Field*, revela seu acontecimento: o campo relampejante. Num primeiro processo de virtualização, o espaço físico, a espera de uma tempestade de relâmpagos, passa para uma superfície acontecimental, imanente,

³²⁴DIAS, Souza. *Op.cit.* 2012. P. 96.

virtual, onde o campo relampeja. A cada tempestade de relâmpagos no campo, no *site*, gera a efetivação do acontecimento da obra: a sua atualização. Num segundo processo de virtualização, o atual campo relampejante é transformado através da passagem pela fotografia e pelo texto, atualizando o acontecimento da obra em *nonsite*.

Neste segundo processo de virtualização, a experiência imersiva no *site*, o embate com as forças da natureza, sofre mutação e, através do *nonsite*, torna-se uma ação virtual, como descrita por Bergson. Não há mais participação do corpo do observador na atmosfera árida e relampejante da obra. A percepção da obra compreende um intervalo entre o trabalho e o seu corpo.

É justamente esta impossibilidade de acesso direto à obra que a problematiza para ser desvendada através da interpretação dos signos por parte do observador, ocorrendo uma eventual afecção produzida pelo embate da fotografia com o espectador que percebe a informação. O acontecimento da obra na situação *nonsite* está na dependência da afecção. Há aqui ainda outra questão: Como a *Land Art* inscreve-se na paisagem? Ela a modifica? Ou, ao contrário, revela uma presença inédita?

Em *The Lightning Field*, é a foto que é consumida, que é pendurada na galeria. Podemos dizer que a fotografia faz parte do *mise-en-abyme* do processo de revelação da paisagem, desvelando a distância que há entre percepção e realidade, pois a percepção *de algo distinto de nosso corpo nunca exprime mais que uma ação virtual*. A foto participa da invenção da paisagem.

Nas produções artísticas entre os anos 60 e 70, no âmbito da Arte Conceitual, priorizavam-se a atitude mental ou o conceito em detrimento dos aspectos visuais da obra. O artista norte-americano

Joseph Kosuth, em 1965, apresenta a obra *One and three chairs*, uma cadeira de madeira, uma fotografia da mesma cadeira e a definição de cadeira retirada do dicionário. Apresentando o objeto físico, sua definição e sua representação, o artista produz uma tautologia quando a ideia de cadeira persiste na repetição das três formas de veicular a informação. Coincidem o objeto, a representação e a definição, assim como três tempos distintos coabitam o mesmo espaço: o presente, o passado e o futuro.

Em Kosuth, a fotografia auxilia na delimitação das temporalidades da obra. A cadeira-objeto presentifica sua aparição, apontando para o presente. A fotografia aponta para o passado da cadeira e a definição do dicionário de “*Chair*” projeta o futuro. A ideia é acessada através de formas distintas provocando no observador a simultaneidade de ações virtuais e reais. Enquanto a foto e o texto informam através da ação virtual, pois há distância temporal entre o objeto e o observador, a cadeira física produz uma experiência imediata com o observador, numa aproximação espaço/temporal que deflagra a ação real.

A fotografia nos trabalhos de Joseph Kosuth e de Walter de Maria mostra-se como veículo, como documento em meio a outros, pois a fotografia nestas obras está acompanhada de textos e objetos, participando como um elemento da constelação da obra.

Para André Rouillé, a fotografia na arte conceitual, na land art e na arte corporal, atua como vetor da arte:

Como se isso significasse que o essencial da obra se encontra em outro lugar, que a fotografia não passa de um acessório, se não negligenciável, pelo menos secundário. Pela sua leveza e fraca consistência material, pelo mínimo investimento manual que exige, pelo afastamento (que supõe) do indivíduo, pelo déficit de legitimidade que tradicionalmente à afeta, e pelo

tratamento formal particular a que está submetida, a fotografia vem, no caso, satisfazer a um fenômeno artístico fundamental: o declínio do objeto em prol das atitudes e dos processos (...).³²⁵

Em Kosuth, a fotografia é vetor da obra, bem como o texto. Porém, a obra não acontece alhures para ser veiculada e posteriormente atualizada, como assim ocorre com a obra “*The Lightning Field*”; “*One and three chairs*” acontece na articulação entre a fotografia, o texto, o objeto e o corpo do observador. Este último desenvolve relações de escala e pertencimento do mesmo tempo/espaço da obra. É elemento que dá sentido à noção de cadeira e, ao diminuir o intervalo entre o objeto e o corpo que percebe, produz, num processo de percepção da obra, ação real deflagrada da afecção.

Como objeto virtual de uma ação corporal, a cadeira é atualizada no corpo daquele que observa. A cadeira subjaz à noção de corpo. “*One and three chairs*” apresenta movimentos de virtualização da ação do corpo com a cadeira: uma e três atualizações da cadeira. Cadeira como possibilidade da ação do corpo em movimento para uma postura física determinada, sentar, subir, equilibrar-se, (etc); a cadeira real, objeto físico, mas, também, objeto virtual, que produz atualizações da ação do corpo; e outros dois acontecimentos virtuais que veiculam e atualizam a cadeira: a fotografia e o texto. A noção de cadeira como composição entre a ação do corpo e a cadeira como objeto virtual.

Num mesmo plano são postas a ideia, a coisa e a aparência. A hierarquia platônica, que localiza a ideia no ápice, seguida da coisa e posteriormente abaixo a aparência, é planejada para, na presença

³²⁵ROUILLÉ, André. *Op.cit.* 2009. P. 312.

do observador, o objeto cadeira apresentar-se como potência de uma postura corporal específica. Mas, na insistência da informação, acessada pela alternância entre ações reais e virtuais, a noção de cadeira ganha força, perpassa as suas manifestações e produz o acontecimento da obra.

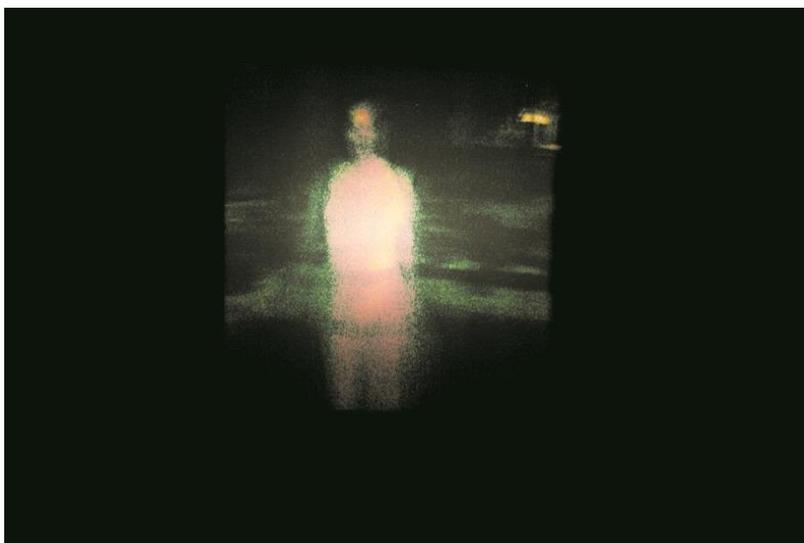


Figura 62. Lizângela Torres *Caixa preta*, da série *INCURSÕES NOTURNAS*, fotografia em backlight, vidro, prisma de feltro e ferro, 34x34x140 cm, 2012.

Na continuidade deste pensamento atenta-se para a imersão na noite transfigurada, objeto desta pesquisa. Dispõe-se para a reflexão uma instalação intitulada *Desvio* - da série *INCURSÕES NOTURNAS*, constituída por dois trabalhos: *Caixa preta* e *Estrada escura*, que fizeram parte da exposição intitulada *Ocaso*³²⁶. As fotografias que compõem este trabalho já participaram de outras

³²⁶ Exposição intitulada *Ocaso* realizada no Plataforma Espaço de Criação, em 2012, na cidade de Porto Alegre, Brasil.

montagens, em outras formas de apresentação em exposições diferentes, anteriormente analisadas. Agora regressão, num movimento de eterno retorno, intrínseco às suas constituições.

O trabalho *Caixa Preta* constitui-se por um prisma de estrutura metálica revestido com feltro preto. Suspenso por cabos de aço, apoia a face menor na parede e projeta a face maior paralela ao chão, a uma altura de 150cm. Um furo em sua superfície possibilita a aparição de uma imagem no seu interior.

Para acessar o trabalho é necessário aproximar o rosto até tocar no trabalho e olhar para dentro da caixa. Em seu interior escuro surge uma fotografia em *backlight* do meu corpo em deslocamento pelo espaço noturno. Como registro de ação, a imagem captura o acontecimento trágico de mistura da minha figura com a sombra da noite. De características indeterminadas, a imagem espectral do meu corpo reflete a luz dos veículos, que se deslocam na espessidão do território noturno.

O feltro que reveste o prisma é um material de uso recorrente nas *Situações Obscuras*. Por ser áspero, apresenta certo incômodo no toque, que remete à adversidade da noite. Outras características deste material são relevantes para esta pesquisa: seu caráter amorfo, de estrutura irregular, pois foi construído por acumulação de fibras. Em termos deleuzeano, o feltro refere-se ao espaço liso, nômade. O feltro opõe-se ao tecido, pois este último apresenta uma regularidade na estruturação dos fios. O feltro não implica distinção entre os fios; é um emaranhado obtido por prensagem, onde não há avesso nem direito. Estabelecendo uma variação contínua entre as fibras, mostra-se como a superfície da noite.

O segundo trabalho, intitulado *Estrada escura*, composto por fotografia em caixa de luz, de 34x34x15 cm, apresenta a imagem de uma estrada noturna vista por dentro de um carro em movimento. Montados em um ambiente escuro, estes dois trabalhos pertencentes à instalação denominada *Desvio* são fixados em paredes opostas a uma mesma altura do chão de modo a estarem posicionados um à frente do outro.



Figura 63. Lizângela Torres. *Estrada Escura - da Série INCURSÕES NOTURNAS - Ibiraguera./ 004*. Fotografia digital em caixa de luz. 2012.

A instalação prescinde de uma busca por parte do participante para acessar a obra. Em *Desvio*, a fotografia ilumina sutilmente o espaço abrindo rasgos de luz, de forma a incentivar o deslocamento pelo ambiente enegrecido. Banhado por um véu de luz, o corpo do observador move-se pelo espaço escurecido, num processo investigativo, em busca das imagens. Através do toque, as mãos percorrem o trabalho *Caixa Preta* para encontrar a fenda que permite o contato visual com a imagem fotográfica. A caixa, como invólucro



Figura 64. Lizângela Torres. Instalação *Desvio*. Vista da exposição *Ocaso*, 2012.

negro, guarda a imagem para ser desvendada através do encontro com o corpo do participante da experiência.

As fotografias que compõem a instalação *Desvio* pertencem à *Série INCURSÕES NOTURNAS*. Como já foi dito em capítulos anteriores, o trabalho parte da minha experiência direta no espaço noturno, através de ações de captura da noite, para reverberar-se na elaboração de um lugar imersivo, que propicie a fruição da noite transfigurada (momento de exibição do trabalho) a partir da ação real do corpo do participante. Este último empresta seu corpo à obra, compondo-a numa relação de fruição e entrega. Interagindo no processo de criação, ele mistura-se à obra, potencializando a experiência da noite transfigurada.

John Dewey, pensando a experiência estética como continuidade dos processos normais de viver, comenta:

A experiência, na medida em que é experiência, consiste na aceitação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpretação completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos.³²⁷

Para Dewey, a experiência direta surge na interação da natureza com os seres humanos, produzindo acúmulos de energia, que se liberam ou se represam, tornando-se frustrados ou vitoriosos, sendo essas pulsões rítmicas de combinações de movimento e culminação, de rupturas e reencontros que tornam a experiência do ser vivo passível de uma experiência estética.

Na obra *The Lightning Field*, como foi visto no início deste texto, a ocorrência do trabalho no *site* produz uma experiência

³²⁷DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins fontes, 2010. P. 83.

através de uma ação real de embate com as forças da natureza. Da mesma forma ocorre nas *Incursões Noturnas*, guardadas as proporções em se tratando da intensidade das forças. A experiência noturna, nesta investigação artística, representa estar aberto ao fora, estar vulnerável a toda sorte de ocorrências da vida, na invisibilidade noturna e caminhar no território da noite, inscrevendo os repetidos retornos na fotografia. Esta experiência, num processo de comunicabilidade, é transmitida na instalação *Desvio*, através da articulação da fotografia, do objeto, do espaço expositivo e do participante.

A partir da imersão como um princípio estético, a instalação, enquanto prática artística, enlaça o espaço e o espectador num mesmo golpe. Com propostas multissensoriais, a experiência háptica rege sua leitura. De acordo com Patrícia Silverinha Castelo Branco:

a visualidade háptica vê o mundo como se lhe tocasse, isto é, muito perto, com envolvimento físico e perceptivo, sem distinção clara entre sujeito e objeto de percepção, sem linhas orientadoras visuais inequívocas, desorganizado, parecendo existir na superfície da imagem.³²⁸

Por apresentar-se de forma fragmentada, a sua apreensão jamais será simultânea, acarretando o movimento do corpo do espectador na duração da obra. A instalação absorve o espectador em sua totalidade, tornando-se um processo aberto na duração da experiência. De caráter heterogêneo, o ambiente criado articula várias linguagens por meio de um fenômeno complexo. A instalação, para Ana Maria Albani de Carvalho, “instaura-se como não específica, como impura, como resultado de uma negociação entre

³²⁸BRANCO, Patricia Silverinha Castelo. *Op.cit.* 2011, P. 27.

procedimentos, linguagens, técnicas e materiais de origem e propriedades diversificadas.”³²⁹

O registro *nonsite*, em *The Lightning Field*, é documental e acessado através de uma ação virtual, e o trabalho atualiza-se através da transmissão da informação pela fotografia e pelo texto. Estes atuam como vetores de virtualidade: a obra atualiza-se na leitura. Já na *Situação Obscura* instalada para fruição das imagens decorrentes das ações noturnas, a criação de um espaço para a experiência indeterminada atualiza a ação inaugural. O corpo é virtualizado e se atualiza num devir noite, possibilitando o acontecimento da noite transfigurada no espaço de exibição. O corpo do participante em ato absorve a noite e a interpreta contribuindo com a indeterminação da situação.

Em De Maria e Kosuth, a fotografia veicula a obra; mostra-se como vetor da arte, assim ocorre com a fotografia nas *Incursões Noturnas*. Porém, ela acumula, também, a função de material da arte³³⁰ quando, junto com a atuação do público, desencadeia o acontecimento da noite: simultaneidade própria das *Situações Noturnas*. As fotografias da instalação *Desvio* apontam para o passado da ação. O momento da fruição gera a ação presente e este texto projeta o futuro da ação.

Na recepção dos trabalhos *Caixa preta* e *Desvio*, de forma tautológica como na obra de Kosuth, coincidem a representação e a aparição da noite, produzindo tempos e espaços diferentes, aproximando e distanciando o participante da situação para provocar,

³²⁹ CARVALHO, Ana Maria Albani de. Instalação como problemática artística contemporânea. IN: CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. P. 104.

³³⁰ ROUILLE, André. *Op.cit.* 2009.

através da ambivalência entre ações reais e virtuais, a indeterminação própria da noite.

Mas em *One and three chairs* a ação de sentar-se, virtualizada pelas manifestações da cadeira, não ocorre. A obra apresenta uma ação possível de uma postura corporal específica, ação de sentar, mas esta não se efetiva; mantém-se latente como possibilidade. O acontecimento desta obra em seu polo manifesto apresenta-se como atualização da noção de cadeira, mas não a atualização da ação de sentar-se virtualizada pela cadeira.

No entanto, na instalação *Desvio*, a ação no espaço da noite assoma em seu polo manifesto. A ação noturna é veiculada através da fotografia. Porém, seu acontecimento é manifestado no deslocamento do observador pelo espaço da noite transfigurada. Portanto, na instância de recepção do trabalho, a ocorrência da virtualização da *Incursão Noturna*, ou seja, da aparição da noite como zona de indeterminação, só é possível através da entrada da subjetividade do participante da proposta, pois este carrega a dose de indeterminação para a situação obscura. Para Pierre Lévy:

O virtual só eclode com a entrada da subjetividade humana no circuito, quando num mesmo movimento surge a indeterminação do sentido e a propensão do texto a significar, tensão que uma atualização, ou seja, uma interpretação, resolverá na leitura.³³¹

A noite como zona de indeterminação, plano de imanência, traçada pela ação do corpo, incursionada pelo sujeito da ação, produz o *breu*³³²: processo de subjetivação da noite, quando ela invade o

³³¹LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996. P.40.

³³² Termo obscuro delimitado na dissertação “Durações Instáveis: a noite em processo de transfiguração”, defendida em 2008. Ver Anexo 1 Termos Obscuros.

interior da dobra: afecção. A noite entra em embate com o corpo. O corpo luta e se envolve com a noite, revolta-se e a desenvolve, guardando em si partículas da noite: *breu*.

Para Gilles Deleuze³³³, a partir do conceito de dobra em Leibniz, a subjetividade como interior é uma dobra do exterior. A noite transfigurada, virtual, simulacro, surge quando o corpo do participante desloca-se na situação. A indeterminação do sentido aparece e a possibilidade da obra significar-se assoma. É então atualizada a noite, pois, através da percepção, o sujeito da ação é afetado por ela e, deste embate, algo é absorvido: um desvio indeterminado ocorre. De acordo com Bergson, “poderíamos dizer, por metáfora, que, se a percepção mede o poder refletor do corpo, a afecção mede seu poder absorvente.”³³⁴

Em *Incursões Noturnas*, a fotografia, que captura a luz no espaço da noite refletida no corpo em ação, é apresentada através do dispositivo de *backlight* (caixa de luz) que, por sua vez, absorve parte da luz para produzir a imagem. A luz emitida pelo trabalho é refletida pelo corpo do observador na *Situação Obscura*. Deste processo de projeção, reflexão e absorção, algo invade a dobra que o corpo faz da noite e manifesta-se o *breu*.

Como vimos em Bergson, “quanto maior a capacidade de agir do corpo, mais vasto é o campo que a percepção abrange”³³⁵, e quanto maior o campo percebido e mais variado o modo de percepção, maior é a indeterminação da ação executada pelo observador.

³³³DELEUZE, G. (2007). *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. (s.c.): Papiros.

³³⁴BERGSON, Henri. *Op.cit.*, 1999. P. 58.

³³⁵*Ibidem*.

A parte de independência que um ser vivo dispõe, ou, como diremos, a zona de indeterminação que cerca sua atividade, permite portanto avaliar a priori a quantidade e a distância das coisas com as quais ela está em relação (...) a amplitude da percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva (...): a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo.³³⁶

Portanto, quanto maior a ação do corpo do observador numa situação obscura imersiva, como visto na instalação *Desvio*, montada para a exibição dos trabalhos da série *INCURSÕES NOTURNAS*, mais vasta estende-se a zona de indeterminação, onde se situam a percepção, a ação e a afecção, possibilitando o assomo da noite.

A partir de ações noturnas para a captura fotográfica, dispositivos para imersão configuram *Situações Obscuras*: a criação de lugares imersivos para a fruição da noite transfigurada. Através de fotografias em caixas de luz, o simulacro da noite é proposto para a experiência.

Instalados em ambientes escuros, os trabalhos provocam o deslocamento do participante pela obra, numa postura investigativa frente ao mistério da noite transfigurada. A noite virtual é lançada e atualizada naquele que a fruir, pois a incerteza, a indeterminação e o mistério, noções geradas pela noite, são incorporados à obra através da experiência do partícipe. Num processo de mistura, o público empresta seu corpo à obra, construindo-a na duração instável da imersão proposta.

Em diferentes escalas e em variados graus de intensidade do envolvimento com a obra, o corpo, que se volta para dentro da caixa de luz ao encontro com a fotografia, que mergulha no espaço obscuro

³³⁶BERGSON, Henri. *Op.cit.*, 1999. P. 29.

da instalação e deixa-se impregnar de noite, faz emergir da imersão o acontecimento fugaz que é a obra: simulacro.

Experiências de embate com a natureza e de envolvimento com veículos virtualizantes foram lançadas através das produções artísticas apresentadas ao longo do texto. A fotografia veicula a obra e acontece com ela; a escrita é seu meio e sua propagação. Este texto apresenta sua atualização.

4.3 A Noite é sempre outra

Um universo em que a imagem deixa de ser segunda com relação ao modelo, em que a impostura pretende à verdade, em que, enfim, não há mais original, mas uma eterna cintilação em que se dispersa, no clarão do desvio e do retorno, a ausência de origem.³³⁷

Maurice Blanchot



Figura 65. Lizângela Torres. *Da série operação I*. Fotografia filme P&B. 16 x 165 cm. 2002.

Em trânsito à noite, o agente do percurso e o espaço percorrido são sempre outros. Uma zona desconhecida, mas sempre revisitada. Ela é repetidamente investida para a experiência imersiva no incerto da duração fugidia. Não se conhece a noite, porque ela é sempre outra.

Com a intenção de produzir imagens para a divulgação impressa do projeto de intervenção *EX-CERTOS*³³⁸, foi realizada a primeira série de fotografias noturnas, *Da série operação I*. A intervenção *EX-CERTOS*. Realizada com o artista Clóvis Martins Costa, em 2002, constitui-se em projeções de vídeo e luz à noite, em ruínas no interior de um sítio no bairro Belém Velho, em Porto Alegre, onde se localizava meu atelier. Através de um percurso no mato escuro do sítio, o público acessava quatro vídeos localizados em

³³⁷BLANCHOT, Maurice. *Le Rire des dieux*. In: *La nouvelle revele française*. Julho de 1965. P. 103.

³³⁸*EX-CERTOS*, intervenção em sítio no bairro Belém Velho, em Porto Alegre, em dezembro de 2002.

determinados pontos deste circuito. Um dos vídeos apresentados, intitulado *Operação* (2002), é o registro de uma performance realizada à noite, iluminada com os faróis do carro, onde folhas brancas de papel são enterradas. Nesta intervenção *EX-CERTOS*, surgiu a *Série operação*, cujas fotografias eram criadas por meio do processo físico-químicos de obtenção da imagem, com filme PB, variando a sensibilidade entre 100 e 200 ISO, utilizando-se uma câmara Canon EOS 5000.

A ação que resultou no trabalho *Da série operação I* desencadeou os procedimentos desdobrados nas *Incursões Noturnas*. Notam-se algumas diferenças processuais que merecem destaque. A *Série Operação*, constituída por fotografias e vídeo resultante de ações ocorridas em noites distintas, num período entre os anos 2002 e 2005, foram desenvolvidas sempre no mesmo sítio, do bairro Belém Velho. Por não apresentar iluminação artificial no sítio, usavam-se os faróis do carro para iluminar o espaço. Em algumas ações as pessoas que participaram das caminhadas eram também registradas pela fotografia. No processo de revelação em laboratório, a ampliação era feita por procedimentos de máscaras, para cobrir as áreas na fotografia mais expostas à luz.

As ações da *Série Operação* resultaram em fotografias PB, agrupadas em séries, de acordo com cada ação. Os trabalhos desta série fizeram parte do Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Artes Visuais, apresentado em 2004, sob título: *Breu: à sombra da luz rasteira no processo de captura das imagens*³³⁹.

³³⁹Orientado pela professora Elida Tesler.

A noite, desde a época da *Série Operação*, é o território das ações de captura de imagens. A noite dos deslocamentos, dos mistérios, dos medos, do suspense, do fantástico, dos fantasmas e das desapareições. Mas há ainda outra noite, que sempre é outra. A partir da elaboração de ambientes para a apresentação das imagens provenientes das *Incursões Noturnas*, a noite é proposta como simulacro. Construídas sem critério de semelhança, as imagens provocam a experiência na obscuridade, absorvendo o espectador em sua estrutura constituinte.

O participante é convidado a fruir as imagens em ambiente escurecido, um modo de observação que remete aos povos da antiguidade, onde a obra/divindade era adorada na obscuridade. Porém, numa análise mais acurada através da arte africana, notam-se divergências em relação às instalações das *Situações Obscuras*.

A arte, na tradição dos povos africanos, é antes de tudo determinada por uma religião. De acordo com Carl Einstein, aquele que executa a obra mantém, desde o processo criativo, certa distância dela, pois a obra apresenta-se como divindade, como guardião ou seu receptáculo.

A obra/ Deus é, *a priori*, independente; é livre e mais poderosa que o executante, cujo trabalho é o de adoração à distância, na condição de sacrifício. Através de uma sensação imediata, o espaço da obra é elaborado de forma autônoma, sem levar em consideração a atividade do espectador.

O fiel adora, com frequência, os objetos na obscuridade; ele é, em suas devoções, completamente absorvido por seu deus e a ele entregue, a tal

ponto, que não terá quase nenhuma influência sobre a natureza da obra de arte, na qual ele nem mesmo presta atenção.³⁴⁰

A imagem deve ser apreendida de uma só vez, apresentando os elementos de forma simultânea, concisa, ou seja, visando a integração num só campo de visão. Na arte africana, o distanciamento obra/produtor e obra/espectador opõem-se à mistura obra/corpo do artista e do participante nas instalações resultantes das *Incursões Noturnas*.

Portanto, nota-se que o modo como as imagens idolatradas na obscuridade relacionam-se, tanto com o seu produtor no processo de criação, quanto com o espectador, não mostram nenhum ponto de contato com as instalações montadas para as *Situações Obscuras*, salvo a condição da experiência em um ambiente escuro para a relação com um objeto artístico e a dimensão teísta da arte: acreditar ou não acreditar nas imagens.

A dimensão do ritual do desenho na arte pré-histórica, inscrito nas paredes de cavernas escuras, onde a luz escassa quase não alcança, ressoa nas propostas artísticas que engendram esta investigação.

No Paleolítico Superior, formas simples e naturais produzidas por caçadores faziam parte de um ritual que os ajudavam a obter sucesso na caçada. A captura e morte do animal verdadeiro dependiam de um ritual de pré-captura, através da apreensão da sua imagem pintada, cuja imagem não se comportava como uma

³⁴⁰ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. P. 168.

representação aquém do real e sim como a aparição do próprio animal. Um ritual que produzia uma experiência de mistura entre o corpo, o material, o desenho, a escuridão e a caverna. Uma construção imagética de consciência de si como expressão do fora.

Relacionando com a fotografia, estes rituais de caça da imagem aproximam-se ao ato da captura fotográfica. Na inscrição rupestre, apreende-se a imagem e garante a morte da presa. Na foto, o referente capturado é mortificado na superfície fotográfica. Nas *Incursões Noturnas*, o corpo extraído do fluxo da ação morre para a vida e seu fantasma é apreendido, e trabalhado, como elemento artístico, na insistência da sua aparição na superfície da fotografia. Fica a dúvida se nesta captura da imagem do meu corpo não está subjacente um desígnio de morte desta vida.

Destaca-se nos rituais da arte rupestre o valor dado à imagem apreendida. Ela, enquanto apresentação do animal, situava-se ao lado das coisas do mundo real. A imagem, portanto, comportava-se como simulacro, assim como nas *Situações Obscuras*.

Na alegoria da caverna de Platão, sombras projetadas na parede da caverna são tomadas como a realidade da vida; projeções de objetos aceitos como o real. Os “prisioneiros” da caverna, com suas opiniões, doxa, não questionam tais imagens; não acreditam nos significados interpretativos e descritivos dessas sombras e nas relações possíveis entre elas. Para dar-lhes algum sentido, fabricam outras imagens, ao invés de reconhecer as sombras como cópias das formas perfeitas.

Nesta alegoria, a figura do filósofo, num primeiro momento, está misturada com a dos “prisioneiros”. Porém, o filósofo logo se afasta da massa de crédulos da veracidade das sombras, e vai em

direção à origem das projeções das imagens, até encontrar a chama que está por trás das imagens bidimensionais que projetam suas sombras na caverna, as quais os prisioneiros acreditam ser reais.

O movimento para fora desprendido pelo filósofo continua, e neste processo vai distinguindo duas fontes de luz. A chama de outra luz aparece e o impele de subir ainda mais alto até sair da caverna. Neste momento, descobre o mundo verdadeiro e suas formas. No mesmo tempo em que emerge de dentro da caverna, o filósofo descobre o mundo lá fora e o saber já inscrito em sua alma.

Nas trevas platônicas, o homem é prisioneiro das sombras, preso pela escuridão. Precisa de um mestre que o conduza da noite para o dia. A luz vem de outro lugar, e é preciso abandonar a caverna para chegar à iluminação.

Numa aproximação das *Situações Obscuras* com a alegoria da caverna de Platão, as imagens resultantes das *Incursões Noturnas*, observadas em capítulos anteriores, diferem-se das sombras nas paredes da caverna por não se basearem em representação por semelhança a um modelo; e por não pretenderem se passar como verdadeiras, pois se afirmam como falsas.

Os ambientes escuros, elaborados para a apresentação destas imagens, assim como a caverna e suas sombras, significariam uma prisão, uma privação da luz, da iluminação? Ou se referem a um modo de ver e de pensar baseados em outros pressupostos, diferentes daqueles determinados pela luz da razão, pela visão, pela aparência, pela representação de um ideal, ou de uma verdade?

A hipótese que lanço é que, mesmo que as imagens das *Incursões Noturnas* afirmem-se como cópias distorcidas da ação, as instalações em ambientes escuros não significam uma privação. A

resposta para estes questionamentos está da noção de imagem simulacro, na imagem dissemelhante em que se baseia a imagem fantasma.

Para confirmar a hipótese de que as imagens provenientes das *Incursões Noturnas*, bem como as instalações elaboradas na instância de exibição destas, comportam-se como simulacros da noite, propõe-se agora uma análise do conceito de simulacro em Deleuze, a partir da noção de reversão platônica de Nietzsche.

A partir de outros textos, o *Fedro*, o *Político* e o *Sofista*, Platão discute sobre a divisão e distinção entre tipos de cópias. Distinguindo-as em uma escala hierárquica, propõe dois tipos de imagens-ídolos: “*eidola*” as melhores cópias, os ícones; e “*simulacros-fantasmas*”³⁴¹, as imagens deformadas, falsificadas³⁴², dissemelhantes em relação aos modelos. Desta distinção entre duas espécies de cópias em Platão, Deleuze destaca:

As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, constituídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. É nesse sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, as cópias ícones, de outro os simulacros-fantasmas.³⁴³

O simulacro marca uma infidelidade com o modelo, estão em relação de dissemelhança, tornando as essências irreconhecíveis. Segundo Norman Madarasz³⁴⁴, “Entre as cópias ruins, Platão localiza

³⁴¹ PLATÃO. *O Sofista*. 236b, 264c.

³⁴² “**Estrangeiro** — Logo, se há falsidade, também há fraude. **Teeteto** — Certo. **Estrangeiro** — Ora, havendo fraude, forçosamente tudo terá de ficar cheio de simulacros, imagens e fantasias.” PLATÃO. *O Sofista*. 236b, 264c.

³⁴³ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 262.

³⁴⁴ Doutor em Filosofia e Professor no PPG em Letras da PUCRS.

não somente os erros, as distorções e os resultados miméticos pobres, mas também as figuras deliberadamente marginais e independentes.”³⁴⁵

A teoria das Ideias de Platão parte de uma vontade de selecionar. Quer distinguir, fazer a diferença entre a coisa mesma e suas imagens, entre o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Porém, Deleuze, baseado na noção de “reversão do platonismo” de Nietzsche, lança a pergunta: Mas estas expressões todas serão equivalentes?

O que objetiva esta divisão para Platão não é distinguir um gênero em espécies, mas, antes, selecionar linhagens, fazer distinção entre os pretendentes, entre o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico. Para Deleuze, “a dialética platônica não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade (amphisbetesis), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes.”³⁴⁶ Efetuar a divisão do verdadeiro e do falso pretendente serve-se para filtrar as pretensões.

No texto “*Político*”³⁴⁷, a distinção ocorre em graus de hierarquia, onde se estabelece um modelo mítico de distinção na participação, onde os diferentes homens da cidade participam de forma desigual. A noção de participar está na ordem de ter em segundo lugar, de acordo com a tríade neoplatônica, o imparticipável,

³⁴⁵ MADARASZ, Norman. *A potência para a simulação: Deleuze, Nietzsche e os desafios figurativos ao se repensar os modelos da filosofia concreta*. Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1209-1216, Set./Dez. 2005. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>

³⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 260.

³⁴⁷ O *Político* é um texto de Platão que envolve diversos mitos e metáforas. Através de um diálogo entre o jovem Sócrates e o Estrangeiro, tenta-se estabelecer, em torno de um tema central, como seria o governante ideal da Polis.

o participado, o participante. Assim, segue-se: o fundamento, o objeto da pretensão, o pretendente.

O fundamento é o que possui alguma coisa em primeiro lugar, mas que lhe dá a participar, que lhe dá ao pretendente, possuidor em segundo lugar, na medida em que soube passar pela prova do fundamento. O participado é o que o impaticipável possui em primeiro lugar. O impaticipável dá a participar, ele dá o participado aos participantes: a justiça, a qualidade de justiça, os justos.³⁴⁸

O *Político* distingue o verdadeiro político, ou o pretendente bem fundado. Numa escala hierarquizante, sucedem os parentes, auxiliares, escravos e os simulacros. Estes últimos, para Platão, encarnam a má potência do falso pretendente. Deste modo, o mito constrói o modelo imanente que serve de medida para julgar os pretendentes e avaliar sua pretensão.

Portanto, a motivação platônica define-se em selecionar os pretendentes, diferenciando as boas e más cópias, ou as melhores cópias e “os simulacros, sempre submersos na dissemelhança.”³⁴⁹ A motivação platônica quer “assegurar o triunfo das cópias sobre o simulacro, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se insinuar por toda parte.”³⁵⁰

A fotografia apresenta uma relação com os dois tipos de cópias defendidas por Platão. A fotografia intitulada *Os últimos instantes* (1858), de Henry Peach Robinson, apresenta um exemplo de fotografia composta, criada a partir da combinação de cinco negativos.

³⁴⁸DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 261.

³⁴⁹Idem. P. 262.

³⁵⁰Ibidem.

A imagem parte de uma encenação para mostrar o invisível: a morte. Num primeiro momento, pode-se pensar que, por ela partir de uma encenação, não apresentar o real, seria da ordem do simulacro. Porém, as boas cópias, ou os ícones, são consideradas boas imagens não por apresentarem semelhança

externas às coisas, mas sim por serem semelhantes à ideia, ao modelo interiorizado. Apresentam uma pretensão à semelhança de uma essência interna ou espiritual. Logo, *Últimos Instantes*, que representa a morte, comporta-se como imagem icônica, mostrando-se por semelhança à ideia de morte. Assim, na ordem platônica das cópias estaria entre as melhores cópias.

A cópia apresenta uma similitude imitativa numa relação intrínseca ao modelo. Ou seja, a cópia parece verdadeiramente uma coisa porque é uma ideia da coisa, sendo que a identidade da ideia é que determina a boa pretensão das cópias fundada sobre uma semelhança interna, ou derivada.

O simulacro apresenta uma pretensão não fundada, mostrando um desequilíbrio interno. Se, para Platão, o simulacro é uma cópia da cópia, é a degradação do ícone pela semelhança distorcida; encontra-se então à margem do essencial, do modelo.

Desde sua invenção a fotografia esteve ligada à encenação e à morte. Como já foi mencionado anteriormente, Hippolyte Bayard, em 1841, realiza a primeira *performance fotográfica* (Figura 13).



Figura 66. Henry Peach Robinson - *Os últimos instantes*. 1858.

Nesta imagem, Bayard transfigura-se em morto, disfarça-se e produz o falso para criar uma máscara. Uma falsificação com a potência de um fantasma: simulacro.

A diferença entre as cópias de Bayard e Robinson, apesar das duas lidarem com o tema da morte e partindo de uma encenação, não se refere à essência de morte. O que se distingue nestas imagens é o grau de dissimulação, ou as camadas de disfarces, e pelo modo de construção de uma imagem que abarque a participação do observador, pois, em Bayard, o fantasma da morte, como signo, enlaça o observador como uma armadilha para desvendar sua charada. Não produz uma representação da morte como modelo ideal. Ao disfarçar-se de morto, apresenta a injustiça da exclusão do fotografo do mérito da sua invenção.

Para Deleuze, o simulacro é uma imagem sem semelhança, contrária à cópia, que é uma imagem com semelhança, pois “o simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude.” O simulacro não traça alguma relação com o modelo que se impõe às cópias, pois apresenta um modelo outro, que é sempre outro, como um modelo possível que se oponha ao bom modelo do mesmo. Ele desprende-se da relação com o modelo “graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão”³⁵¹ contra o fundamento que institui o modelo.

Numa tentativa de puxar a plateia para participar do acontecimento teatral, Antonin Artaud propõe, no texto *O Teatro e a Crueldade*, uma ação que produza “sacudiledas bruscas” na plateia.

³⁵¹DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 262.

A partir da ideia de que “tudo o que age é uma crueldade”³⁵², para a renovação do teatro, a ação deve ser conduzida ao seu extremo.

Queremos que o teatro seja uma realidade na qual se possa acreditar, contendo, para o coração e os sentidos, essa espécie de mordida concreta que toda sensação verdadeira implica. Assim como nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade também atua nos sonhos, achamos possível identificar as imagens do pensamento a um sonho, que será eficaz desde que lançado com a devida violência. E o público acreditará nos sonhos desde que os tome por sonhos e não por decalques da realidade; desde que lhes permitam liberar essa liberdade mágica dos sonhos que só pode ser reconhecida sob a forma de rastros de terror e crueldade.³⁵³

Um espetáculo que participe da vida como um simulacro, através de golpes de violência, que absorva o participante ao sonho proposto. O simulacro apresenta um *devoir-louco*, um *devoir ilimitado*, por conta da participação do observador em sua constituição. O observador faz parte do simulacro, deforma-o com seu ponto de vista, transforma-o: ponto de vista diferencial do simulacro.

Em suma, há no simulacro (...) um *devoir* sempre outro, um *devoir* subversivo das profundidades, hábil em esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual.³⁵⁴

Diante desta noção de diferença em relação ao mesmo, o fotógrafo inglês Peter Henry Emerson, a partir de 1886, propõe a adoção do *foco diferencial*. Para Emerson, a impressão individual é o elemento básico de uma fotografia e não a descrição literal da natureza.

³⁵² ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983. P.76.

³⁵³ ARTAUD, Antonin. *Op.cit.* 1983. P.77.

³⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 264.



Figura 67. Peter Henry Emerson - *A Rushy Shore, from Life and Landscape in the Norfolk Broads* . 1886

Contrário a um campo visual uniforme, o fotógrafo faz uso do foco diferencial, alternando zonas nítidas e desfocadas e desconsiderando o alto contraste e a definição nítida da imagem. Não é o real em si que importa

nestas fotografias, mas um real transfigurado em imagem pelo olho e capturado como uma “impressão” pelo sujeito.

A fotografia de Emerson lida com a experimentação. A partir da relação com o real, instaura uma ordem própria regida por critérios internos à obra. Não se refere a modelos pré-estabelecidos que estão fora, no plano das ideias ou no plano das coisas materiais, para representá-los iconicamente como uma cópia do mesmo. A partir da singularidade do olhar, Emerson produz um mundo outro, que será sempre outro, para cada observador.

Muitos fotógrafos, inspirados pelas ideias de Emerson, apropriam-se da *imagem* indistinta. A imagem nítida começa a ser deixada de lado, abandonando a precisão exacerbada e a rigidez de contornos, para se investir na transcrição pessoal da natureza: toma corpo uma vertente denominada “fotografia pictorialista”. Para Annateresa Fabris:

Lançando mão de técnicas que obliteram o caráter de registro fiel conferido à fotografia pela sociedade oitocentista, os fotógrafos alinhados ao pictorialismo colocam, a partir do próprio ponto de vista, uma questão

central para a filosofia e a história da arte: a distância entre o real (verdadeiro) e a ilusão (imagem).³⁵⁵

Os fotógrafos pictorialistas utilizavam uma linguagem particular caracterizada por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos, falta de perspectiva e o uso da goma bicromatada. Fabris chama atenção para aquilo que André Rouillé detecta como paradoxo básico na fotografia pictorialista: ser uma “arte fotográfica



Figura 68. Robert Demachy.
Toucques Valley. 1906.

antifotográfica”, pois, através do abandono do motivo em favor da interpretação, da quebra do elo entre imagem e referente, gera-se o afastamento do caráter essencial da fotografia. Ainda, para Fabris:

(...)o pictorialismo talvez possa ser analisado à luz de uma categoria como a mestiçagem por colocar uma interrogação sobre a natureza e a legitimidade da fotografia. Produção ambígua, que procura, não raro, escamotear o caráter originário da imagem.³⁵⁶

Num movimento experimental para além da fotografia, o pictorialismo reavalia as especificidades da imagem técnica, pondo em xeque pressupostos baseados nos princípios de verdade, ordem, controle e pureza. O pictorialismo desloca a questão da fotografia em relação à sua essência, liberando a fotografia das amarras

³⁵⁵ FABRIS, Annateresa. *Op.cit.* 2011. P. 67.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 66.

categóricas e dos modelos instituídos, para seguir livre o seu caminho.

A imagem indistinta, onde se misturam figura e fundo, e a infiltração de procedimentos da pintura, exóticos à fotografia, produzem diferença em relação ao modelo estabelecido para a fotografia. Deflagrando um movimento de subversão à ordem, desprendem-se da lógica da representação para criar através do simulacro.

Estas experiências subversivas praticadas pelos fotógrafos-artistas³⁵⁷ citados neste texto, contrariando a vocação da linguagem fotográfica, ressoam nas fotografias por mim desenvolvidas. Porém, não apresentam semelhanças aparentes, mas sim compartilham um modo de lidar com a diferença na forma. As fotografias decorrentes das *Incursões Noturnas*, apesar de trazerem uma herança ontológica da fotográfica, acontecem no plano que confere à *fotografia dos artistas*³⁵⁸, distinção sugerida por André Rouillé.

No campo da arte, a fotografia sofre transformação e torna-se simulacro, variando em camadas de disfarces, em níveis de distorção ou em graus de dissemelhança. Nas *Incursões Noturnas* as fotografias e os vídeos desprendem-se em simulacros. O indistinto, a mancha, o desfocado, o tremido e os “erros” pelo excesso de sombra criam uma imagem falsa em relação ao referente.

Como na fotografia de Bayard, que apresenta o tema da morte física para falar da morte do autor, as séries *INCURSÕES NOTURNAS* criam camadas de entendimento, ou de disfarce, do

³⁵⁷Terminologia utilizada por André Rouillé, que se refere ao fotógrafo que “evolue deliberadamente no campo da fotografia” para se aventurar no campo da Arte. ROUILLÉ, André. *Op.cit.* 2009. P. 235.

³⁵⁸ Termo utilizado por Rouillé, que se refere ao uso da fotografia pelos artistas, para se diferenciar da arte dos fotógrafos.

trabalho na relação com o observador: através do tema da noite, abordam-se os processos de transfiguração - criação - morte.

No trabalho da série *INCURSÕES NOTURNAS / 001*, a imagem é projetada na parede através da luz que atravessa a fotografia impressa em transparência. O duplo na parede é a cópia distorcida da cópia, como as projeções das sombras da alegoria da caverna. A imagem projetada mostra-se como o fantasma do fantasma. Um simulacro, produto da relação do espaço, da fotografia e do partícipe.



Figura 69. Lizângela Torres. *Da série INCURSÕES NOTURNAS / 001*. Ferro e impressão em transparência. 15 x 130 x 15 cm. 2005.

Através do sensorial e das teorias da sensação, na estética deleuzeana a obra de arte é experimentação. Para o filósofo, “a estética sofre uma dualidade dilacerante”³⁵⁹. Se de um lado é definida pela *teoria da sensibilidade como forma de experiência possível*, por outro lado é designada pela *teoria da arte como reflexão da experiência real*. Para se obter uma junção destas duas, é necessário que a experiência em geral condicione a experiência real. Ou seja, que a reflexão da experiência real desprenda-se da égide do modelo, da essência, e volte-se para a experiência outra possível do simulacro.

Para Deleuze, a obra de arte mostra-se sempre como um mundo diferente para cada olhar, “como se uma paisagem

³⁵⁹DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 265.

absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista”³⁶⁰, contrariando a ideia de pontos de vistas diferentes de uma mesma obra. A cada olhar, séries divergentes ressoam de pontos singulares excentrados da obra. Estas se referem às séries divergentes que formam os mundos impossíveis, tendo em vista a noção de compossibilidade de Leibniz.

Das mônadas, pontos singulares convergem séries, que se prolongam em outras séries convergindo em torno de outros pontos. As séries, que são divergentes a estas, criam outros mundos impossíveis. O caos, formado pelas séries divergentes, confunde-se com a obra, tornando-se potência de afirmação de todas as séries heterogêneas.

Entre estas séries de base se produz uma espécie de ressonância interna; esta ressonância induz um movimento forçado, que transborda das próprias séries. Todos estes caracteres são do simulacro, quando rompe suas cadeias e sobe a superfície: afirma então sua potência de fantasma, sua potência recalçada.³⁶¹

A ressonância interna que os simulacros apresentam explica-se, em relação ao conceito de fantasma em Freud³⁶², pela carga afetiva associada ao fantasma. Portanto, a fusão da experiência real com a estrutura da obra de arte é afirmada “através da divergência das séries, descentramento dos círculos, constituição do caos que os compreende, ressonância interna e movimento de amplitude, agressão dos simulacros.”³⁶³

³⁶⁰Idem. P. 266.

³⁶¹DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 266

³⁶² O fantasma para Freud resulta, pelo menos, de duas séries: uma infantil e outra pós-pubertária.

³⁶³DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 266

Esta comunicação, através de séries heterogêneas, constitui um sistema sinal-signo, comum entre os fenômenos físicos e suas qualidades. “O sinal é uma estrutura em que se repartem diferenças de potencial e que assegura a comunicação dos dispares; o signo é o que fulgura entre os dois níveis da orla, entre as duas séries comunicantes.”³⁶⁴ O signo como a “*espécie de mordida concreta*” de Artaud.



Figura 70. Lizângela Torres. *Da série Incursões Noturnas / 016*. Fotografia digital. 2016.

Na adversidade da incursão na noite fria do litoral, a neblina densa, que ofuscou a objetiva, intensificando a divergência *Da Série INCURSÕES NOTURNAS / 008*, desencadeou a diferença no processo de transfiguração em signo.

Nas *Incursões Noturnas*, capturas do real transfiguram-se em signos, produzindo séries, que divergem da aparência do ocorrido. Poder-se-ia pensar que os espectros nas fotografias são representações de fantasmas, mas as formas espectrais que

³⁶⁴Ibidem

aparecem nas fotografias não são icônicas de modo algum; não querem representar as ideias de fantasma lançadas no decorrer da tese. Os fantasmas na fotografia são o resultado das relações indiciais entre o real, a noite, movimento, o corpo e a fotografia; tratam-se de signos indiciais, em termos de semiótica pierceana.

Além disso, as noções sobre fantasma discutidas surgiram depois das imagens; assomam do movimento de eterno retorno, que constitui o trabalho. A questão não está se os espectros nas fotos representam ou não fantasmas, pois eles são propriamente fantasmas: simulacros.

O acontecimento noturno que configura a obra pulsa em séries de ações, de cada uma destas, outras séries divergentes propagam-se configurando simulacros: fotos, vídeos e instalações. As instâncias do trabalho, a ação, as capturas e a instalação desdobram-se uma nas outras, formando uma série divergente, dissemelhante. Cada instância ressoa em série: série de ações, série de capturas, série de imersões.

Todas as séries são constituídas como aparições de fantasmas que insistem em retornar. Cada aparição desdobra-se em outras séries, formando uma constelação de séries divergências, que fulguram simulacros. Desta constelação, outras séries divergentes ressoam produzindo este texto. Deste último, outras séries...

O senhor Valéry acreditava em objetos-fantasmas. Ele explicava:

- Por vezes, em certas noites, surgem-me à frente dos olhos, na minha própria casa, objetos que nunca vi na vida. São objetos que pertencem aos antigos proprietários da casa, objetos que se partiram ou foram destruídos.
- Olho para a minha mesa e vejo sobre ela um copo que nunca tive. Desloco a minha visão para o canto da sala e lá está um escadote que nunca comprei.
- Uma vez – explica o senhor Valéry – tentei subir pelo escadote fantasma, e caí. O escadote, de repente, tinha desaparecido. Poderia ter partido uma

perna, mas felizmente por baixo de mim apareceu, entretanto, um colchão fantasma.

Nesta altura da explicação alguém lhe pediu para desenhar um escadote fantasma, e o Senhor Valéry, gentilmente, acedeu ao pedido e desenhou

- Mas isso é um escadote igual aos outros – disseram-lhe.

- É igual aos outros escadotes – explicou o senhor Valéry – só que não se vê.

Virou, então as costas, àquelas pessoas que o aborreciam com comentários, e já ia muito longe quando, para si próprio, murmurou:

-Pedem-me para desenhar um fantasma e ainda reclamam do desenho. São assim os homens.³⁶⁵

Mesmo que haja semelhanças entre séries heterogêneas, a semelhança não está baseada numa identidade preliminar como ocorre com os ícones, mas sim podendo estar na similitude como *produto de uma disparidade de fundo*, como identidade da diferença: simulacro. A semelhança subsiste como efeito exterior do simulacro, como efeito da propagação de suas séries divergentes. Uma identidade como a lei que perturba as séries divergentes, forçando um movimento de retorno. A semelhança como a força que distorce as divergências na construção de fantasmas. Para Deleuze, esta constatação *coloca o próprio mundo como fantasma*³⁶⁶. Esta semelhança deve ser pensada e julgada a partir da disparidade que a constitui e a diferença deve ocupar o âmago deste sistema, então acentrado.

Portanto, a noção de reverter o platonismo, de Nietzsche, significa emergir os simulacros das profundezas renegadas do platonismo, posicionando-se no mesmo plano das cópias, conquistando os mesmos direitos dos ícones. Não se trata de distinguir essência x aparência, ou modelo x cópia, pois esta distinção refere-se à esfera da representação. O que está em jogo para o

³⁶⁵TAVARES, Gonçalo. *O escadote fantasma. Da série O bairro – O senhor Valéry*. São Paulo: Casa da Palavra, p. 75-76.

³⁶⁶DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 267.

simulacro é a subversão desta lógica da representação, pois “O simulacro não é uma cópia degradada; ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução.”³⁶⁷

Quebram-se os modelos, os moldes e as cópias e a imagem segue livre. Derrubam-se hierarquias e pontos de vista privilegiados e a obra de arte torna-se um “condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos.”³⁶⁸ Simulando os três níveis platônicos: o fundamento, o objeto da pretensão e o pretendente, numa sobreposição de mascaras, sem modelos; portanto, sem aparências, sem verdades, sem ilusões, o simulacro é fantasma.

Pensar na ontologia das *Situações Obscuras* busca-se na câmara obscura a compreensão do seu ser. Porém, a câmara obscura é o protótipo do olho. O olho do observador que vê o fora: o espectador. Tendo em vista os três gestos ou sensações da fotografia, levantados por Barthes (o operator, o spectrum e o espectador), é possível traçar um paralelo com a tríade platônica: o fundamento, o objeto da pretensão e o pretendente. A estes seguem: artista, obra, observador.

Subvertendo esta ordem, as situações obscuras promovem a reversão platônica, quando simulam simultaneamente as três figuras, num processo de sobreposição de máscaras. Nas instalações - *Kínesis*, *Breu e Desvio* -, avulta-se esta sobreposição, porque a atuação do partícipe mostra-se mais intensa, pois é próprio das instalações absorverem a experiência do público.

³⁶⁷DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 267.

³⁶⁸Ibidem.

No ambiente da vídeoinstalação, de acordo com Christine Mello, a imersão é um princípio estético que lida com o espaço, no qual todos os sentidos do corpo são estimulados.

Trata-se de um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se desloca do epicentro da sua linguagem (o plano da imagem e som em meio eletrônico) para gerar sentidos com o espaço arquitetônico, com os demais elementos que constituem esse espaço físico e com a ação participativa do público. Desse modo, a vídeoinstalação é um dispositivo contaminado de linguagem, entre o vídeo, o ambiente e o corpo do visitante.³⁶⁹

Observando as fotografias, objeto desta pesquisa, outra sobreposição pode ser proposta: a ideia (modelo) que tenho do meu corpo + o referente (corpo e noite) + a cópia (fotografia) = simulacro. Nota-se que, a partir deste esquema, a reversão platônica trata também dos processos de subjetivação, pois, quando a noção que se tem de si funde-se ao corpo/noite e à cópia, aglutinando-se no simulacro, o sujeito da ação torna-se fantasma.

O simulacro-fantasma como máquina dionisíaca torna o falso *pseudos* que, segundo Nietzsche, é a mais alta potência do falso: fantasma.

O homem domina o conhecimento, pois é o seu próprio criador. A arte mantém e amplifica esse impulso criador. A linguagem, através do processo de segmentação e abstração do real, é "falsificação" e "simplificação" dos estados de coisas, portanto, a lógica - e por extensão, a razão e o conhecimento - são "falsos". A função deste simulacro - conhecimento - é instituir sentido à existência. Assim deixa de ser só falseamento para ser visto como intensificador da realidade. A arte, para Nietzsche, é a intensificação, na linguagem, dessa mentira, é a vontade e o mais alto poder do falso. Logo, os artistas são inventores de novas possibilidades de vida.³⁷⁰

³⁶⁹ MELLO, Christine. Videoinstalação e poéticas contemporâneas. *ARS*, São Paulo, v.5, n.10, 2007 <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202007000200009>

³⁷⁰ TORRES, Lizângela. *Durações Instáveis: a noite em processo de captura e transfiguração*. Dissertação de Mestrado, 2008. P.162.

O simulacro impossibilita a ordem platônica da participação e da distribuição hierarquizada e “instaura o mundo das distribuições nômades e das anarquias coroadas.” Como potência para produzir um efeito, no sentido de signo, e de máscara, a simulação exprime um processo de disfarce como uma máscara por trás de outra, num movimento de eterno retorno.

Entre o simulacro e o eterno retorno há uma reciprocidade de entendimento, “um não pode ser compreendido senão pelo outro,”³⁷¹ pois o eterno retorno é o fantasma de todos os simulacros; é a potência da afirmação da divergência, do descentramento e do falso. As eternas voltas do retorno selecionam e excluem tudo aquilo que pressupõe o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia.

A fotografia, atravessada pela performance, pelo pictórico, pelo cinema e pela lógica digital, marca a produção artística de Jeff Wall. A tensão entre a banalidade e a perspectiva artificial das cenas capturadas desorientam e perturbam a sensação de imagem familiar. Em “*Transeunte*” (1996), Jeff Wall encena uma caminhada noturna despretensiosa numa rua qualquer para ser registrado o instante que ele olha para traz para fixar o movimento de outro que cruza seu caminho.



Figura 71. Jeff Wall.
TRANSEUNTE.Fotografia. 1996.

³⁷¹ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P. 270.

Apresenta a fusão do aspecto documentário da fotografia com a ficção e a performance através de uma abordagem cinematográfica. As imagens são apresentadas em grandes impressões em *cibachrome*³⁷² montadas em estruturas metálicas, recebendo luz de trás. Misturas de linguagens, encenação para a câmara, uma teatralidade, uma criação de situações imersivas para a fruição reportam o trabalho de Jeff Wall para o plano do simulacro. Em seu trabalho, pode-se notar o aspecto impuro pela intromissão da pintura na fotografia, observado no pictorialismo; a encenação, como camadas de disfarces, na mesma esteira de Bayard; e, em se tratando de instalações imersivas, aproxima-se às *Situações Obscuras*.

Em *Transeunte*, Wall desenvolve uma ação noturna para a câmara fotográfica. Encena uma ocorrência cria uma farsa na ação. Nas *Incursões Noturnas*, as ações para a câmara procedem de forma diferente. Apesar de serem semelhantes, parte dos procedimentos distingue-se, pois as minhas ações não são encenações; ocorrem na condição de real deslocamento pelo território da noite. Não representam, não encenam; é o movimento do corpo em relação ao lugar para a câmara. A ação das incursões noturnas é o traço do corpo pelo movimento.

Jeff Wall defende a tese de que o cinema devolve o fotográfico para a fotografia, pois:

³⁷² O cibachrome é basicamente um processo de ampliação fotográfica sobre um filme plástico – em vez do tradicional papel – nas opções opaco e transparente, garantindo fidelidade de nitidez e cor em relação ao slide original, e tempo de vida útil muito superior ao da ampliação sobre papel. O filme vem, ainda hoje, em rolos de 50 polegadas de largura – o que equivale a exatamente 1,27m, permitindo impressão de qualidade e dimensões pouco convencionais para as ampliações fotográficas até o final dos anos 70.

O cinema sintetizou as funções da pintura e do teatro simultaneamente sobre as bases técnicas da reprodução fotográfica. Então, nessa síntese, os mecanismos da fotografia foram investidos de tremendo significado, um significado que agora eles sempre terão.³⁷³

Com o cinema surge o despertar da fotografia. Ela, ao mesmo tempo em que desenvolve a consciência de si própria, toma consciência de si mesma como não pintura. O movimento da fotografia de sair de si transfigura-se em cinema e volta a ser fotografia novamente; porém, diferente, com uma tomada de consciência de si, expulsando no retorno tudo que se relaciona com os modelos instituídos, para a fotografia. Para a arte, é próprio do eterno retorno. Um movimento que seleciona e exclui tudo que se refere à ordem da representação platônica, produzindo séries de simulacros.

Desta relação com o cinema, Wall apresenta as fotografias em espaços escuros contendo imagem e luz. Ambientes que envolvem o observador promovendo situações obscuras para a experiência da fotografia encenada.

Este modo de apresentação da fotografia relaciona-se às *Situações Obscuras*, propostas para a fruição das *Incursões Noturnas*. Na instalação *Ocaso*, duas caixas de luz contêm as fotos e são montadas em um espaço desprovido de luz. Como simulacros da noite, dão continuidade ao movimento noturno, permitindo seu regresso; porém, diferente. Transformada agora pelo partícipe, a noite ganha potência de afirmação da diferença; torna-se outra e assim volta a ser noite, porque a noite é sempre outra.

³⁷³ WALL, Jeff. *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art, 2007: 253. P 195.

As vídeoinstalações *kínesis* e *Breu*, através das situações audiovisuais imersivas em ambientes escuros, remetem à experiência do cinema. Porém, como observa Christine Mello:

Diferentemente do cinema clássico, que oferece o mergulho na imagem e no som por meio dos ambientes especialmente arquitetados de suas salas, a estratégia empregada na vídeoinstalação oferece um novo conceito de mergulho na imagem e no som sem, contudo, cegar o visitante, ou sem, ainda, ser uma estratégia ilusionista de produção de sentido. De certa forma, a vídeoinstalação reintroduz o visitante na caverna imersiva do cinema deixando-o ciente da presença do dispositivo e sem deixá-lo prisioneiro no espaço. Nela, o visitante é parte do processo gerador da obra, podendo, muitas vezes, deslocar o seu corpo no espaço e ficar o tempo que julgar suficiente para que os seus estímulos sensoriais mantenham diálogo com o trabalho.³⁷⁴

Em resposta à pergunta lançada no início do texto, as *Situações Obscuras* não aprisionam o visitante nas trevas da caverna platônica. A sua participação, através da experiência no ambiente obscuro da instalação, é libertadora, pois, pela consciência da ilusão, ou potência de criação, que sempre nos persegue, como simulacros, fantasmas, quimeras, máscaras, reproduz a incursão noturna que é estar na duração da vida; portanto, o que vemos sempre será uma face distorcida do mundo que chega até nos.

Simulacro é vertiginoso; é a distorção da repetição do eterno retorno. É, portanto, dissemelhança. É vagar pelo labirinto de cavernas subterrâneas. Máscaras de disfarce que transfiguram o real, tornando-se mais possíveis que o real. Simulacro é fantasma, é fotografia, é imersão.

³⁷⁴MELLO, Christine. *Vídeoinstalação e poéticas contemporâneas*. ARS, São Paulo, v.5, n.10, 2007. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202007000200009>

4.4 A estranheza noturna

O bom senso nos diz que as coisas da terra são muito pouco reais e que a verdade só existe nos sonhos.³⁷⁵

Charles Baudelaire



Figura 72. Lizângela Torres. *Da série INCURSÕES NOTURNAS / 015*. Fotografia digital. 2016.

Uma névoa gelada preenche o espaço da noite. Os deslocamentos cruzam a poeira d'água, que gradualmente encharca minhas roupas. Mesmo assim, no alto, a lua resiste, rebatendo uma luz embaçada.

Estou perto do mar, o seu murmúrio não me deixa esquecer. No ar, o aroma de macela característico daqui, que ratifica minha posição, contribui ao desenho da atmosfera poética da noite. Com roupas pretas, torno-me sombra com a noite. A intensidade da sombra retinta do meu corpo quase se mostra mais noturna que a própria noite, se não fosse a noite profunda da estrada, que inicia logo depois do poste, estendendo-se para lá do fundo; se a face e as mãos não estivessem descobertas, desvelando minha pele em reflexos de luz e frio.

³⁷⁵BAUDELAIRE, Charles. *O poema do haxixe*. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil Ltda, 1994.P. 49.

A bruma gelada prende os movimentos das mãos, dos dedos, complicando o ajuste da câmara. Não vejo nada no visor; a noite adensa-se. Deambulações, retornos e errâncias traçam o meu corpo no território noturno. O corpo como desenho do movimento no suporte da noite: corpo = sombra = traço. Ao riscar a noite, desprendem-se da matéria que me compõe, detritos pela fricção entre o corpo e a noite. Os movimentos repetidos de retornos depositam sobre a noite tais detritos que, pairando como a névoa, produzem mancha.

Agora sinto que o frio recua pelo avanço dos movimentos e pela atenção dada ao chilrear dos pássaros notívagos. O cão, que me acompanha nesta incursão, embrenha-se no mato, desaparece, reaparece como quem acaba de fazer uma travessura. Mais umas capturas e saio para deambular pelas ruas geladas. Impressões singulares da noite conduzem o breu.

No espaço sombrio, revelado pelas fotos, zonas de escuridão invadem a maior parte da superfície da imagem, salvo a área investida pela luz do poste. A estranheza da cena registrada, própria da noite, por conta da longa exposição e pelo excesso de sombra, cria uma atmosfera muito próxima da observada nas fotos do artista/fotógrafo húngaro Brassai³⁷⁶.

³⁷⁶Nascido como Julius Halasz em 1899, em Brasso, na Transilvânia (parte da Romênia que estava sob o domínio austro-húngaro). Faleceu em Beaulieu-Sur-Mer, França, em 1984.

Andarilho noturno, noctâmbulo, como se autodenominava, incursiona as sombras da cidade de Paris das primeiras décadas do século XX, para através da experiência noturna acessar o surreal da vida. Poeta das sombras enfrenta a noite com olhar curioso e quase indiscreto. Capta as noites em reflexos e sombras, apreendendo a profundidade vertiginosa da existência noctâmbula. Mostra o mais alto grau de sofisticação surrealista, extrai das ocorrências da vida, registradas pela objetiva as ambiguidades e distorções das noites do espaço externo como reflexos das internas, que não cessam em transbordar.



Figura 73. Brassai. *Le Mur de la prison de la Santé, Paris*. Fotografia. 1932.

Para Brassai, a vida proporciona o acidental e a tarefa do artista é transformar isso em imutável. Experimentava profundamente a realidade mais cotidiana para alcançar o surreal, pois, como o artista gostava de dizer, a busca sincera do real, gradualmente leva ao fantástico.³⁷⁷

Ao registrar os acontecimentos noturnos da cidade de Paris do início do século XX, a arquitetura, os parques, cafés, os bailes, os bordeis, e os personagens notívagos: os trabalhadores da noite, prostitutas, insones, mendigos, boêmios, embriagados pela bruma e absinto, Brassai mostra a ambiguidade do território incerto da noite,

³⁷⁷ROGER, Grenier. *Brassai*. Collection Photo Poche. 1994.

em silhuetas contrastadas, duplicadas por suas sombras e pelo recorrente uso de espelhos. Para Rosalind Krauss, a fotografia de Brassai registra o real através de um tipo de sensibilidade surrealista ao tencionar a ambiguidade do signo indicial.

A cidade, e a vida nela, é o material das inspirações surrealistas. É o mais onírico dos objetos do mundo das coisas. Nas palavras de Benjamin: “Nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.”³⁷⁸ A cidade de Paris dos surrealistas, para Benjamin, é “um pequeno mundo”, uma parte com o mesmo aspecto do cosmos.

Os deslocamentos pela cidade noturna eram práticas habituais dos surrealistas, “como Aragon e como Breton, Brassai era um noctâmbulo.”³⁷⁹ Mas não somente os hábitos noturno aproximavam-no dos surrealistas. O modo como capturava o real e o revelava como representação confere às suas fotos um lugar de importância dentro do movimento surrealista.

Das encruzinhadas das ruas de Paris, Brassai estraia o material vivo para a construção de sua poética surreal. Na cidade encontrava o mistério dos movimentos que desenham o mundo no mais absurdo e perturbador cotidiano das coisas.



Figura 74. Brassai. *Avenue de l'Observatoire*. Fotografia. 1932-1934.

³⁷⁸BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 26.

³⁷⁹KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. P. 150.

Também ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É nesse espaço que a lírica surrealista descreve.³⁸⁰



Figura 75. Brassai. Fotografia publicada em “*Paris de Nuit*”. 1933.

Nos percursos noturnos por Paris a vida é registrada pela perspectiva de quem está imerso nela. Um olhar que parte das sombras para capturar as ocorrências em seu movimento natural. Composto com a noite, fazendo parte da noite, apresenta um ponto de vista particular, das entranhas de Paris. Nesta foto ao lado, que integrou a publicação “*Paris de Nuit*” (1933), o primeiro plano da imagem apresenta a sombra onde se situa o fotógrafo, como se estivesse a espreita, no escuro, esperando algo acontecer.

A escuridão, que domina a superfície da fotografia, é entrecortada por uma zona de luz que, barrada pelo corpo de uma mulher, projeta sua sombra em diagonal. A silhueta do seu corpo funde-se ao seu duplo de sombra, num mesmo contínuo negro. A presença sombria da figura feminina, misturada à sombra, denuncia que a moça também pertence à noite.

As sombras de Brassai aproximam-se das que cobrem as imagens provenientes das *Incursões Noturnas*. Sombras que

³⁸⁰BENJAMIN, Walter. *Op.cit.* 1994. P. 27.

duplicam em aparência dessemelhante, pois só o contorno é representado, sem volume, em um pretume constante e, quase sempre, deformadas em anamorfoses dantescas.

Signo indicial de presença, que imprime sua marca, mas que apresenta uma ambiguidade no interior do signo, pois se o índice é a partir de uma relação de contiguidade física, a sombra, por impedir que a luz se propague, quebra com o elo de relação física entre o referente e a superfície sensibilizada. Mas, no entanto, a sombra pela sua constituição física é naturalmente imaterial. Não se toca na sombra, mas ela toca as superfícies. É a partir deste toque imaterial da sombra, desta contiguidade incorpórea, que se produz a impressão da sombra como índice.

As imagens/sombra constituídas de silhuetas negras remetem-se à lenda clássica da origem da pintura contada por Plínio, o velho, em *História Natural*. Os traços realizados pela filha de um oleiro de Sicione, da sombra de seu amado desenhada numa parede, na noite anterior à sua partida para a guerra, esta história contada por Plínio afirma o componente indicial da fotografia, pois, como não há sombra sem corpo, a sombra projetada é índice. Mas não deixa qualquer marca permanente; é transitória, a não ser que seja fixado em fotografia ou circunscrito.

Na fotografia de base química a luz torna-se possível pela presença da sombra, num processo de transfiguração. O que é luz passa a ser sombra no negativo para depois voltar a ser luz na superfície fotográfica. Segundo Eduardo Vieira da Cunha:

Uma transubstanciação, que acontece a partir das sombras da câmera obscura. Revelar uma imagem corresponde então em passar por esta alquimia regida pela sombra e pela luz. O negativo fotográfico, como imagem invertida, é carregado de sombras. Ver uma imagem em negativo significa jogar com a duplicidade do dentro/fora da câmara: interior obscuro/exterior claro.³⁸¹

Mas, quando se está no escuro completo, perde-se sua sombra. Um corpo presente desprovido de sombra particular, imerso na escuridão, prova a experiência de ser sombra: noite.

O Viajante: (...) ainda não te disse palavra de como me alegro em te ouvir e não somente em te ver. Certamente saberás que amo a sombra como amo a luz. Não são adversárias: antes, elas tomam amigavelmente a mão uma da outra e quando a luz desaparece, a sombra foge atrás dela.

A Sombra: E eu odeio o que tu odeias, a noite; gosto dos homens porque são discípulos da luz e me alegro com a claridade que está espantada em seus olhos quando conhecem e descobrem, esses infatigáveis conhecedores e descobridores. Essa sombra, que todos os objetos mostram, quando o raio do sol da ciência cai sobre eles – eu sou essa sombra também.

O Viajante: Creio te compreender, embora te sejas expressado talvez um pouco à maneira das sombras. Mas tinha razão: bons amigos se dão um ao outro, aqui e acolá, como sinal de compreensão que, para qualquer terceiro, deve ser um enigma. E nós somos bons amigos. (...) ³⁸²

A Sombra: (...) Se o homem tem medo da luz, nós temos medo do homem: é a medida de nossa liberdade.

O Viajante: Ah! A luz tem, muitas vezes, mais medo ainda do homem e então as sombras também o abandonam.

A Sombra: Muitas vezes te abandonei com pesar; para mim, que tenho muita vontade de saber, há muitas coisas no homem que ficaram obscuras, porque não posso estar sempre a seu lado. Como prêmio do conhecimento completo do homem, eu até aceitaria ser tua escrava. ³⁸³

³⁸¹CUNHA, Eduardo Vieira da. *A sombra na Fotografia*. p. 1.

³⁸²NIETZSCHE, Fredrich. *O Viajante e sua Sombra*. São Paulo: Escala. 2007. p. 14.

³⁸³Idem. p. 154.

Há, ainda, uma sombra que excede, que não marca posição, a escuridão da noite que está aqui, agora (enquanto escrevo, às 4 horas e sete minutos da madrugada) e além, muito além do sistema solar que envolve a vida. Uma sombra impessoal acentrada que percorre o universo. Uma escuridão de impossibilidades, enigmas e mistérios que está em toda parte com seus paradoxos, incertezas e desconhecimentos de duração inconcebível que, por vezes, infiltra-se entre as ínfimas partículas que compõem toda a matéria e faz abrir nos corpos buracos abissais.

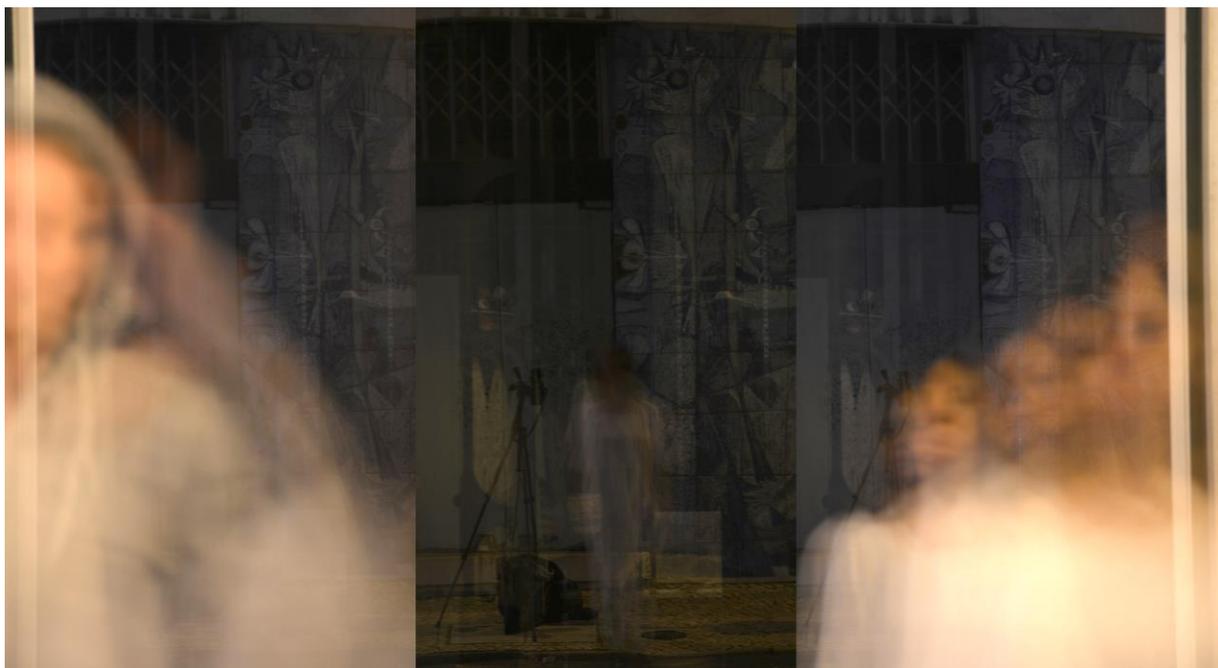


Figura 76. Lizângela Torres. *Da Série INCURSÕES NOTURNAS – Chiado / 013*. Fotografia Digital. 2015

Ao cruzar uma esquina defronto-me com o meu duplo. Uma imagem que fulgura a zona dialética da superfície noturna da vitrine. Pelo adiantado da hora, noto que o comércio já está fechado,

permitindo que o interior escuro das lojas invertam a função de suas vitrines tornando-as espelhos para fora. Deixam de expor o seu interior para representarem as ocorrências da calçada, devolvendo às ruas seus duplos.

No encontro de ruas do Chiado, movimentadas apesar da profunda meia-noite, entre as lacunas de espaço/tempo dos trânsitos, de pessoas e dos carros, atravesso a rua em insistências para ação. Zumbido de vozes constantes, reflexos e atravessamentos constroem a ação *Da série INCURSÕES NOTURNAS – Chiado / 005*. As imagens resultantes apresentam reflexos e rastros que multiplicam o corpo e desmaterializam-no. Numa sequência de duplicações, a imagem especular é a representação do corpo da ação representada na fotografia. Como simulacro, cópia da cópia, a fotografia apresenta, através da imagem refletida, o processo de construção da imagem.

Brassaï mantinha um interesse particular por lugares que apresentassem uma fronteira sutil entre o público e o particular, “onde a intimidade floresce aos olhos de todos.”³⁸⁴ O espelho marcava esta zona dialética entre o íntimo e o explícito. Nos bares e nos salões de bailes, os espelhos refletiam instantes de intimidade e lançavam-nos como vitrines para o território público, transformando a imagem do espelhe em signo. A partir das imagens especulares, os corpos capturados nos espaços íntimo/privado da noite são refletidos de forma fragmentada. Pelo seu



Figura 77. Brassai. Casal de namorados em um pequeno café de Paris. 1932.

³⁸⁴KRAUSS, Roselind. *Op. cit.* 2014.P.150.

modo particular de lidar com a fotografia, Brassai desencadeia planos de leituras, a partir dos duplos no interior da fotografia.

Os espelhos funcionam como fotografias dentro da fotografia principal. Num paralelo com a percepção da realidade, estas decomposições especulares apontam para um modo de ver o real decomposto, nas quais os elementos mutilados podem ser rearranjados numa estrutura outra. O artifício dos espelhos produz, também, a operação em *mise en abyme*, que consiste em pôr dentro de uma representação outra representação, que duplique e amplie a primeira.

Este processo revela a própria fotografia como representação *en abyme*. Uma representação dentro da outra, sendo que o corte fotográfico da imagem principal, que gera as outras, é uma duplicação do real, e esta realidade concebida no sujeito mostra-se também como representação. Assim, Brassai, através de sua fotografia, instaura um campo de representação que representa seu próprio procedimento de representação.

A partir desta noção da fotografia como *mise en abyme*, a própria percepção do mundo pode ser assim avaliada. O realismo da fotografia mostra-se justamente em evidenciar a representação *en abyme* dos modos de ver do real. Este simulacro instaurado pela arte



Figura 78. Brassai. *Coulisses des Folies Bergeres*. Fotografia. 1930-32.

possibilita intensificar o sentido da vida pelo modo de ver o real como falso.

O surrealismo, por volta de 1919, brota, segundo Walter Benjamin, na forma dialética de uma explosão interna ao domínio da literatura, provocada por um grupo homogêneo de homens³⁸⁵ que levou a “vida literária até os limites extremos do possível”³⁸⁶. Como uma “vaga inspiradora de sonhos”, na sua primeira fase:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. A imagem e a linguagem passam na frente.³⁸⁷

Para André Breton, o surrealismo pode ser definido entre dois polos de atração: automatismo e sonho. Defendendo que “as imagens auditivas cedem às imagens visuais”, Breton afirma que a visão impõe sua supremacia sobre os outros sentidos. “Que a noite continue portanto a cair sobre a orquestra.”³⁸⁸ Opondo o aspecto imediato da visão, como um automatismo da percepção, ao premeditado refletido do pensamento, Breton preservava a visão contra as “raciocinações”, através do seu lado selvagem e natural. Outro fator da primazia da visão é o modo como as imagens aparecem, forçando a crença no real, com seus objetos de presença imediata e transparente. Para Krauss, Breton, “na sua posição de

³⁸⁵ André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos e Paul Éluard

³⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *Op.cit.* 1994. P. 22.

³⁸⁷ *Ibidem.*

³⁸⁸ BRETON, André. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1965. P. 2.

porta-voz mais eminente do surrealismo, representa um obstáculo que é preciso superar.”³⁸⁹

Posteriormente, com o procedimento do automatismo psíquico, a escrita começa a ganhar privilégios dentre as linguagens trabalhadas pelo surrealismo. Assim, através de outro caminho que se apresentou ao surrealismo, “a fixação dita *en trompe-l’oeil* das imagens de sonho”³⁹⁰, caminho ao qual Breton opõe-se, e passa a exaltar a escrita em detrimento da visão, pois a escrita automática, para Breton, estaria em estreita relação com a experiência real, sendo que as imagens de sonho eram representações ilusórias.

Rosalind Krauss deflagra esta contradição de Breton como um traço da cultura ocidental, que define a percepção e a cópia pela sua oposição e as classifica hierarquicamente.

A percepção é tida como superior, mais autêntica por ser experiência imediata, enquanto que a representação permanece sempre suspeita, pois não passa de uma cópia, uma recriação sobre outra forma, um conjunto de signos no lugar e em vez da experiência. A percepção está diretamente em contato com o real, enquanto a representação está separada dele por um fosso intransponível, restituindo a presença da realidade apenas sob forma de substitutos, quer dizer, por intermédio dos signos. Dado este afastamento do real, pode-se suspeitar a representação de falsificação.³⁹¹

Uma visão regida pela ordem platônica, das segregações por semelhança a um modelo, que classifica hierarquicamente coisas entre cópias, cópias entre cópias das cópias... Mas Breton, ao defender a escrita automática em relação à fabricação de imagens visuais, pretende inverter a superioridade conferida, desde a antiguidade ao visual sobre a escrita. Porém, quando suspeita da

³⁸⁹KRAUSS, Roselind. *Op. cit.* 2014, P. 110.

³⁹⁰ Idem, P.111.

³⁹¹ Ibidem.

imagem entrompe-*l'oeil*, delegando ao real o traço cursivo, não contradiz a ordem platônica que renega as cópias, enraizada na cultura ocidental,

porque as imagens visuais das quais desconfia Breton são imagens fabricadas e são, portanto, mais a representação do sonho do que o sonho em si. Breton se situa na linha direta da cultura ocidental quando considera a representação como um convite à fraude.³⁹²

Para Breton, a escrita ou o desenho automático, como os registros traçados em papel por sismógrafo ou por um cardiógrafo, imprimem “unidade rítmica”, definida por ele como:

ausência de contradição, a mobilidade dos investimentos emotivos devidos ao recalçamento, a ausência de temporalidade e a substituição da realidade exterior pela realidade psíquica, submetida unicamente ao princípio do prazer.³⁹³

Para Breton, o automatismo conduz diretamente ao inconsciente; acessa o sentimento oceânico³⁹⁴, em termos freudianos. Para Rosalind Krauss, a escrita automática não é representação, pois, ao contrário de outros signos escritos, “é a presença direta da interioridade do artista.”³⁹⁵

Breton contradiz-se mais uma vez em relação à fotografia, pois, ao se opor veemente, “a figura real dos objetos reais” e apostar em uma experiência outra, conclui-se que desaprovava a fotografia,

³⁹²KRAUSS, *Op. cit.* 2014, P.112.

³⁹³ BRETON, A. In. KRAUSS *Op. cit.* 2014, 112.

³⁹⁴ Sentimento oceânico, em Freud, está em relação à construção do ego, quando o recém-nascido ainda não distingue o seu eu e o ambiente externo, ele é o todo, sendo que o todo é ele, é um sentimento de vínculo indissolúvel. Neste estágio percebe forças de satisfação que advêm do seu próprio corpo, podendo (ou não) provê-lo de sensações. Uma sensação remanescente de totalidade, unidade, que ressurgue da profunda união com o mundo que o cerca.

³⁹⁵ KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.* 2014, P.112.

pelo seu princípio de verdade. No entanto, a fotografia está no âmago das publicações³⁹⁶ de Breton e está presente no conjunto das publicações surrealistas, concedendo, pelos próprios surrealistas, a primazia à ilustração fotográfica.

Para Krauss, antes de tudo, a verdadeira produção surrealista é a atividade editorial³⁹⁷. Através das revistas surrealistas é possível observar uma composição entre texto e fotografia, ao que Walter Benjamin refere-se ao campo da arte-depois-da-fotografia, com a revista ilustrada, em “*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*”.

Pela falta de unidade estilística entre as produções surrealistas em pintura, em se tratando de códigos formais, e pela importância que os surrealistas conferiam à fotografia ao publicá-la nas revistas e livros, leva-se a admitir que a fotografia reúne as características para formular uma definição do surrealismo. De acordo com Krauss:

O estudo das funções semiológicas da fotografia oferecia uma melhor resolução dos problemas colocados pela heterogeneidade do surrealismo do que as propriedades formais que determinam as categorias estilísticas tradicionais da história da arte. Em consequência, trata-se de mudar a posição da fotografia, desalojá-la da posição fora do centro e marginal que ocupa em relação ao surrealismo para colocá-la em um lugar absolutamente central, digamos em um lugar definitivo.³⁹⁸

³⁹⁶ *Nadja* (1928), *Le Vases communicants* (1932), *L'Amour Fou* (1937).

³⁹⁷ *La Révolution Surréalite*, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, *Documents*, *Minotaure*, *Marie*, *The International Surrealism Bulletin*, *VVV*, *le Surréalisme*, *même* e tantas outras.

³⁹⁸ KRAUSS, Roselind. *Op. cit.* 2014, P.115.

Porém, a fotografia surrealista, num modo geral, apresenta vários procedimentos³⁹⁹ díspares, apresentando também uma mesma heterogeneidade visual, que pode ser vista nas outras linguagens surrealistas.

Os fotógrafos surrealistas interessavam-se pela integridade da prova fotográfica, como uma relação direta com o real, que lhes permitisse uma percepção do real enquanto signo. No entanto, na totalidade das fotos surrealistas, há um espaçamento no corpo da imagem, produzindo uma certa clivagem com a realidade: um real singrado pelo afastamento. Com o procedimento da duplicação (reflexos, sombras), o espaçamento ganha ritmo formal. A fotografia funde a cópia e o original num mesmo instante de tempo/espaço.

É a duplicação que provoca o jorrar da idéia que acrescentou a cópia ao original. O duplo é o simulacro do original, não passa de seu representante. Ele aparece em segundo plano e, como acompanhante, não pode existir senão como representação, como imagem. Porém, tão longe é visto ao mesmo tempo em que o original, o duplo destrói a singularidade intrínseca deste último. A duplicação projeta o original no campo da diferença, do diferido, do cada-coisa-no-seu-tempo, da germinação dos múltiplos no interior de um deles.⁴⁰⁰

A duplicação lança uma sequência de cópias nas quais se perde o original, pois na fotografia o que se mostra como a origem para o duplo não passa de cópia do real. A fotografia em si como um simulacro, que produz a partir das imagens duplicadas, em reflexos e sombras, simulacros no interior do simulacro. Cópia da cópia.

³⁹⁹Exposições múltiplas, tiragem de negativos superpostos, ou não, uso de espelhos para criar distorções, solarização, raiógrafo, queima derretendo a emulsão, as manipulações gráficas através da fotografia e fotografias banais.

⁴⁰⁰KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.* 2014, P. 119.

Para Krauss, a fotografia é um “traço-testemunho” da ação dos corpos e objetos que marcam com sua impressão física a película do filme.

é uma impressão, uma decalcomania do real. É um traço – obtido por um procedimento fotoquímico – ligados aos objetos concretos a que se reporta por uma relação de casualidade paralela à que existe para uma impressão digital, um rastro de passo ou os círculos úmidos que copos gelados deixam sobre a mesa. A fotografia é portanto geneticamente diferente da pintura, da escultura e do desenho. Na árvore genealógica das representações ela se situa do lado das impressões das mãos, das máscaras mortuárias, do sudário de Turim ou das pequenas pegadas das gaivotas na areia da praia. Isto porque de maneira técnica ou semiótica, os desenhos e as pinturas são ícones, enquanto as fotografias são índices.

A fotografia surrealista joga com a indexicalidade do meio com uma realidade própria da fotografia. Diante da noção que a fotografia, de certa forma, é depositária do real, os surrealistas, ao utilizarem os procedimentos de duplicação e espaçamento na fotografia, objetivam capturar estas duplicações e espaços que existem no real, apresentando a imagem fotográfica como um traço fiel do real. Para Rosalind krauss, a fotografia surrealista produz um paradoxo: “*o da realidade constituída em signo – ou ainda o da presença transformada em ausência, em representação, em espaçamento, em escrita.*”⁴⁰¹

Esta visão surrealista da realidade enquanto representação forma os conceitos-chave para o surrealismo, de Maravilhoso e Beleza convulsivade. Em *L’Amour Fou*, Breton define o significado de Beleza convulsiva através de três exemplos: o primeiro é por meio do mimetismo. Os surrealistas eram fascinados pelas formas miméticas, como, por ex., as asas das borboletas que lembram olhos. Segundo

⁴⁰¹KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.* 2014, P. 120.

Krauss: “O mimetismo é portanto a instância da produção natural dos signos: o objeto natural se dobra diante da representação do outro”; o segundo exemplo é o da expiração do movimento. A percepção de um objeto fora do curso do seu tempo; descarrilhado.

A esta ideia relaciona-se a fotografia. Pela imobilidade, a imagem é retirada do fluxo de seu tempo. Neste exemplo, a beleza convulsiva está em algo separado da continuidade de sua existência natural. A representação de um objeto já definido como representação; e o terceiro exemplo: o achado. Objetos, fragmentos ou palavras encontradas.



Figura 79. Lizângela Torres. *Da série INCURSÕES NOTURNAS- Chiado / 011*. Fotografia digital. 2015.

Nas *Situações Obscuras* a beleza convulsiva de Breton produz ecos. 1. Na instância do *mimetismo*, o signo nas situações obscuras, propostas para fruir as imagens decorrentes das *Incursões Noturnas*, apresentam o espaço da noite dobrado sobre as imagens que o representam. Através de um processo de cópia por dessemelhança, a noite das ações desdobra-se em fotos, vídeos, instalação e neste texto.

Ex. 2. O movimento deslocado do seu curso, como a *expiração do movimento*, além de expresso pela condição da própria fotografia, está nos movimentos da ação de deslocamento pela cidade noturna, congelados na imobilidade fotográfica ou, em relação às obras videográficas, deslocados do real para circularem no fluxo do vídeo.

Ex. 3. Em se tratando do achado, no embate do corpo, com a noite e com os meios de captura, e pela cegueira nos procedimentos de obtenção da imagem, surge o acaso como produto da mistura na ação. O acaso do paradoxo do assombro dos efeitos de sobreposição dos gestos de fazer, suportar e olhar, estudados em capítulo anterior.

Este modo paradoxal de lidar com o real nas fotografias surrealista encontra, na minha produção artística, uma ressonância. A imagem duplicada e a relação de presença e ausência é observada nas fotografias da série *Incursões Noturnas*; porém, a fotografia não mostra-se fiel ao real. O rastro do movimento do meu corpo traça na superfície da imagem a marca da minha ação. Esta característica difere as minhas fotografias das surrealistas, pois a mancha inviabiliza o reconhecimento da figura.

Outra distinção é a respeito da fotomontagem, técnica que não estava presente nas produções surrealistas. Através do modo de apresentação das fotografias resultantes das *Incursões noturnas*, o agrupamento das imagens relaciona-se ao procedimento da fotomontagem. A justaposição de capturas de durações da ação constitui um único trabalho.

Nas fotografias da *série INCURSÕES NOTURNAS* cada foto apresenta uma proliferação de duplos que se sobrepõe formando uma mancha. As fotos apresentadas em sequência, uma ao lado da outra, multiplicam os duplos, instaurando uma profusão de cópias

onde o original, soterrado, não mais serve de parâmetro para a semelhança. O que lhe resta é o rastro do simulacro.

Como visto em capítulos anteriores, o rastro da ação atesta um acontecimento no passado que, segundo Barthes, *isto foi*; ocorrência em outro espaço/tempo, recorte de uma duração fixado em imagem. Assim, “o referente adere” à imagem. A fotografia criada por conexão física, como índice para C. S. Peirce. Sígnio indicial como traço de um real, que para Philippe Dubois é algo singular da fotografia, diferencia-a de outros modos de representação.

Para aprofundar a noção de indexicalidade das imagens provenientes das Incursões Noturnas, nota-se a necessidade de acessar os subgrupos do signo indicial distinguidos por C. S. Peirce. De acordo com as três categorias fenomenológicas do signo, estabelecidas por Pierce, cujas denominações são ícone, índice e símbolo, o índice pertence à secundidade, a segunda classe dos signos: os signos de conexão física que se referem à relação física, de causalidade, ao existir fisicamente no tempo e no espaço. O signo indicial divide-se em subgrupos, tais como: os signos deícticos, os sintomas e as impressões.

As imagens que pertencem à constelação das *Situações Obscuras* apresentam características segundo o subgrupo constituído pelos signos deícticos (exemplificado como a seta que aponta, que indica uma direção). Estes se referem aos movimentos que indicam uma direção do percurso da caminhada no espaço da ação registrado pela fotografia, e que apontam para o passado, para o momento da ocorrência das ações noturnas. Direccionam, portanto, a atenção para a duração artística que as gerou: para o acontecimento noturno; o grupo dos sintomas. No que tange a manifestação externa de uma

causa interna, pode ser relacionada ao movimento interno que move a proliferação de imagens em série.

A exteriorização insistente da figura como evidência de uma causa interna: pulsão de morte ou de vida; e a impressão refere-se ao rastro, a marca do movimento da ação que, através de contiguidade física, imprime luz no sensor digital, e também, como índice de presença, as sombras projetadas no espaço da ação, mas que, de forma ambígua em relação à impressão, impedem que a luz atinja o sensor da câmara.

Porém, estes signos apontam para um real, a partir de uma relação, segundo Walter Benjamin, de semelhança não sensível, como visto em capítulo anterior, pelo grau de distorção da figura e de intensidade da sombra, não icônica, dessemelhante.

As fotos surrealistas tiram partido da qualidade de fidelidade com o real para, a partir do espaçamento e dos duplos registrados, apresentarem a ambiguidade da vida e mostrar a percepção da realidade como representação. Aproveitam dos pressupostos de verdade da fotografia para registrar o estranho ao modelo; o contrário à ideia pré-estabelecida contida no cotidiano da vida. Para registrar do real os acontecimentos surreais, os surrealistas, afastando-se da representação icônica, e contrariando os modelos instituídos, capturam realidades outras numa produção de simulacros. Ou seja, as fotografias surrealistas extraem da vida os paradoxos e ambiguidades do cotidiano, para representar os modos de ver a realidade como um simulacro surreal.

As fotos das *Incursões Noturnas*, pelo traço indicial, quebram o elo da aparência mimética com o real para, através da

dessemelhança na multiplicidade de cópias, instaurar o simulacro como ordem perceptiva da vida.

O conceito de “Beleza convulsiva” é central na estética do surrealismo. Através da noção de realidade transformada em representação, a fotografia mostra-se como fundamental para trazer o elo com o real a esta experiência. As duplicações e espaçamentos conferem o caráter convulsivo à imagem na qual não há coerência morfológica em todas as produções visuais surrealistas. Existe uma estrutura codificada através da visão da natureza enquanto signo, representação, simulacro.

Em concordância com Rosalind Krauss, “a sensibilidade surrealista de Brassai apresenta um nível mais profundo e mais significativo”⁴⁰², em relação à natureza da sensibilidade, de um modo geral, surrealista. Porém, as imagens não derretem, não se desintegram, não compõem coexistências bizarras e não representam um espaço onírico, como pode ser observado em outras produções surrealista, pois, através da duplicação, da ambiguidade, da decomposição e do abismo das ocorrências noturnas que Brassai intensifica a força surrealista.

Nas imagens estranhas, intrigantes, lançadas pelas *Incursões Noturnas*, pairam incertezas, como uma nuvem de poeira de um deslocamento. Em citações surreais, reflexos, sombras, corpos multiplicados revelam a fragilidade do real, desenhando os acontecimentos da noite e projetando os simulacros para a vida.

⁴⁰² KRAUSS, Roselind. *Op. cit.* 2014, P. 155.

DESVIO

Imprecisões, ambiguidades e anacronismos aparecem na trama fantástica do filme *A estrada perdida* (1997) de David Lynch. Histórias que se cruzam, vidas que se embaraçam em acontecimentos noturnos, num envolvimento confuso marcado por distorções, esquecimentos e duplos dissemelhantes. Na velocidade de um carro, percorrendo o asfalto de uma estada escura, iluminada apenas pelos faróis, situações sobrevivem em personagens diferentes, misturando-se numa fusão vertiginosa. Imagens difusas, tremidas e desfocadas aparecem em ambientes noturnos de intensa sombra.

A realidade é desnudada para revelar a trama misteriosa do filme, gerando desorientação e incertezas. Através do procedimento da desnarração, a imagem pula de um plano a outro abruptamente, produzindo um choque quando, na trama, irrompem elementos, personagens e objetos. Os recursos de linguagem cinematográfica utilizados pelo diretor, como elipses e *flashbacks*, acabam com a ilusão realista e referencial da narrativa como reflexo do mundo real e com a ilusão da continuidade lógica pautada pela causalidade.

Numa história onde recomeços e sobrevivências transfiguram a vida de um músico, chamado Fred, na vida de Peter, um mecânico. Assombrado pelo fantasma da traição e por uma vigilância misteriosa, representada por uma posição de câmara em plongeé, Fred surge de um corredor escuro, para ser condenado à cadeira elétrica pela morte de sua esposa. Ele se encontra no limiar da morte quando é transmutado em Peter.

O músico desaparece da cela de uma cadeia e em seu lugar aparece Peter. Uma vida assume outra vida, como uma sobrevivência, um recomeço; porém, um começo pelo meio de outra existência. Um atravessamento, uma sobreposição de fluxos a partir de um momento na duração.

“Isso é assustador”⁴⁰³, diz o carcerário quando percebe que Peter tomou o lugar de Fred na prisão. Peter é solto e retoma sua vida que, atormentada por um acontecimento misterioso em uma noite, que não consegue lembrar, deixa-se envolver por uma mulher que, estranhamente, parece ser a esposa morta pelo marido músico.

Acontecimentos da vida do músico retomam na vida do mecânico. Com o fantasma da vida de Fred, Peter avança na estrada escura que atravessa um deserto noturno de imagens insurgentes, confusas, desfocadas por ambiguidades e assombros de um passado impreciso que insiste em voltar.

A poética noturna deste filme, revelada pelas imagens confusas, ambíguas e embaralhadas, pulsa em aparições no percurso da estrada escura da minha produção artística. Este momento em que a estrada, já muito percorrida, aponta para um destino, nota-se que o ponto de chegada é mais obscuro. O fim torna-se recomeço pelo meio de outro processo que se apresenta como um contínuo sem fundo da estrada. E os faróis continuam a desvelar da noite densa as muitas incursões possíveis.

A quebra da narrativa observada nas fotografias e nos vídeos da série *INCURSÕES NOTURNAS*, o modo fantasioso de lidar com a realidade, a incerteza da imagem distorcida e o mistério da sombra criam um movimento no trabalho contrário ao linear, produzindo

⁴⁰³Excerto do filme *A estrada perdida*. David Lynch. 1997.

abismos e provocando a aparição de imagens entre lacunas de indeterminações. A experiência desta imagem dialética, benjaminiana, é muito próxima da observada no filme *A Estrada Perdida* (1997) de David Lynch.

Sinto a sensação de estar prestes a transfigurar. O corpo reage. Tento ponderar o limite de investimento nos fantasmas como procedimento artístico. Por proteção, medo? De quê? De perder-me neles, ou de perdê-los? Imagino que a segunda opção, pois movimentos com o objetivo de clarear, cercear, fazem desaparecer os fantasmas, pois são acontecimentos, simulacros; parecem em situações noturnas, onde a ordem, a razão e o domínio dormem, permitindo a liberdade do simulacro-fantasma cintilar.

Mas há o limite do meu corpo em transfigurar-se em fantasma, em simulacro, em corpo-sem-orgãos, em corpo espectral, em *spectrum* performático, em simulacro do simulacro do simulacro como peles que se sobrepõem, ou vidas que se transfiguram como observado no filme *A estrada perdida*.

Este caráter visceral do trabalho há em toda a obra de arte, só mudando o grau. Em toda a arte o artista lida com forças que ressoam do corpo, através de ações reais ou virtuais. A exigência de material proveniente do inconsciente ou do consciente do corpo é determinada pelas três figuras que participam da obra (produtor, obra e espectador), pelas várias séries de divergência da obra e suas ressonâncias.

A experiência do simulacro promove uma comunicabilidade da experiência baseada nos signos, a partir da participação do observador, que rompe com a lógica do único e das cópias. Nas aparições e regressos das cópias, o eterno retorno seleciona e extrai

da volta tudo aquilo que se assemelha ao único, que converge ao centro, que nega a diferença. Se a aura retorna nas cópias, só pode ser outra aura possível.

Para Benjamim, a cópia da cópia aniquila com a aura; porém, a aura está associada ao único, à maestria, à burguesia. E a reproduzibilidade, que possibilita o acesso da obra às grandes massas, permite a participação igualitária, já que o original perdeu-se entre as cópias.

Na era da fotografia, após a fotografia, a imagem digital mostra-se como a cópia da fotografia de base química, um simulacro. Certa nostalgia remete ao filme fotográfico, uma distância que confere aura. A fotografia convencional adquire, portanto, outra aura pelo advento das imagens eletrônicas.

Neste texto propus o encontro entre planos de imanências: o traçado pelas *Incursões Noturnas* e os lançados pelas obras, conceitos, noções e teorias de outros autores como planos que se chocaram, embaralhando-se como um feltro para produzir um aglomerado de linhas, deflagrando o acontecimento noturno. Produzir uma discursividade a partir de uma lógica da visualidade e da sensação, esta é vontade que move a instância textual da pesquisa em poéticas visuais.

Portanto, a parte prática da minha investigação sofreu as ressonâncias da pesquisa teórica. Duas frentes que, ao longo do percurso do doutorado, oscilaram em intensidade e produção, em mútua influência. Esta produção teórico/prática adquiriu o *plus* da experiência do estágio doutoral em Lisboa, produzindo diferenças nos resultados formais e conceituais do trabalho.

Nas ações no espaço noturno de Lisboa, as linhas da arquitetura em ruínas e a possibilidade de avançar noite adentro deflagraram a série *RITUAÇÃO*, a linguagem do desenho regressa ao movimento e o corpo em ação torna-se sombra.

No ocaso, a pintura e o desenho entram em latência, e no vir-a-ser e no declínio da noite elas ressurgem como uma imagem sobrevivente, trazendo do movimento de eterno retorno para a prática atual um devir gráfico nas fotografias e pictórico no vídeo.

Lidar com a imagem do meu corpo na fotografia é sempre uma tentativa frustrada de me encontrar. Nas sucessivas capturas, quanto mais nítida a imagem, mais me afasto da busca. Quanto maior a semelhança, menor meu reconhecimento. A imagem nunca condiz, a não ser quando transfigurada. Daí não sou mais eu mesma, a imagem já é outra, desprende-se do meu corpo, em reverberações de séries divergentes para a criação de um corpo simulacro.

Nestas várias aparições fantasmáticas, que insistem como ações, capturas e *Situações Obscuras*, neste movimento intermitente de retorno para a diferença, reconheço-me. Aí, onde há dissemelhança, o falso, as máscaras regem a imagem, disfarço-me e me vejo nos fantasmas. Mas já não mais, pois, quando o acontecimento efetiva-se, já deixa de o ser. Fulgura como a imagem dialética e de forma fugidia desaparece, mas guarda a latência do retorno.

Uma vontade de resgate de uma dissemelhança, ou de uma semelhança não sensível, deflagrada por uma ferida narcísica particular. Qual, não sei, invisto nos meus fantasmas não para defini-los, mas para torná-los força de projeção de desenho, como traços de luz e sombra sobre a noite, em procedimentos artísticos.

Os questionamentos sobre o caráter das ações por mim desferidas levaram-me à criação do termo *Spectrum performativo*, como sujeito que suporta as três figuras destacadas por Roland Barthes – *Operator, Spectrum, Spectator*⁴⁰⁴ – no processo criativo das imagens fotográficas ou vídeográficas. Uma busca sobre o que caracterizaria a performatividade da *Série INCURSÕES NOTURNAS*, a partir do aporte de Philip Auslander, concluiu-se que o elemento singular da performance é o acontecimento envolvendo o corpo enquanto processo de criação, independentemente da veracidade da ocorrência e da audiência ser presencial.

A ação na construção da fotografia alude à ação criadora, aos movimentos corporais, às ações do território da memória, às ações reais e virtuais que engendram a produção artística como se toda a obra de arte e apresentasse como performatividade do documento. Uma performance nas condições das *Incursões Noturnas*, em território desconhecido, zonas movediças, misteriosas, fantásticas e com potencial de afirmação da diferença.

Na distorção dos modos de ver revelada pelo surrealismo, evidenciado pelo modo surreal dos processos perceptivos de captura do real por cada sujeito, encontro a chave da resposta para a questão sobre como se desdobram, em pensamento crítico, as imagens distorcidas pela ação do deslocamento no território da noite.

Até mesmo as performances presenciais mostram-se distorcidas para plateia. Cada observador reage de um modo diferente às imagens provenientes do corpo na performance. Como visto em Deleuze, para cada olhar uma paisagem diferente, uma

⁴⁰⁴BARTHES, Roland. *Op.cir.* 2015.

performance outra se move em séries divergentes até serem capturadas.

Assim como estudado em Bergson, a percepção ocorre como fotografias tiradas das faces das coisas, que se movem até encontrarem o sujeito que as percebe. Esta “fotografia”, ao ser capturada, passa por zonas de indeterminação dos processos psíquicos, sendo contaminada pelas memórias contidas no fundo da dobra que o corpo faz do fora. Esta contaminação é a afecção, que distorce a imagem conforme as experiências singulares de cada observador. Portanto, os simulacros não se diferenciam das outras imagens. O real, ou as cópias, ou as cópias das cópias, tudo que é absorvido pelos modos perceptivos passa por processos que alucinam as imagens em dissemelhanças.

O *Spectrum performativo* observado nas fotografias mostra-se como performance assistida através da fotografia. A participação do público, que assiste a uma performance presencial convencional, é restabelecida na apresentação das fotografias resultantes das *Incursões Noturnas*, instaladas em ambientes escuros. As *Situações Obscuras* provocam a mobilidade do público e convidam a participar da criação da obra. A performatividade do documento apresenta-se como simulacro que, como foi visto, prescinde do envolvimento participativo do sujeito que percebe.

A prisão sugerida pelas trevas platônicas, onde o homem é prisioneiro das sombras, precisa de um mestre que o conduza, da noite para o dia, a abandonar a caverna para chegar à iluminação, que vem de outro lugar. Nas *Situações Obscuras* a escuridão do ambiente e a projeção de imagens, numa aproximação com a alegoria da caverna de Platão, não aprisiona, mostra-se, pois

libertadora. A tomada de consciência de que o real percebido é uma de suas faces distorcidas, e a linguagem, através do processo de segmentação e abstração do real, é "falsificação" e "simplificação" dos estados de coisas, portanto, a lógica - e por extensão, a razão e o conhecimento - são "falsos", afirma a potência do falso.

A experiência da superfície do dia não é mais real do que a da noite na caverna. Com a função de instituir sentido à existência, o simulacro/conhecimento deixa de ser só falseamento para ser visto como intensificador da realidade. A arte, para Nietzsche, é a intensificação, na linguagem, dessa mentira; mantém e amplifica o impulso criador de toda a linguagem. É a vontade e o mais alto poder do falso. E os artistas mostram-se como os inventores de novas possibilidades de vida. As *Situações Obscuras* versam sobre a duração da criação, que convoca o fruidor a tomar a posição do criador para participar da invenção de possibilidades outras de ver e viver.

A experiência e a imagem obscuras referem-se ao processo de criação, à noite que se apresenta àquele que se aventura no desconhecido caminho da diferença. Frente à indeterminação do por vir, saberes outros são necessários para enfrentar as adversidades do desconhecido, não exclusivos ao modo de pensar à luz da razão, onde a visão, o olho, representa-nos, mas convocam outros modos de pensar, e outros modos de ver, onde o corpo, através da superfície paradoxal da pele, percebe o mundo.

Percebe-se o mundo por dentro de sua dobra, em uma zona obscura como uma caverna onde as imagens do fora projetam-se em suas paredes internas. O espaço da caverna torna-se um grande

labirinto, que é a vida, onde a realidade mostra-se sempre como fantasmas, simulacros.

A obra de arte para Maurice Blanchot é experiência que passa pela vida; é uma pesquisa determinada por sua indeterminação.

A obra é o espírito, e o espírito é a passagem, na obra, da suprema indeterminação para o extremo indeterminado. Passagem ímpar que só é real na obra, a qual jamais é real, jamais consumada, sendo somente a realização do que há de infinito no espírito, que de novo apenas vê nela a ocasião de reconhecer-se e de se exercer infinitamente.⁴⁰⁵

As situações obscuras não representam privação da luz, mas comentam da experiência nos processos criativos de ir em busca da imagem indeterminada. O ato criador é uma ação que atravessa zonas de espessidão, onde a incerteza, a desordem e a fugacidade intensificam a incursão no território sempre estranho da criação, com a urgência de outros modos de pensar e ver, evocando seus deslimites.

No filme *A estrada Perdida*, bem como na minha poética, a estrada é a mesma e sempre outra. Em trânsito à noite, o agente do percurso e o espaço percorrido são sempre outros: uma zona desconhecida, mas sempre revisitada. Repetidamente investida para a experiência imersiva no incerto da duração fugidia, não se conhece a noite, porque ela é sempre outra.

Nos processos de transfiguração a noite acontece na duração da indeterminação, no espaço provisório do vir a ser outro, pois a noite fulgura como um raio de sombra no choque pelo assombro da surpresa.

⁴⁰⁵ BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* 2011. P. 90-91.

A noite é o espaço do devaneio; é a dimensão poética da vida, onde a razão, a ordem, o nítido, o determinado não se sustentam, pois o território noturno é dionisiaco: é desrazão, é desordem, é zona de mistura. Dos movimentos comezinhos, do ritmo do cotidiano, dos passos da vida brotam incertezas que afirmam sua potência criadora.

A visão perde a hegemonia dos sentidos, permitindo experiências sinestésicas, liberando os conteúdos da memória e soltando os fantasmas. Na experiência da escuridão noturna um espaço paradoxal inscreve-se, pois se recua um pouco para dentro do corpo e sente-se o mundo por *dentroafora*. Percebe-se o fora através da pele, como a superfície sensibilizada do filme fotográfico.

Nas ações endereçadas para a câmara, o registro do movimento do meu corpo, como matéria artística, através da fotografia e do vídeo, é elaborado e apresentado na relação com as linguagens da performance, do desenho, da pintura e da instalação.

O corpo em trânsito no espaço da noite, associado ao material carvão na série *RITUAÇÃO*, é material de desenho. O líquido, transferido e depositado sobre a superfície de projeção do vídeo, é procedimento da pintura. O corpo como material artístico para a construção da fotografia ou do vídeo acontece enquanto performance, e é, também, elemento de ligação direta com o plano da vida. É a zona indiscernível entre simulacro e vida: de vir noite.

A influência da linguagem do desenho nos trabalhos que constituem objeto desta pesquisa impulsionou o questionamento: qual elemento singular do desenho está presente nos meus trabalhos? Inicialmente, partiu-se da linha do traço do percurso como elemento de ligação entre as linguagens, para, além disso, encontrar no

registro gráfico de um processo de ver explicitado na imagens a sua singularidade imanente.

O desenho, no âmbito desta pesquisa, apresenta-se como um índice do olhar, um registro do processo de ver desnudado. Ver na relação direta com o referente, e ver além do acontecimento atual – antever o simulacro, ver a partir dos seus *deslimites*. O processo de sua feitura revelado enquanto condição de seu acontecimento. Assim como destacado por John Berger: “Os desenhos revelam o processo de seu próprio fazer, seu aspecto de forma mais clara. (...) um desenho revela o processo de sua própria criação.”⁴⁰⁶

O desenho diferencia-se da pintura pelo fato de apresentar e não esconder seu processo de feitura, pois na pintura “aquilo ao qual ela se refere torna-se mais impressionante do que a razão mesmo de referir-se.”⁴⁰⁷

Para a fotografia, o corpo move-se. Este contato cria na imagem linhas de percurso como rastros do deslocamento. Um desenho é executado na superfície fotográfica. A ação é pensada de acordo com a relação do corpo com o recorte fotográfico. Uma grafia no espaço da noite para a construção da fotografia. Os traços projetivos que ligam zonas na superfície fotográfica lançam-se para fora dos limites físicos da fotografia. Estas linhas apontam para a ação passada geradora da imagem e avançam para o acontecimento noturno do plano da noite transfigurada: simulacro.

O corpo produz na superfície fotográfica um traço do real na imagem, que possibilita o elo entre ações que se estendem na duração, em movimento para o passado e para o futuro, no plano do

⁴⁰⁶BERGER, John. *Op.cit.* 1993. P. 149. Tradução livre Flávio Gonçalves.

⁴⁰⁷Ibidem.

acontecimento. A noite transfigurada é o acontecimento noturno, o anoitecer, o ocaso, que surge das relações travadas no espaço da noite, e pulsa em séries divergentes nas *Situações Obscuras*, montadas para a sua aparição. Cada aparição é uma efetuação, uma atualização da ação do processo de criação da noite transfigurada.

O trabalho acontece na ação, a experiência processual de criação no espaço da noite. O processo de criação é registrado e veiculado para o acesso ao outro. A ação que, através de linhas de percurso da caminha, do movimentar-se no espaço, traça um desenho no plano da noite. O desenho na minha poética é a revelação do processo do traço do deslocamento e o registro dos modos de ver e antever a ação.

Relacionando ao elemento singular da performance, como o acontecimento envolvendo o corpo enquanto processo de criação, independentemente da veracidade da ocorrência e da audiência ser presencial, nota-se uma zona de mistura, de indiscernibilidade entre as linguagens no meu trabalho. Um devir noite no cruzamento entre a fotografia, o desenho e a performance.

O movimento banal de caminhar é intensificado pela noite e pelo tempo de exposição da fotografia pela duração do corpo imbricado ao espaço noturno e ao processo de sua captura. A imagem resultante das *Incursões Noturnas* é um recorte de uma fração de tempo/espaço dos movimentos do processo criativo. A fotografia acumula esta fração de tempo/espaço numa superfície fixa. Já o vídeo apresenta este recorte temporal em fluxo de sequências de aparição e desaparecimento da imagem, recriando o movimento no curso do tempo. Os movimentos do processo criativo avançam para a

elaboração do ambiente expositivo- *Situações Obscuras* -, e persistem na atuação do participante da fruição do trabalho.

A experiência do participante do simulacro da noite mostra-se como fantasmas da minha ação registrada pela fotografia. Fantasmas do fantasma, pois simulam a ação simulada nas fotografias. O movimento do participante atualiza a ação disparadora da imagem. Incursiona o ambiente escuro para capturar imagens, investigando o território como num processo de caça. Participa da ritualização do processo criativo disparado pelo meu corpo. Ritual que faz surgir como numa imagem que fulguram os ritos de caça dos desenhos rupestres de apreensão da forma. O participante da situação proposta é envolvido no movimento de eterno retorno, da aparição gráfica no meu trabalho.

Os rituais ancestrais em cavernas escuras, que envolviam o desenho da forma do animal a ser abatido, movidos pelo desejo de êxito na caça, sobrevêm no processo de criação da noite transfigurada. A noite é o objeto de desejo que move a captura. O desenho como desejo de incursionar a noite e as estratégias traçadas para a sua captura. O desenho como desígnio do devir noite. Na pintura rupestre, o entendimento de que, ao desenhar a forma do animal, este era realmente apreendido, tinha-se a impressão que o animal era abatido verdadeiramente na condição de ritual. Aparição do acontecimento, incorporação incorpórea da caça obtida.

Nas *Incursões Noturnas* o mesmo ocorre com a noite que, ao ser veiculada, atualiza-se em aparições nas *Situações Obscuras* através do corpo do participante. Este que, na indeterminação da sua experiência, constrói a noite transfigurada, como simulacro: imagem-fantasma.

A série *RITUAÇÃO* apresenta-se como uma ritualização do desenho, relacionando-se a um traço ancestral do ritual da arte. Uma projeção do desejo num plano ritualístico da construção das imagens imbricado aos acontecimentos da vida.

A noite é a zona de espaço/tempo das constelações das realidades e das virtualidades. A ação neste território prescinde de um questionamento sobre como proceder frente ao indeterminado das forças. A urgência da escolha e da criação de estratégias para aventurar-se na multiplicidade dos planos de realidades segue-se à exigência de conhecimento e de uma consciência crítica.

De dentro do plano onde se olha para os lados e tudo é ilusão, simulacros que se afirmam como falsos, e, por isso, existentes. A arte apresenta consciência da sua condição de ilusão e de existência. E afirma-se como uma realidade entre muitas. A heterogeneidade do campo da arte contemporânea é só uma fração da complexa rede da pulsão artística humana. Fazer um ritual do desenho para foto é invocar este procedimento ancestral de traçar um desenho na caverna a partir de um desejo pela captura da imagem.

O desígnio das *Incursões Noturnas* e os desdobramentos desta força volitiva, impulsionam estratégias de ação por esta zona instável dos simulacros para dar forma ao pensamento. Este desenho traçado sobre a noite revela uma ação possível sobre o plano dos fantasmas, onde se desdobram as ocorrências da vida cotidiana.

Nos rituais para a captura da imagem, bem como na fotografia, a noção de morte sobrevém. Para Roland Barthes, a imagem fotográfica é “fúnebre” e a fascinação exercida por elas é “necrofílica”. Ainda que as imagens em geral relacionem-se com a morte, diz ainda Barthes, a fotografia fala de morte de um modo muito particular. “No

fundo, o que encaro na foto que tiram de mim (a intensão segundo a qual eu a olho) é a Morte: a Morte é o *eidos* dessa Foto.”⁴⁰⁸

As fotografias decorrentes das ações no espaço da noite apresentam a morte pela usurpação do fluxo vital da imagem, mas mostram-na também através da extinção de uma individuação, a morte da identidade centrada no eu, “pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.”⁴⁰⁹

A série *INCURSÕES NOTURNAS* configura-se como uma dinâmica progressiva e dialética do trabalho de luto. Ao mesmo tempo em que busca pela repetição fixar fragmentos como pistas de uma ação, como uma tentativa de não perder os traços para o tempo, as fotografias da série acompanham o processo de desaparecimento da figura e do espaço pela imagem desfigurada pelo movimento e pela escuridão da noite capturada. Ou seja, frente à efemeridade da ação, a fotografia registra traços da imagem que asseguram sua permanência fragmentada e, num mesmo golpe, desconstrói uma individuação promovendo um desligamento, um esvaziamento da vida. As imagens que resultam dos meus gestos promovem uma espécie de luto paulatino pelo corpo capturadas em processo de desaparecimento. Elas, simultaneamente, são o luto pelo processo de transfiguração e seu agente.

Para Blanchot, a arte é a transfiguração da morte, “a própria obra é uma experiência da morte da qual parece ser imprescindível dispor previamente a fim de se chegar à obra e, pela obra à morte.”⁴¹⁰ A experiência do artista é uma *experiência de morte*.

⁴⁰⁸ BARTHES, Roland. *Op.cir.* 2015. P. 21.

⁴⁰⁹ Idem. P. 19.

⁴¹⁰ BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* 2011. P. 97.

As noites são muitas e a cada ocaso que as precede, a pulsão de morte surge. Assim são as mortes representadas pelo ocaso: há aquela que é o fim da jornada do sol, quando todas as luzes apagam-se e os olhos cerrados não mais se abrem. Há a morte do recomeço, que sempre e sempre morre para incondicionalmente regressar a morrer. E a cada morte um novo morrer. Esta morte nos impulsiona para a mudança, para a transformação num por vir outro.

Para Blanchot, há dois aspectos da morte: um da morte empírica, pessoal, onde “eu morro”, uma morte efetuada no presente e que se pode lutar; e outro aspecto da morte que não tem relação com o eu, não tem presente nem passado, mas um vir-a-ser, a “morte impessoal”. É a “outra morte”, pois nela “eu não morro”, mas morre-se incessantemente. A outra morte de Blanchot é uma morte-acontecimento, uma morte-sentido. Uma morte impessoal que cria o próprio sentido da morte. Nas palavras de Deleuze:

segundo as duas figuras descritas por Blanchot – a morte pessoal e presente, que dilacera e “contradiz” o eu, abandona-o às pulsões destruidoras das profundidades tanto quanto aos golpes do exterior; mas também a morte impessoal e infinita, que “distancia” o eu, fá-lo largar as singularidades que retinha, eleva-o ao instinto de morte sobre a outra superfície em que “se” morre, em que não se cessa e não se acaba mais de morrer.⁴¹¹

A morte, “a sua transfiguração do seio dela mesma.”⁴¹² Aqui morre-se o eu individual determinado e identificado para elevar-se à transfiguração do *Breu*; a outra morte, *um abismo do presente*, onde *nela eu não morro*, impessoal e infinita que se morre e não se cessa *de morrer*.⁴¹³ A morte-acontecimento volta-se contra a morte empírica

⁴¹¹DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2007. P.230.

⁴¹²BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* 2011. P. 162.

⁴¹³Idem. P.168.

possibilitando, pelo eterno retorno, um outro de si transfigurado em uma *multiplicidade de linhas de vida*⁴¹⁴. A morte impessoal como a criação de sentido da morte é, pois, fonte de pensamento, porque constitui o ainda não pensado do *morrer-se*. “Viver é um permanente «morrer-se», pois é pela morte impessoal vivida a todo o instante em nós que somos capazes de pensar e criar sentido.”⁴¹⁵

Na fotografia resultante das *Incursoes Noturnas*, morre-se e não cessa de morrer. A fotografia apresenta uma morte-acontecimento; um processo de desaparecimento que não acaba de desaparecer. Uma morte impessoal, infinita que, no movimento do eterno retorno exclui o eu, projetando fragmentos desiguais de uma constelação.

Esta morte é como a outra noite que é sempre outra. A outra noite que nunca se entra, um anoitecer que nunca anoitece, um ocaso que nunca alcança a noite, pois, quando essa noite acontece, já deixa de ser. A outra noite como acontecimento noturno. Uma noite dialética, pois é só no dia que se pode descobri-la e se pode capturá-la. No dia que se pode pensar a outra noite, pois na noite, como na morte, quando se entra nela não se pode mais sair. Na noite, a outra noite “é impossível a união, é a repetição que se acaba, a saciedade que nada tem, a cintilação do que é sem fundamento, e sem profundidade.”⁴¹⁶

Mas quando se finda a vida e deixa-se de anoitecer, entra-se na noite e dela não mais se sai. Quando se deixa de percorrer a estrada, para tornar-se estrada.

⁴¹⁴GIL, José. *Op.cit.* 2008.P. 97.

⁴¹⁵Idem P. 96-97.

⁴¹⁶BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* 2011. P. 183.

Uma estrada escura percorrida, uma pista escorregadia atravessa a noite da minha poética, um desvio apresenta-se, os faróis me guiam como signos, charadas, conceitos, teorias e referências, abrindo fendas na espessidão noturna. Como no filme *A estrada perdida*, acontecimentos regressam distorcidos no curso da estrada, promovendo aparições, que no meio do caminho abrem vias de desdobramentos do acontecimento noturno. Simulacros revelados pelos faróis traçam o desenho do movimento no percurso, que aparece e desaparece na fugacidade do asfalto.

*É engraçado como os segredos viajam.*⁴¹⁷ Por estradas bifurcadas, desvios, lombas, curvas e encruzilhadas, o espaço noturno deste texto foi percorrido. Mais uma noite de escrita. O silêncio possibilita a imersão. Com menos estímulos exteriores, as linhas adensam-se, mas as horas passam e o cansaço e o sono distorcem as palavras, embarçam as frases e desaparecem as letras. O fio que escapada da escrita está me encaminhando para o fim deste turno de trabalho.

Mas quando a profunda meia-noite chega e todas as luzes apagam-se, a pele guarda a latência da imagem. Não há mais sombras. *“Silêncio! Silêncio! Não há banda. Não há orquestra... É ilusão”.*⁴¹⁸

⁴¹⁷Excerto da letra da música trilha sonora do filme *A estrada perdida*.

⁴¹⁸Excerto do filme *Cidade dos sonhos*. David Lynch. 2001.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carlos Sousa de; FERNANDES, Carlos M. (Orgs). *O Lápis Mágico: Uma História da Construção da Fotografia*. Lisboa: Instituto Superior Técnico PRESS, 2015.

ANDRADE, Mario de. "Do desenho". In: *Sobre desenho*. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Gremio da FAU-USP, 1975.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. SP: Martins Fontes. 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. RJ: Florense Universitária, 1997.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM editors, 1983.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne: um art paradoxal*. Paris: Éditionsdu Regard, 1998.

BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. São Paulo: Revista da USP, 1998/99.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BATTCKOCK, Gregory. *A Arte nova*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *O poema do haxixe*. Rio de Janeiro: Newton Compton BrasilLtda, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ/N-Imagem, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *De um Fragmento ao Outro*. São Paulo: Zouk, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, Cinema e Vídeo*. SP: Papyrus, 1997.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. v. 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem Tradução Literatura: filosofia, teoria e crítica*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGER, John. *Drawn to that moment*. In: *The Sense of Sight: writings*. New York, Vintage Books, 1993.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Rio de Janeiro: Delta, 1964.
- BERGSON, Henri. *Cartas, conferencias e outros escritos*. Rio de Janeiro: Nova cultura, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *Le Rire des dieux*. In: *La nouvelle revele française*. Julho de 1965.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Elogio da Sombra*. São Paulo: Globo, 2001.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- BOURGEOIS, Louise. *Drawings and Observations*. Boston: Bullfinch Press Book, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRAGA, Pula (org). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRANCO, Patrícia Silveirinha Castello. *Imagem, Corpo, Tecnologia. A função Háptica das Novas Imagens Tecnológicas*. Lisboa: da Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- BRETON, André. *Le Surréalisme et La Peinture*. Paris: Gallimard, 1965.
- BRITES, Blanca Luz; TESSLER, Elida Starosta. *O meio como ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- CAPISTRANO, Tadeu (ORG). *Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CARVALHO, Ana Maria A. de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. Tese de doutorado – UFRGS – PPGAVI. Porto Alegre, 2005.

CATTANI, Icléia B. (ORG) *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. POA: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTINS COSTA, Clóvis. JOHN, Richard. (Orgs) *Vetor*. Novo Hamburgo: Editora da FEEVALE, 2009.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia da arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Eduardo Vieira da. *Eduardo Vieira da Cunha*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2003.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. SP. Cosac Naify, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs – Vovl. 3*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Vol 5*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Rio de Janeiro: Papiro, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os Signos*. Porto – Portugal: Rés-Editora, 1980.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Logique de La Sensation. Paris: Éditions de La Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Editora 32, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2014.

DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Sousa. *Lógica do Acontecimento: Introdução À filosofia de Deleuze*. Lisboa: Documenta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo. Editora 34. 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*.

ENTLER, Ronaldo. *Acaso na construção da obra. Carlos Fadon Vicente*. In: *Poéticas do Acaso: acidentes e encontros na criação artística*. Tese de Doutorado, Escola de Educação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume I*. São Paulo: WMf Martins Fontes, 2011.

FABRIS, Annateresa. *O desafio de Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume II*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda. *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70, 2014.

GIL, José. *O Imperceptível devir da Imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Relógio D'Água editores: Lisboa, 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GONZALES FLORES, Laura. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. (org.) *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre cidade/ Internacional Situacionista.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KLEE, Paul. *Diários.* São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama da Fotografia.* São Paulo: Ateliê, 2000.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História.* São Paulo: Ateliê, 2014.

KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin.* São Paulo: Ática, 1985.

KRAUS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico.* São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

LACAN, Jacques. *Escritos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEFEBVRE, Henri. *Critique de l'aviie quotidienne, II.* Paris: L'Arche, 1961.

LEIBNIZ, Gottfried W. Von. *Monadologia.* 1714

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia.* São Paulo: Zouk, 2005.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos Fantásticos: O Horla e outras histórias.* Porto Alegre: L&PM, 2006.

- MAUPASSANT, Guy de. *A noite*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- MELIN, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Escala Educacional, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano, um Livro para Espíritos Livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Vissão dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins fontes, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Fredrich. *O Viajante e sua Sombra*. São Paulo: Escala, 2007.
- O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de janeiro: Rocco, 1986.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia. 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur les signes, textos reunidos*, traduzidos e comentados por Gérard Deladalle. Paris: Seuil, 1978.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Críticas- Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. SP: EDUC; Editora Senac SP; FAPESP, 2010.

PELBART, Peter Pal. *Da clausura do Fora ao Fora da clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Lisboa: Tinta da China, 2014.

PLINIO, O VELHO. *História Natural*, ano 77.

PLATÃO. *O Sofista*.

POE, Edgar Allan. *Contos de Terror de Mistério e de Morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

QUEIROZ, João Paulo. *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual*. Lisboa: FBAUL, 2002.

RACAMIER, Paul-Claude. *Sobre a função do fantasma na criação artística e na psicose. (Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose)*. IN *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBALTA, Jorge (org). *Efecto Real: Debates pós-modernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

ROGER, Grenier. *BRASSAI*. Collection PhotoPoche. 1994.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. SP: Senac, 2009.

RUSH, Michael. *Les Nouveaux Médias dans l' Art*. Paris: Thames & Hudson, 2000.

SAFATLE, Vladimir. *A Paixão do Negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: UNESP, 2006.

SAMAIN: Etienne (ORG). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. SP: USPP. 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

SILVA, Tomas Tadeu da (org). *Nunca Fomos Humanos: nos rastros da subjetividade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SILVEIRA, Paulo Antônio. *A Página Violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

SMITHSON, Robert. *El Paisaje Entrópico: Uma retrospectiva 1960-1973*. IVAM CENTRE JULIO GONZÁLES, 1993.

SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

SOULAGES, François. *Estética da Fotografia: Perda e permanência*. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

STOICHITA, Victor. *O Efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011.

TAVARES, Bráulio. *Páginas de Sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TAVARES, Gonçalo. *O escadote fantasma. Da série O bairro – O senhor Valéry*. São Paulo: Casa da Palavra.

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. *Um processo fotográfico em sobreposições no espaço urbano*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal Rio Grande do Sul. 2009.

TORRES, Lizângela. *Durações Instáveis: a noite em processo de captura e transfiguração*. Dissertação de Mestrado defendida em abril de 2008. PPGAV-UFRGS.

VASARI no livro *Vidas*, de 1550.

ZIZEK, Slavoj. *A Visão em Parallaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ZIZEK, Slavoj. *Como Ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

Catálogos

CASTRO, Lourdes et al. *Além da Sombra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

DUBOIS, Philippe. *A questão dos regimes de velocidade das imagens De Etienne Jules Marey a David Claerbout: para além da oposição entre fotografia e cinema*. In: *Tempo Movimento*. Diário Contemporâneo de fotografia. Catálogo 2015.

WALL, Jeff. *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art, 2007.

Apostila

APOSTILA DO CURSO DE EXTENSÃO da UFRGS Fotografia Digital 1: Bases da Fotografia digital, realizado em maio de 2016. Coordenação de Mário Bitt-Monteiro. Realização do Núcleo de Fotografia da FABICO/UFRGS. Porto Alegre.

Periódicos

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. *Performance Art Journal – PAJ* 84, 2006

CARVALHO, Flávio de. A única arte que presta é a arte anormal. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 24 Set. 1936.

Revista: ESTÚDIO 8. Artistas sobre outras Obras. Volume 4, nº 8, julho-dezembro 2013, ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes.

MACHADO, Arlindo. *Repensando Flusser e as imagens técnicas*. Ensaio apresentado no evento *Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, de 29.01 a 01.02.97.

MELIM, Regina. [Performances Impressas]. 26 - *Poiésis*, n. 21-22, p. 25-30, jul.-dez. 2013.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. Nietzsche e Deleuze: Sobre a Arte de Transfigurar. *Discusiones Filosóficas*. n. 18, jan – jun, 2011.

Sites consultados:

DUBOIS, Philippe. *A questão dos regimes de velocidade das imagens De Etienne Jules Marey a David Claerbout: para além da oposição entre fotografia e cinema*. In: *Tempo Movimento*. Diário Contemporâneo de fotografia. Catálogo 2015. Disponível em:

http://www.diario_contemporaneo.com.br/wp-content/uploads/2016/03/catalogo-2015-web.pdf

FONSECA, Tania Mara Galli. *Imagens que não aguentam mais*. P. 7. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005.

MELLO, Christine. *Videoinstalação e poéticas contemporâneas*. In: ARS, São Paulo, v.5, n.10 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202007000200009>

MADARASZ, Norman. *A potência para a simulação: Deleuze, Nietzsche e os desafios figurativos ao se repensar os modelos da filosofia concreta*. Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1209-1216, Set./Dez. 2005. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>

MOSTRA NO MUSEU Casa França Brasil, de 19/12/2010 à 20/02/2011 no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Pgljtw3Xe2c>

Filmes cronofotográficos de Marey. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=wJ3GXRe0084

Site. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=ji3eU3d7M-E

Site. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/fantasma-fantasmagorico/19211>

Site. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=88qCLowT6pc

Site. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=3gnjAEJqY3U

Site. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0979.pdf>

Site. Disponível em: <http://www.cle.unicamp.br/cadernos/pdf/Marilena%20Chau.pdf>

Site. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2uYY5vG45UQ>

Site. Disponível em: http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/Noturnos.html#grid

Site. Disponível em: http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANP_UH.S2.3.0979.pdf

Site. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis21-22/dossie1-02-melim.pdf>

Site. Disponível em: http://www.bb.com.br/docs/pub_inst/dwn/Flavio2.pdf

Site. Disponível em: http://www.panoramacritico.com/002/docs/Panorama_Critico_002_Artigo_Flavio_Goncalves.pdf

Site. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0979.pdf>

Site. Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2/processos_artisticos/2_palindromo_fervenza.pdf

Site. Disponível em: <http://www.nutes.ufrj.br/abrapec/venpec/conteudo/artigos/3/doc/p620.doc>

Site. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Pgljtw3Xe2c>

Site. Disponível em: <http://www.eduardo.vieiradacunha.nom.br/txt1.html>

Filmes

BERGMAN, Ingmar. *A Hora do Lobo*, título original *Vargtimmen*, 1968.

KING, Sthefani. *1408*. 2013

LYNCH, David. *A estrada perdida*. 1997.

LYNCH, David. *Cidade dos sonhos*. 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Stalker*.

ANEXO 1 – Termos obscuros

A trama da noite: instauração de um plano relacional através da criação de conceitos

Os **Termos obscuros** elaborados no meu trabalho são efeitos das relações travadas nas ações noturnas, são como a indefinição da ação capturada pela fotografia, porque não é fixo e nem imóvel, mas vibra, treme, perde o foco. **Noite**, que sucede o **ocaso**, como zona de indeterminação para **incursões noturnas** e **situações obscuras**, possibilita o acontecimento do **breu** em **durações instáveis**. Criados a partir das ações noturnas, os conceitos formam o plano por onde se movimentam as idéias, traçam o solo do pensamento. Sustentando os conceitos, este plano possibilita a orientação do pensar, por isso a criação dos conceitos: para dar suporte para o deslocamento das idéias. Como um crivo, este plano é um corte no caos, evitando que o pensamento se perca no infinito.

NOITE: fundo negro, todos os tempos para viver, plano de possibilidades e virtualidades. A noite é o fora, zona indeterminada entre forças, a possibilidade do diferencial.

Pela vulnerabilidade humana à noite, a imersão em seu lodo escuro produz instabilidade. Em seu solo movente brotam incertezas na latência de serem colhidas. Quando se atravessa o território movediço do imprevisto e quando se suporta a vulnerabilidade da dúvida, surpreende-se no território da noite a todo momento, pois a espera do porvir é tencionada pela sua indeterminação.

BREU: Écran negro, a dobra do fora, imersão da luz. O contato de um centro de opacidade com a noite. Centro indeterminado de escuridão intensa. Na experiência com o entorno, o corpo na relação com o fora, o sujeito em processo de mistura com a noite. Espessidão de confluências de noites, écran negro de densidade extrema com capacidade de rebatimento ou reflexão de movimentos específicos.

DURAÇÕES INSTÁVEIS: Zona de instabilidade da duração. Momento de perda de referenciais seguros tecido pela duração. A duração se estende em um pântano ilimitado, deixando borbulhar, em momentos de maior intensidade, durações instáveis.

INCURSÕES NOTURNAS: Saídas para fora. Desvio para a relação singular com o fora. Na rua, atravesso o espaço da noite por entre as

massas escuras e zonas de espessidão. Ponho-me em movimento para possibilitar a duração instável do estado de indeterminação próprio da noite. Devir breu.

OCASO é a duração da experiência artística na ocasião da exibição, do acesso ao outro. Em Latim, *occasus* designa o momento que um astro desaparece no horizonte. OCASO é o acontecimento que precede a noite, é tensão entre dia e noite; zona mestiça; cruzamento entre diferenças; momento trágico apolíneo/dionisíaco; entre a embriaguez e a razão; aparição da desapareição; presença da reverberação de uma ação ausente. A morte, o fim, o declínio, a ruína, OCASO está diretamente relacionado com a mudança, com o vir a ser outro diferente, indeterminado, impensado.

SITUAÇÕES OBSCURAS Em ambientes noturnos a ação do corpo deflagra as situações obscuras, como acontecimento disparador do processo de criação. Na instância de exibição do trabalho as situações obscuras são propostas em um ambiente elaborado para o acontecimento da noite transfigurada. Compondo com o lugar de sua instauração, a proposição ocorre em acordo com as características do espaço, contando com a ação do público para o seu assomo.

ANEXO 2 – Vídeos

ANEXO 3 – *Da série INCURSÕES NOTURNAS*























