

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Gabriel Brisola da Cunha

O RIO ATRAI OS SONHADORES
Sonho e devir em *Sleeping by the Mississippi*, de Alec Soth

Belo Horizonte
2018

Gabriel Brisola da Cunha

O RIO ATRAI OS SONHADORES

Sonho e devir em *Sleeping by the Mississippi*, de Alec Soth

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Plásticas, visuais e Interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas

Orientador: Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2018

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Brisola, Gabriel, 1990-

O rio atrai os sonhadores [manuscrito] : sonho e devir em Sleeping by the Mississipi de Alec Soth / Gabriel Brisola da Cunha. – 2018.
199 f.

Orientador: Adolfo Enrique Cifuentes Porras.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Fotografia artística – Séc. XXI – Teses. 2. Fotografia – Filosofia – Teses. 3. Fotógrafos – Estados Unidos – Teses. 4. Soth, Alex. I. Cifuentes, Adolfo, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 770.1

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **GABRIEL BRISOLA DA CUNHA** Número de Registro **2016658771**.

Título: "O rio atrai os sonhadores: sonho e devir em *Sleeping by the Mississippi*, de Alec Soth."



Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes – Orientador – EBA/UFMG



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães – Titular – FAFICH/UFMG



Prof. Dra. Anna Karina Castanheira Bartolomeu – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 19 de fevereiro de 2018.

In [Charles] Lindbergh's autobiography he wrote about lying in bed, listening to planes overhead. And he mentioned that he and his father had considered making a journey down the river by boat. The river lures dreamers.

Alec Soth

Agradecimentos

À minha família, meus pais e irmã, pelo suporte e apoio constantes, por acreditarem em mim, me ajudarem e serem meu chão quando o resto desmoronou. Todo meu amor a eles, sempre, incluso Téo, meu sobrinho que nasceu já no final dessa dissertação e que trouxe a felicidade necessária para termina-la.

À pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, em especial ao meu orientador Prof^o Dr. Adolfo Cifuentes, pelas orientações, conversas no corredor, cafés, conselhos e risadas nesses dois anos. Ao Prof^o Dr. Amir Brito, pelos valiosos conselhos na banca de qualificação, e na sala de aula acerca do meu próprio trabalho fotográfico. À Prof^a Dra. Anna Karina Castanheira Bartolomeu, pelos conselhos acerca do presente trabalho em mais de uma ocasião, e pela disponibilidade em ouvir e avaliar minhas ideias ainda em estado bruto. Sou grato ao corpo docente da EBA, muitíssimo qualificado e pronto a debater trabalhos, ideias e conceitos. Agradeço também à CAPES pela bolsa concedida, que me permitiu o desenvolvimento desse trabalho e o sustento durante esse período.

Aos amigos e colegas que me sustentaram durante esse período: Cyro, Gabriela, Arthur, Armando, Felipe, Michele, José Raphael, Lucas, Carla, Pastor Humberto... Em especial ao Nilson e Tomyo, amigos sempre presentes, dispostos a debater e sonhar: os conceitos, o dia-a-dia, os projetos, os vinhos, os filmes, as poesias, as fotografias e as coisas que ainda não sabemos colocar em palavras. Com eles aprendo a viver de maneira mais plena. Ambos me auxiliaram de maneira inestimável na feitura dessa dissertação, discutindo intuições e me ajudando com os conceitos e autores que, muitas vezes, estavam além de minha compreensão.

Por fim, agradecer ao Eterno não é fácil: como agradecer por dois anos tão difíceis e, em sua maioria, solitários? Foram eles que me trouxeram até aqui, mas que me tiraram partes que julgava essenciais. Ao fim, de Jacó fez-se Israel, e ainda que mudo, Abraão desceu com Isaque do monte. Não posso deixar de agradecer pelo que se fez de mim nesses anos. Findo essa etapa grato pelo que se passou, por mais árduo que tenha sido. Dessas rochas jorraram água.

RESUMO

O presente trabalho tem como foco analisar o *corpus* de *Sleeping by the Mississippi*, livro de fotografia de Alec Soth, publicado em 2004. Nesse sentido, abordamos, em primeiro lugar, a fotografia na arte contemporânea, passando por discursos e pesando a relevância deles no presente estudo. Abordamos, em sequência, a obra em dois eixos: um macro, partindo das imagens do livro e de diversas imagens da história da fotografia, em um método caleidoscópico, para retirarmos substratos temáticos da obra; o outro eixo – micro - parte da estética, como modo de fazer, envolvido nessas imagens para poder analisar como estas encarnam os temas amplos da obra. É movimentado, como pilares teóricos, as obras de Rancière, Bergson e Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE: Alec Soth; *Sleeping by the Mississippi*; Fotografia Contemporânea; Fotografia Documental; Henri Bergson; Gilles Deleuze; Jacques Rancière.

ABSTRACT

The present study has its focus in analysing the *corpus* of *Sleeping by the Mississippi*, a photographic book from *Alec Soth*, published in 2004. Firstly we approach photography within contemporary art, going through several discourses and weighing their relevances' to our work. In sequence, we approach the photobook according to two axis: a macro one, looking from the perspective of the book's images and crossing these with several other images within the history of photography to extract the work's thematics substrates, in a kaleidoscopic manner; the other axis – called micro – thinks about the aesthetic of the images of the work itself, in order to analyze how these incarnate the broad themes of the photobook. The current work mobilizes, as theoretical pillars, the works of Rancère, Bergson and Deleuze.

KEYWORDS: Alec Soth; *Sleeping by the Mississippi*; Contemporary Photography; Documentary Photography; Henri Bergson; Gilles Deleuze; Jacques Rancière.

Sumário

Agradecimentos	9
Introdução.....	15
Capítulo 1 – Sobre as condições de existência de <i>Sleeping by the Mississippi</i>	17
Introdução.....	17
A arte tornou-se fotográfica.....	21
A fotografia como Arte no contexto do modernismo.....	25
Os três estados da fotografia.....	30
Interlúdio	33
Os regimes da arte.....	38
Acerca da modernidade	44
Acerca da inclusão das “artes mecânicas”	48
Conclusão	49
Capítulo 2 – Conexões na imagem	56
1 - Personagens de fora	60
2 - Erotismo às avessas.....	64
3 – Religião como templo e ruína	65
4 – A nostalgia da imagem	72
5 – A ameaça do banal	81
6 – O rio atrai os sonhadores	88
Recapitulação.....	89
Capítulo. 3 – Sobre a estética envolvida na obra	96
Introdução.....	96
A expropriação da experiência como estratégia	97
A abordagem emancipadora	102
O artista e o espectador	105
Interlúdio	111
A política da arte.....	111
O Bergsonismo de Deleuze	115
A imagem-cristal.....	123
Conclusão	124
Conclusão	126
Referências	128
Anexos	132

Introdução

O trabalho aqui desenvolvido presta-se a analisar, em duas direções, a obra *Sleeping by the Mississippi*, de Alec Soth. Trata-se de uma obra fotográfica em que o autor empreendeu, durante alguns anos, diversas viagens pelo rio Mississippi, fotografando as paisagens, as pessoas, os lugares e as memórias desse território, unidos de maneira ficcional ao redor do rio. Enfatizo o “ficcional” pois o trajeto inclui lugares muito diferentes entre si, variando entre os estados do meio oeste estadunidense (o chamado *midwest*) e os estados do sul. Dessa variedade entre os estados e os lugares, Soth constrói um território poético e ficcional. O presente trabalho pensa a obra a partir das fotografias disponibilizadas pelo autor em seu próprio site, que equivalem à primeira edição do livro, lançado em 2004.¹

Os dois eixos de trabalho são macro e micro. Em outras palavras, o primeiro eixo lida com as imagens da obra em suas relações entre si e com outras imagens, predominantemente as da história da fotografia, afim de retirar destas as temáticas mais amplas da obra – daí chamar esse eixo de macro. O segundo eixo trata, dadas as temáticas, das imagens em suas peculiaridades – uma perspectiva micro - e como essas se relacionam com as temáticas gerais – o eixo macro. Portanto, daí explica-se a metodologia inversa empregada aqui: onde normalmente se lançam as bases teóricas primeiro, aqui parte-se das imagens para a teoria, das imagens para as ferramentas que elas mesmas pedem. Não quis, de modo algum, encaixar a obra em um enquadramento teórico pré-determinado. Antes, quis encarar a obra e depois pensar os aportes teóricos adequados. Já há muito se sabe que é impossível total isenção nesse processo. No entanto, a busca por uma relação mais honesta entre o *corpus* fotográfico e o *corpus* teórico foi um padrão buscado em todos os momentos dessa pesquisa.

Antes de entrar nessa busca, julguei importante abordar outra questão que me pareceu importante nessa pesquisa: como localizar a obra de Alec Soth, que se insere, de um lado, na arte contemporânea e, de outro, na fotografia com suas tradições e cânones? Pareceu-me uma discussão fértil e de certa forma urgente, dada a relação instável entre a fotografia e a arte

¹ As edições subsequentes tiveram uma variação mínima de fotos e a ordem das imagens permaneceu quase irretocada. Enfrentei, durante o processo de pesquisa e escrita, a dificuldade de entrar em contato com o livro físico. Tal dificuldade seria contornada com a inauguração da nova sede do Instituto Moreira Salles em São Paulo, com sua biblioteca renovada. No entanto, deparei-me com o atraso nas obras do prédio e, no fim de 2017, quando esperava finalmente ter contato com a obra, dado que o instituto havia sido inaugurado, acidentei-me e minha mobilidade foi prejudicada por 10 semanas, tempo em que haveria de entregar e defender a presente dissertação. Em setembro de 2017 *Sleeping by the Mississippi* foi reeditado pela editora inglesa MACK, não tendo, no entanto, a obra chegado ao Brasil. Como havia dito, as imagens, na ordem em que foram publicadas na primeira edição, estão disponíveis no seguinte link: <http://alecsoth.com/photography/?page_id=14>. Acessado em 10/01/2018.

contemporânea. Mergulhei, então, em textos mais clássicos acerca dessa relação, antes de entrar propriamente no texto acerca da obra.

O leitor perceberá, então, esse esquema nesse trabalho. O primeiro capítulo foi dedicado a pensar a fotografia no contexto da arte contemporânea. Verá o leitor que pesei as diversas teorias e escolhi um caminho específico, que guiará outros desenvolvimentos nesse trabalho. No segundo capítulo fiz uma miscelânea de imagens, vindas da obra em questão e também de outros autores e obras, fazendo aproximações e diferenças entre eles, e daí retirando substratos, temáticas subterrâneas que atravessam *Sleeping by the Mississippi*. É interessante notar o quanto Alec Soth faz, nessa obra, referências sem fim à história e aos mitos fotográficos, dialogando com tradições e outros artistas. Todas as imagens as quais faço referência estão presentes no anexo. Por fim, o terceiro capítulo trata de pensar na maneira em como essas imagens, individualmente, encarnam esses substratos temáticos através de uma estética, um modo de fazer, utilizado por Soth.

Também perceberá o leitor a variedade de teóricos e discursos conceituais utilizados aqui. No primeiro capítulo serão citados Philippe Dubois, Abigail Solomon-Godeau, Helouise Costa, André Rouillé e Jacques Rancière. No segundo capítulo citei diversos fotógrafos e artistas, não movimentando teóricos nem conceitos (na acepção de Deleuze), seguindo a proposta de partir da obra para os conceitos. No terceiro capítulo abordo Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Gilles Deleuze e Henri Bergson, na hipótese de que esses teóricos apresentam um ambiente conceitual frutífero para pensarmos as imagens em jogo aqui. Fica claro, no fim, que os pensamentos de Rancière, Bergson e Deleuze são os mais presentes e utilizados aqui de forma intencional. Acredito que são os mais adequados a pensar a obra do lugar de onde falo.

Por fim, ressalto que a obra é passível de muitas outras leituras e análises. Essa é só uma delas. Seria possível ler a obra a partir de referências literárias estadunidenses, a partir da(s) identidade(s) culturais e econômicas que circundam o rio, a partir unicamente de como os símbolos e imagens empregados por Soth apareceram e reaparecem constantemente pela história da fotografia, a partir de uma tipologia do *deadpan* (termo que explico melhor no terceiro capítulo), entre muitas outras possibilidades. Nesse sentido me sinto muito pequeno. Por outro lado, sinto ter uma liberdade enorme em mãos, com a possibilidade de humildemente tentar construir meu trabalho, ciente das muitas entradas e saídas desse labirinto que a obra é.

Assim, espero deixar minha contribuição acerca dos sonhos e das vidas que nos são possíveis e impossíveis.

Capítulo 1 – Sobre as condições de existência de *Sleeping by the Mississippi*.

Introdução

Sleeping by the Mississippi é uma obra de estrada que se insere na vasta tradição norte americana do documentário, abordando - de acordo com um corpo de trabalhos que constituem, de certa forma, uma tradição - os chamados *outsiders*, marginalizados em vários sentidos da palavra, seja social, econômica ou psicologicamente. De maneira rápida, nos vem à mente nomes como Dorothea Lange e Walker Evans, que trabalharam como documentaristas na Grande Depressão, a serviço do governo norte americano, mais especificamente para a *Farm Security Administration* (FSA); Robert Frank, com *The Americans*, obra em que o artista cruzou o território dos Estados Unidos fotografando as várias faces dos anos 50; o próprio cinema, na tradição dos *Road movies*, na figura de *Easy Rider*, filme de 1969, por exemplo; na fotografia de Stephen Shore e de William Eggleston, suas abordagens da paisagem norte americana e por fim a própria Diane Arbus, que apesar de não se inserir na tradição da estrada, se insere na tradição dos *outsiders*, e dos *freaks* marca maior de sua obra.

Dado esse percurso para tentar localizar a obra de Soth, uma pergunta muito simples se delineou: por quais motivos *Sleeping by the Mississippi*, uma obra que se identifica com vários cânones tradicionais da fotografia, tem considerável aceitação dentro da Arte², hoje? Pensar essa questão é refletir acerca do estatuto da fotografia e nas várias trocas que essa efetua dentro da Arte, desde a modernidade até os dias de hoje.

A questão, de certa forma, é pensar as trocas que se efetua entre a fotografia e a arte contemporânea, quando tratamos mais especificamente no caso de Soth, nas aproximações e permissões que uma dá a outra, permitindo que ambas convivam em determinados espaços e contextos.

Por ora, tomaremos como exemplo comparativo uma fotografia de Walker Evans, por guardar semelhanças e muitos pontos de contato com a obra de Soth. É somente um ponto de partida, um estudo de caso simples apenas para pensarmos a questão maior em que está envolvida a fotografia e a Arte. Não é, de modo algum, um estudo exaustivo envolvendo

² Escrevo Arte, com a maiúsculo, sempre que me referir à arte representada através de suas instituições, lugares e pessoas.

questões institucionais, que são muitas e não podem ser desprezadas em um estudo que busque pensar as implicações da mesma, com suas minúcias e jogos políticos, dentro daquilo que constitui o relacionamento da fotografia com a Arte. Consideremos, então, as fotos a seguir, a primeira de Evans e a segunda de Alec Soth.

Figura 1 – Floyd and Lucille Burroughs, Hale County, Alabama.



Fonte: Site da Photo +³.

³ Disponível em: < <https://potd.pdnonline.com/2017/09/48657/walker-evans-06-floyd-and-lucille-burroughs/>>. Acessado em: 13/12/2017.

Figura 2 - Patrick, Palm Sunday, Baton Rouge, Louisiana, 2002.



Fonte: Site de Alec Soth.⁴

A primeira foto foi feita no contexto da Grande Depressão e é uma das mais conhecidas de Evans. Um olhar desinformado poderia nos comunicar que a imagem é de um pai e sua filha, em um contexto provavelmente rural, que olham para o fotógrafo. O pai poderia tanto ser um trabalhador rural quanto um mecânico, dada a sujeira em seu corpo e roupa. A menina olha para a câmera desinteressada, sem nos comunicar muito acerca de sua situação. Nada muito aparente aponta para o contexto de pobreza a partir do qual a *Farm Security Agency* (FSA) contratou o artista para documentar. A viagem resultou no livro *Let us now praise famous men*, publicado no Brasil pela Companhia das Letras.

⁴ Disponível em: <http://alecsoth.com/photography/?page_id=14>. Acessado em: 13/12/2017.

A segunda foi feita no contexto das viagens de Soth pelo rio Mississipi e, novamente em nosso olhar desinformado, nos mostra um homem de terno e gravata, com sua bíblia na mão esquerda e ramos em sua mão direita. Parece ser um homem comum, nada apontando para uma estranheza visual, a não ser sua gravata. O ambiente ao seu redor parece ser do início de uma construção ou os restos de uma casa: é difícil definir tendo em vista os poucos elementos no chão. Por fim, dos ramos e bíblia em mãos inferimos tratar-se de alguma época religiosa, talvez o próprio Domingo de Ramos, que antecede a Páscoa. O homem olha para a câmera.

Ambas as fotos têm semelhanças imensas: o ângulo frontal, a tomada feita em câmera grande formato, a falta de informações extras dadas pelo quadro, os sujeitos – comuns, banais – olhando para a câmera... Talvez a única diferença formal esteja no fato de uma foto ser em preto e branco e a outra colorida.

Alec Soth é, de fato, parte do contexto da arte contemporânea. Uma breve busca nos revela que Soth está inserido em dois lugares simultaneamente: a Arte⁵ e a fotografia⁶, uma de aspecto contemporâneo - presente em bienais de arte e museus ao redor do mundo - e outra de herança moderna – o artista faz parte da Magnum, fundada e mantida como a maior agência de fotojornalismo do mundo. A pergunta, que antes era simples, foi se expandindo para várias direções e me deu a possibilidade, então, de pensar a inserção da própria fotografia na Arte e analisar alguns dos discursos produzidos para tentar pensar essa entrada um pouco tardia do *medium*.⁷

Esse capítulo aborda os discursos de Philippe Dubois, Abigail Solomon-Godeau e Helouise Costa (de um ponto de vista histórico, nos Estados Unidos e no Brasil) e de André Rouillé, a fim de contrapô-los com alguns conceitos de Jacques Rancière que, creio eu, são mais adequados ao assunto.

⁵ Ver: <http://alecsoth.com/photography/?page_id=125>. Acessado em: 13/12/2017

⁶ Ver: <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL532_M>. Acessado em: 13/12/2017

⁷ O uso de *medium* ao invés de “meio” é uma escolha consciente dos problemas que a tradução em português pode trazer. *Medium* aponta para uma mediação, para algo intermediário que é empossado de uma linguagem. Logo, tratamos o *medium* fotográfico como, para além do aparato técnico utilizado pelo artista, algo empossado historicamente de uma linguagem. David Davies assim define o termo: “In its most general sense, a medium is a means of transmitting some matter or content from a source to a site of reception. The function of a medium, so construed, is mediation. Natural media such as air and water mediate the transmission of sounds. An art medium, then, is presumably something that mediates the transmission of the content of an artwork to a receiver.”. Disponível em <<http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199279456.001.0001/oxfordhb-9780199279456-e-9>>. Acessado em: 04/01/2018

Portanto, lembro-me da minha simples questão antes de entrar no corpo textual propriamente dito: por que olhamos uma foto de Walker Evans como parte de outro momento da Arte, o auge do modernismo, a busca da pureza do *medium* e para Alec Soth – que se proclama fotógrafo e não artista propriamente dito - como algo contemporâneo se ambas as obras guardam semelhanças temáticas e formais? E por que o sistema Arte, na figura de seus teóricos e curadores, o faz se ambos estão inseridos em uma mesma tradição de longa data? É uma pergunta simples, mas que nos guiará por um percurso teórico que nos abrirá frutíferas perspectivas acerca do relacionamento da fotografia e da Arte.

A arte tornou-se fotográfica

Phillipe Dubois argumenta, extraindo exemplos da história da arte moderna e contemporânea, que a arte foi tornando-se, progressivamente, fotográfica. Afirmar isso não significa somente que a arte englobou aos poucos a fotografia como parte de seus processos, significa, sobretudo, que houve uma incorporação do pensamento da fotografia na arte desde Duchamp.

Desde que a fotografia surgiu, houve inúmeras tentativas de responder, teoricamente e na atividade artística, a questão acerca do estatuto de arte do *medium*. Assim a pergunta “seria a fotografia arte?”, tomou conta dos espaços de reflexão. Trata-se, evidentemente, de um questionamento modernista em sua totalidade: pensar, em termos formais, se certo aparato técnico constitui arte, ou não. A pergunta tentou ser respondida de várias formas, e alcançou seu ápice, aparentemente, no pictorialismo que, não obstante, não alçou a fotografia ao status de Arte como planejado.

Como afirma Danto, a modernidade foi, com efeito, a era dos manifestos. A vontade de legitimar a fotografia como arte, ou melhor, de estabelecer um elemento arte na fotografia, novamente, em termos formais, alimentou os círculos artísticos da modernidade.

O movimento pictorialista, de fato, logrou elevar a fotografia ao *status* de arte através da adoção de princípios formais que a aproximavam da pintura, na tentativa de, através dos elementos contidos na obra, ela mesma ser um índice de arte. As diversas tentativas tiveram seu espaço e sua importância, mas a fotografia integrou-se à Arte muito depois dos experimentos em idos de 1910.

Dubois, diante desse panorama, opera uma inversão desse questionamento:

Abordaremos aqui o problema pelo outro extremo ao longo de todo o século XX, isto é, a partir do momento em que a questão ‘A fotografia é uma arte?’ *cessa*, não só de ser colocada, mas até de ter um sentido, consciência, com mais ou menos nitidez, de que as relações entre arte e fotografia sofreram uma reviravolta e em que a questão é doravante saber se não foi antes a arte (contemporânea) que se tornou fotográfica. (DUBOIS, 2008, p. 253)

Inverter a questão é não só uma operação de discurso, mas reconhecer que a história mesma tornou o questionamento modernista irrelevante para o status da fotografia no decorrer do século XX.

O autor extrai que a arte incorporou o pensamento da fotografia com o passar do tempo. Duchamp, exemplo primeiro do autor baseado no argumento de Rosalind Krauss⁸, incorporou a lógica do índice em suas obras, tal qual no *With my tongue in my cheek*. Para além do mimetismo da pintura da época, alvo da crítica do artista, está o contato físico que imprime: “uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou.” (DUBOIS, 2008, p. 257). O próprio *ready-made* opera nessa mesma lógica: não mais a representação do objeto, mas o objeto em si, operando em outro nível de existência.

Duchamp aparece, de fato, como uma figura que antecipa, um embreante, nas palavras de Anne Cauquelin. Sua obra é marcada pelo pensamento da fotografia:

A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de uma estar-aí (ou de um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes de uma relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou. (DUBOIS, 2008, p.255-257)

Suas obras entram em conflito direto com o princípio mimético. Em outras palavras, ao adotar a lógica do ato e do índice, ele quebra com a vontade de *mimeses* da pintura, no sentido representacional, com o que chamava de “arte retiniana”. A lógica do ato e de sua impressão imediata vai perpassar sua obra.

Seguindo Duchamp, a própria *Pop Art* nasceu segundo a lógica da fotografia: a reprodução em série, a impessoalidade, a relação com a sociedade de consumo... Mais do que

⁸ KRAUSS, Rosalind. “Marcel Duchamp ou o campo imaginário”. In: O Fotográfico, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

o uso da fotografia pela *Pop Art*, foi a lógica e o pensamento do *medium* que penetrou essa e moldou seu modo de operação.

Andy Warhol foi essa figura mesma que compreendeu o circuito Arte e o explorou de dentro, como um *outsider* que descobre as regras do jogo e o subverte. Ao compreender o funcionamento da instituição, sua rede, mercado, história e museu, colocou-se como alguém que se utiliza desse sistema para promover a si mesmo. Warhol compreende muito cedo o sistema:

Quando, em 1960, abandona a arte comercial, ele sabe “como aquilo funciona”. Essa experiência é fundamental porque lhe serve para construir sua própria imagem e utilizar mecanismos da publicidade para torna-la conhecida. (Em suma, ele é o fabricante de um produto chamado Warhol e o publicitário que transforma o produto em imagem e o vende.) (CAUQUELIN, 2005, p.111)

A lógica de Warhol é, de fato, a lógica da fotografia: tornar-se máquina, utilizar-se daquilo que é em série, pura repetição, estar sob a superfície das coisas, utilizar-se do que já vem pronto:

Compreende-se, portanto, que a relação entre a Pop Art e a fotografia é privilegiada: não é nem simplesmente utilitária, nem estético-formal, é quase ontológica: essa última quase exprime a “filosofia” da primeira. A Pop Art é *um pouco a polaróide da pintura*. (DUBOIS, 2008, p.273)

Vemos novamente na Pop Art a lógica do ato, do índice, da impressão, à qual Duchamp utilizou e recorreu.

Dubois continua seu raciocínio, agora passando para as manifestações a partir dos anos 70, em que a fotografia é usada de forma mais explícita, dessa vez divorciada da linguagem e da história do *medium*, deslocada de sua origem do fotojornalismo e documentário. O autor comenta acerca dessas práticas:

Existe, portanto, entre a fotografia e as várias práticas que serão evocadas aqui, essa primeira relação, essa comparação primária, e ao mesmo tempo fundamental, de princípio, essa *episteme* comum chama “o índice”, isto é, a impossibilidade de pensar o produto artístico sem nele inscrever também (e sobretudo) o processo do qual é o resultado. (DUBOIS, 2008, p.280)

Nesse sentido, o que Dubois sublinha, de maneira mais incisiva, é que a fotografia foi inserida em um contexto em que seu potencial indicial, de marca, registro físico do *medium* foi ao encontro do pensamento e interesses dos artistas e obras da época, aqui exemplificados na

Pop Art e na Arte ambiental. O argumento, portanto, é no sentido em que discursos e práticas se encontraram na figura do índice.

A performance passou a utilizar a fotografia, inicialmente como forma de registro, como parte da ação, em que os movimentos e gestos formavam uma dança coreografada com a câmera. A arte ambiental, por exemplo, utilizou-se amplamente do *medium*, tornando-o parte fundamental de seu pensamento e prática:

De fato, depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que intervinha depois, era de imediato *pensamento*, integrada à *própria concepção* do projeto, a ponto de mais de uma realização ambiental ter sido finalmente elaborada *em função de* certas características do procedimento fotográfico, como por exemplo, tudo o que se refere ao trabalho do *ponto de vista*. (DUBOIS, 2008, p.285)

É interessante pensar nessa mudança de paradigma em que a fotografia se inseriu tardiamente. Para além do pensamento, lógica da fotografia que foi adentrando a Arte, o próprio uso da fotografia como *medium* sofreu uma reviravolta impressionante. Para além da sua função de documentar, a foto tornou-se, em si, o índice de arte para além das questões formais as quais o modernismo recorria.

Para além da lógica da cópia, ou do índice, a foto exerce aqui sua potência de simulacro ao subverter o sistema. Isso quer dizer que a fotografia sai de um eixo de pensamento e prática, e vai para outro: enquanto antes eram as questões próprias de linguagem que balizavam a relação entre a fotografia e o sistema Arte, agora com o uso da mesma no contexto pós 60 o eixo é outro, longe das questões formais. Esse abandono de um eixo de pensamento reformula a questão ou, melhor ainda, torna-a inútil: a relação entre fotografia e Arte escapa então da discussão formalista.

A cópia, na categoria de segundo grau, segundo Platão, mantém certa relação com a ideia, tal qual a cadeira que o marceneiro faz mimetiza a cadeira do mundo das ideias. A cópia da cópia, a de terceiro grau, é chamada simulacro, e assim muda de estatuto: “aquilo a que pretendem, o objeto, a qualidade etc, pretendem-no por baixo do pano, graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão ‘contra o pai’ e sem passar pela Ideia” (DELEUZE, 1974, p. 262). O simulacro pretende ser algo em si, longe da semelhança, da essência, ele simplesmente não almeja ser um pretendente. Ao afirmar sua independência do modelo, ele complica o sistema do platonismo como um todo, ele elege a dessemelhança, forma para si seu

próprio sistema de eleição das diferenças. Dessa forma, não só se mantém como deslocado, mas desloca tudo ao seu redor, funda um outro reino em que não há hierarquias entre objetos de primeira, segunda nem terceira ordem: o falso pretendente não é mais falso, pois não há mais mito que o julgue assim. Acerca da relação entre o simulacro e o eterno retorno de Nietzsche, Deleuze argumenta:

É que, entre o eterno retorno e o simulacro, há um laço tão profundo, que um não pode ser compreendido senão pelo outro. O que retorna são as séries divergentes enquanto divergentes, isto é, cada qual enquanto desloca sua diferença com todas as outras e todas enquanto complicam sua diferença no caos sem começo nem fim. (DELEUZE, 1974, p. 270)

O uso da fotografia nos contextos da performance e da arte ambiental apontam para a ruptura com o discurso modernista pois, para além da utilização do *medium* em um modo específico de arte, a fotografia torna-se arte ao ser utilizada e inserida em outro contexto. Trata-se de um simples deslocamento, diferença, que é potente o suficiente para deslegitimar um discurso. Assim, o uso da fotografia no contexto dos anos 60 e 70 cristaliza essa incorporação da lógica da fotografia na Arte. Pois arte, para o contemporâneo, é questão de tempo e espaço, não mais de forma, e a fotografia, ao impor seu pensamento imediato, de toque e presença, aos poucos transtornou o discurso modernista acerca da Arte.

Nesse sentido, a Arte tornou-se, de fato, fotográfica.

A fotografia como Arte no contexto do modernismo

Abigail Solomon-Godeau parte de um outro lugar, pensando a análise da entrada da fotografia em outros termos. A autora afirma que, em momentos históricos diferentes, as ações da fotografia em sua tentativa de entrada na Arte, apesar de formalmente diferentes, foram conceitualmente iguais. O pictorialismo em sua tentativa mimética das características da pintura e as obras de Paul Strand, com sua ênfase na geometria, podem ser diferentes do ponto de vista formal, mas ambas buscam ascender ao status Arte a partir de uma exploração do *medium* e suas capacidades. Assim, haveria um uso corrente da fotografia, que se enquadraria como não Arte, e o uso artístico da mesma, adotando certos procedimentos que a tornariam Arte.

A estratégia, no contexto do modernismo, funcionou. O Museu de Arte Moderna – MoMA – teve seu próprio departamento de fotografia segundo a estética da fotografia direta (*straight photography*). Institucionalmente reconheceu-se a fotografia como Arte a partir de *um certo uso* da mesma que a distinguiria de um outro uso, comum, banal. Acerca dessa separação, a autora afirma que a facilidade de acesso ao meio e seu *know-how*

Induziu o fotógrafo de arte a separar, de toda forma possível, o seu trabalho do fluxo comum do retratista profissional, do amador de fim de semana ou do cronista familiar (...) o fato básico a ser reconhecido é que a fotografia de arte sempre se definiu – de verdade, foi compelida a se auto-definir – em oposição aos usos normativos e a ubiquidade ilimitada de todas as outras fotografias. (SOLOMON-GODEAU, 2002, p.158)

A fotografia, então, estabeleceu-se pela oposição a, pela negação do outro, de valores e práticas artísticas. É a lógica iconoclasta do modernismo e das vanguardas clássicas. É nesse embate, nessa oposição ao outro, no caso a fotografia vernacular e também na pictorialista, que a fotografia “de arte” se estabelece.

A lógica da fotografia igualou-se a da Arte em termos de sensibilidade do artista para, enfim, ser reconhecida como tal. Da transição do pictorialismo à fotografia direta, modo que foi reconhecido como Arte, a autora diz que se antes o pictorialismo colocava a ênfase nos

Efeitos borrados e *à la gaze* do foco suave ou da manipulação de negativos ou imagens, em significados alegóricos ou simbólicos, o *locus* da arte fora agora colocado diretamente dentro da sensibilidade – seja ela do olho ou da mente – dos próprios fotógrafos. (SOLOMON-GODEAU, 2002, p. 158)

A esse conceito - a sensibilidade do artista - depreendemos outros: “Originalidade, autoria, autenticidade, a primazia da subjetividade, afirmações imediatamente reconhecíveis como aquelas pertencentes ao que Walter Benjamin chamou de teologia da arte” (SOLOMON-GODEAU, 2002, p.157).

O que vemos acontecer a partir dos anos 60, porém, foi exatamente o corte com esse pensamento de herança Romântica, em que o artista é aquele que transmuta a realidade em arte através de sua sensibilidade, daí o culto à autoria:

Esta agenda, entretanto, tinha um *pedrigree* totalmente vulnerável como aquele dos proto-formalistas: especificamente, a presunção de que a fotografia, como todas as artes visuais tradicionais, podia aspirar à província do imaginário, do subjetivo, do inventivo – em resumo, tudo o que pode ser inscrito dentro da ideia do *criativo*. (SOLOMON-GODEAU, 2002, p.156)

Afirmar esse pensamento e aplica-lo à fotografia foi justamente o que intentou os movimentos do início do século XX. Porém, outro polo de utilização da fotografia foi tornando-se cada vez mais presente na nova arte que nascia na década de 60. A utilização da fotografia e seu pensamento nesse período apenas contribui para a evidente separação entre um período e outro.

A aceitação da fotografia direta (*straight photography*) como arte coincide com o colapso do modernismo. Portanto, o modelo de fotografia artística, institucionalmente promovido pelo MoMA, tornou-se logo obsoleto e eclipsado por outros usos da fotografia, mais adequados ao período pós-moderno, no sentido daquele que literalmente sucedeu o moderno. Retomando o raciocínio, surgiram dois polos então: o uso do *medium* pela arte que florescia, inicialmente na figura da *Pop Art* e na aceitação, academicização e institucionalização da fotografia chamada “de arte”, que fincava suas raízes com dogmas e modelos formais que a distinguiam.

O primeiro modelo foi o mais profícuo, enquanto o segundo é apegado às formas e modelos. A autora afirma que, embora as manifestações que envolvem a fotografia na Arte Contemporânea sejam muito diversas,

O denominador comum é a resistência coletiva a qualquer tipo de análise formal, interpretação psicológica ou leitura estética (...) tal trabalho toma como seu ponto de partida não o enclave hermético do auto-referenciamento estético (arte sobre arte, fotografia sobre fotografia), mas, ao contrário, o mundo social e cultural do qual é uma parte. (SOLOMON-GODEAU, 2002, p.160)

O que percebemos, então, é que para além de uma arte que se afirma a partir de dogmas e formas, ou seja, que é aceita a partir de uma série de conceitos abstratos que se manifestam na forma, na linguagem, entra em cena uma arte que se referencia ao “mundo social e cultural do qual é uma parte”. Encarna, em certo sentido, o espírito dos anos 60, que nega veementemente as explorações herméticas da arte que se tornaram paradigmas de época, de acordo com Clement Greenberg, cristalizadas na obra de Pollock. Há uma tendência a se repensar essa herança a partir das obras da *Pop Art* e do Minimalismo, por exemplo, como bem aponta Foster em texto⁹ em que pesa a figura do crítico que surgiu na *Artforum* e se desdobrou na *October*. Tal desdobramento foi pensado criticamente com o passar dos anos, na figura de críticos como Michael Fried e Rosalind Krauss, por exemplo. Portanto, ao invés de uma arte hermética, que se fecha e se consolida com base em suas próprias regras e desenvolvimentos discursivos, entra em jogo uma arte que reflete criticamente o meio social e cultural, deixando de lado o hermetismo que se manifestava como segurança e legitimação da Arte.

O momento histórico para a entrada da fotografia foi exatamente esse que passou a afirmar a pluralidade das formas, pois só assim seria possível incluir um *medium* de reprodução

⁹ FOSTER, Hal. Críticos de arte in extremis. In: _____. *Design e crime (e outras diatribes)*. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

tão direto. A fotografia passou a exemplificar de maneira clara a negação dos valores modernistas, na figura do índice, e foi justamente essa potência que os movimentos dos anos 60 souberam tão bem utilizar e formular. Então, ao invés de procurar os valores modernistas na fotografia, procurou-se explorar o *medium* em sua potencialidade de amplificar as questões diante das quais a arte se deparava. O exemplo da *Pop Art*, novamente, é paradigmático: tornar-se máquina, apropriar-se da instantaneidade, da velocidade e da multiplicidade, valores todos encarnados pela fotografia, pois essas são características inerentes da tecnologia ali empregada.

A argumentação de Abigail Solomon-Godeau ressoa institucionalmente em vários níveis. Em sua análise acerca da entrada da fotografia no circuito Arte, em São Paulo, Helouise Costa reconhece que, pouco a pouco, a fotografia de arte, essa reconhecida pelo modernismo, foi sendo deixada de lado em prol de novas manifestações artísticas que surgiram em nosso país a partir da década de 60. Enquanto o Museu de Arte Moderna de São Paulo insistiu nesse modelo propagado pelo MoMA e, a nível nacional, pelo Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), o Museu de Arte Contemporânea, o MAC-USP, e a Bienal de São Paulo foram em sentido oposto.

Introduzindo a problemática da entrada da fotografia no circuito Arte, a autora argumenta:

A primeira [estratégia] constituiu na institucionalização da chamada fotografia direta pelo Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1940 (...) o museu passou a valorizar a fotografia não enquanto *imagem reproduzível* e versátil, mas enquanto *objeto de coleção*, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico (...) A segunda via de legitimação da fotografia pelos museus de arte deu-se indiretamente, por meio da pop arte, da arte conceitual e das diferentes práticas artísticas de caráter experimental desenvolvidas ao longo das décadas de 1960 e 1970. (...) No entanto, para eles [os artistas], a imagem fotográfica foi um instrumento privilegiado para colocar em xeque o estatuto tradicional da obra de arte. (COSTA, 2008, p. 133-134)

Podemos verificar que, das nove mostras de fotografia realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), as cinco primeiras, todas em torno dos anos 50, foram “direta ou indiretamente vinculadas” (COSTA, 2008, p.135) ao Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB), espaço esse que pensava e fazia fotografia a partir de um viés formal, estritamente modernista, de herança vanguardista. No contexto histórico, foi efetivamente uma janela importante para o público ver, pelas primeiras vezes, a fotografia no museu.

A Bienal de São Paulo, por sua vez, relacionou-se de maneira breve com o FCCB, presente na segunda, oitava e nona bienais. Já em 1967 a Bienal traz artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg e Waldemar Cordeiro, artistas que se não se enquadravam nas categorias do Foto Clube. A relação com o clube foi tornando-se cada vez mais distante:

Além disso, ao que tudo indica, os critérios de seleção e premiação adotados pelo FCCB para as fotos expostas na Bienal eram os mesmos vigentes no universo do fotoclubismo. O uso de termos como “fotografia artística” ou “arte fotográfica” nos textos dos catálogos assinados pelo Clube é indicativo de uma grande defasagem em relação à produção contemporânea. (COSTA, 2008, p. 142)

Em 1969 a Bienal exclui de seu regulamento as categorias tradicionais de arte, enfocando assim seu caráter interdisciplinar. Ora, o mesmo caráter interdisciplinar que permitiu a entrada da fotografia é o mesmo que agora a exclui, dada a natureza sectária da prática fotográfica modernista. De fato, os termos “fotografia artística” ou “arte fotográfica” implicam uma especificidade, um modo de fazer que confere arte à fotografia, valores esses contrários ao que a Bienal se propôs na década de 60.

Apesar da extinção da especificidade da fotografia no seio da Bienal, obras que continham o *medium*, ou faziam uso dele foram presença constante nos anos que se seguiram, assim como o foi na arte que seguiu:

Diante desse quadro, a reivindicação por um espaço específico para a fotografia na Bienal de São Paulo, reiterada insistentemente pelo Foto Cine Clube Bandeirante, desde as primeiras edições do evento, tornara-se defasada, não apenas em função da diluição das fronteiras entre as categorias artísticas tradicionais, mas também pela inclusão de novas tecnologias da imagem no campo da arte. (COSTA, 2008, p. 145)

A experiência do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) foi próxima à da Bienal, porém não sem conflitos. No catálogo da exposição *O fotógrafo desconhecido* de 1972, em que foram expostas 266 fotos do público, fotógrafos “anônimos”, é possível constatar a tensão entre os membros da comissão organizadora, tensão essa entre as concepções acerca do caráter, ou não, de arte dessas fotografias. Comentando uma carta posterior de Maureen Bisilliat, uma das organizadoras da exposição, a Walter Zanini, diretor do museu, a autora comenta:

O tom irônico da carta denota a incompatibilidade de princípios que havia entre os membros da Comissão de Fotografia designada por Walter Zanini. As obras reproduzidas no catálogo *O fotógrafo desconhecido* atestam que não

foram enviadas apenas fotos diretas, mas também objetos que incluíam fotografias. (COSTA, 2008, p. 155)

O Museu iria, de fato, oscilar ainda entre a fotografia de cunho modernista, emulando a prática do MoMA, e as novas tendências de arte. Os anos 70 ainda viram exposições de artistas conceituais e experimentais, nas quais a fotografia era amplamente utilizada de maneiras não convencionais, abrindo-se, assim, a novas tendências:

O dado que me parece mais significativo em relação ao processo de assimilação da fotografia pelo MAC-USP é que ele ocorre a partir de duas frentes concomitantes: uma, a que investe na fotografia como linguagem autônoma; e outra, a que entende a fotografia no contexto das práticas artísticas contemporâneas, especialmente no âmbito da arte conceitual. Trata-se de duas instâncias de legitimação essencialmente antagônicas em suas premissas. De um lado, a fotografia considerada por suas qualidades estéticas; e, de outro, a fotografia inserida na discussão mais ampla da arte contemporânea (...) a primeira era a chamada fotografia de autor, ou fotografia artística, e a segunda, fotografia experimental ou fotolinguagem. (COSTA, 2008, p. 162)

O MAC-USP serviu à propagação da arte contemporânea, essa que carregou a fotografia consigo, inserindo-a em outro contexto, mais fértil do que o modernista. Percebemos historicamente o que Abigail Solomon-Godeau problematiza de forma teórica, mesmo que ancorada em obras e artistas, no caso dessas instituições da cidade de São Paulo: o Museu de Arte Moderna dando evidência e continuidade ao modelo modernista, enquanto a Bienal e o Museu de Arte Contemporânea promovendo a entrada da Arte Contemporânea e a dissolução das barreiras entre os *mediums* tradicionais de arte, caminho esse que, de fato, estabeleceu a fotografia como arte, ou melhor, dissolveu a fotografia na arte.

Os três estados da fotografia

André Rouillé olha a história da fotografia segundo fases, inseridas em regimes de verdade historicamente distintos. O primeiro estado se baseia na lógica do índice e implica a verdade na imagem. Tal regime chama-se fotografia-documento e aponta para um momento e uma crença historicamente localizadas, nascidas durante a ascensão da sociedade industrial, que permite tal fotografia surgir:

Os lugares, as datas, os usos, os dispositivos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente. Foi ela que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu desdobramento, que a modelou, que se serviu dela. (...) Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos

seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. (ROUILLÉ, 2009, p.31)

Essa fotografia evidentemente equivale a um modo de ver e de mostrar as coisas. Rouillé prossegue em descrever como a fotografia encarnou as noções de democracia, de urbanização e mercado, conceitos caros à sociedade que se desenvolvia.

É importante também citar as funções que tal fotografia teve. Seu uso em diversas ciências que se desenvolviam marcou a ficção acerca do *medium*, atrelando-o aos discursos do século 19. A fotografia foi usada para, de certa forma, dominar o real:

A representação pretende, aqui, a conquista integral do visível, como um eco do que acontece, nesse mesmo momento, na cena econômica (a expansão das leis de mercado e da concorrência) e na cena mundial (a aceleração do processo de colonização). (ROUILLÉ, 2009, p.99)

Por meio do *medium* foi possível ordenar e informar o real. Ou, melhor dizendo, pretenderam-se esses feitos através da fotografia, criando assim o mito e a crença da verdade aliada à ausência da mediação do homem na captura feita pela câmera: "A mecanização, o registro, a impressão, todavia, são fatores de verdade apenas em virtude da crença moderna que deseja que a verdade cresça à medida que diminua a cota do homem na imagem" (ROUILLÉ, 2009, p. 64).

Tal crença na ligação entre a fotografia, verdade e realidade teve seu período de vigência da metade do século XIX até o pós-guerra, em que tal laço foi cada vez mais se enfraquecendo, tendo seu cume na Guerra do Vietnã e na midiaticização da mesma.

É evidente, porém, que essas fases da fotografia não são historicamente circunscritas, apesar de terem nascido e se desenvolvido dentro de um período histórico que os permitiu. O regime, ou fase, funciona aonde há a crença nele, sendo essencialmente atemporal. A indicação do fim desse período aponta para um outro momento que nasceu e floresceu no vácuo deixado por essa crença quando ela cede. No entanto, não é possível afirmar que algo é findo.

O desenvolvimento da sociedade da informação fez com que a crença na verdade da fotografia recuasse. O novo regime coincide também com "desmoronamento do grande projeto moderno a que estava profundamente ligada, pois a fotografia (...) encarnou alguns dos principais valores modernos." (ROUILLÉ, 2009, p.138). O autor aponta ainda que os principais meios legitimadores da crença na fotografia, como a ciência, a indústria e a informação, passaram a fiar-se em outros modos de captação e retenção da imagem. Em outras palavras, o

estatuto de verdade da fotografia entrou em crise e declínio em meados dos anos 70: tornou-se obsoleta para a sociedade que se configurava naquele momento. Rouillé define esse novo tipo de etapa da seguinte maneira:

A uma fotografia-documento que compreende uma expressão, isto é, que engloba um acontecimento, nós chamaremos de 'fotografia-expressão'. A fotografia-expressão exprime um acontecimento, mas não o representa. (ROUILLÉ, 2009, p. 137)

A noção de acontecimento implica uma marca, escrita do fotógrafo, que foge às normas do regime de verdade da fotografia-documento:

Não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo o outro. (ROUILLÉ, 2009, p. 161)

Segundo Rouillé, as principais características desse tipo de fotografia são: “o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos” (ROUILLÉ, 2009, p. 161).

Na história da fotografia em si, o autor aponta para Robert Frank como aquele que iniciou esse processo de implosão da fotografia-documento. *The Americans* questionou o projeto de verdade inserindo o que Rouillé chama de escrita. Ao romper com as formas que ligavam a fotografia à verdade, Frank iniciou um novo ciclo na fotografia:

Na realidade, Frank vai confirmar o desaparecimento da antiga unidade que reunia imagem e mundo; vai romper a concepção perspectivista do espaço, organizada a partir de um ponto único, e colocar sua subjetividade no centro de sua abordagem. (...) Se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas, mas aos acontecimentos; é porque elas quebram a lógica binária da aderência direta com as coisas pela afirmação de uma individualidade. (ROUILLÉ, 2009, p.170 e 173)

Assim, a fotografia-expressão seria essa etapa de independência da fotografia, alcançando o auge em termos modernistas de autoria e transmutação do real, fugindo do paradigma da aderência do real que a perseguia durante quase um século.

O terceiro momento no argumento de Rouillé é justamente quando a arte incorpora a fotografia como modo de contestar as bases modernistas. Esse momento é chamado de arte-fotografia. O autor insiste, porém, que tal momento não é um desenvolvimento da história da

fotografia, como se fosse a consequência óbvia do *medium* reivindicar seu lugar na arte que se formava na segunda metade do século XX. De modo algum, também, deve-se entender a arte-fotografia como um momento após a fotografia-expressão, como se em um crescente ou teleologia. Ao contrário, foi a arte que se utilizou da fotografia:

Não houve, na arte, infiltração pela fotografia, mas utilização do dispositivo técnico fotográfico pelos artistas – sem a prática nem o saber-fazer, nem mesmo os usos, nem a cultura, nem o público da fotografia. (...) Em resumo, não há, da parte dos fotógrafos, uma infiltração na arte, mas uma utilização da fotografia pelos artistas; e não de toda a fotografia, mas somente sua parte técnica. (ROUILLE, 2009, p.352)

Diz-se assim, então, de uma aliança entre fotografia e arte. Rouillé aponta que a dissolução das barreiras, oposições e exclusões derrubou a separação entre as maneiras de fazer específicas de cada *medium*, assim como ficou claro na experiência da Bienal de São Paulo já em 1969.

O autor explicita duas atitudes opostas entre os fotógrafos e os artistas:

Os fotógrafos recusam a representação em suas propriedades mais tradicionais: a nitidez, a transparência. Os artistas, ao contrário, aceitam o mimetismo sem reservas: não como uma representação, cópia considerada verdadeira de um referente, mas como uma manifestação, um elemento que só se remete a ele mesmo. (...) Pois, com a fotografia, o artista procura menos representar o real do que problematiza-lo. Visa menos chegar à Ideia, o ser platônico do real, do que atualizar as ideias que formou em si. (ROUILLE, 2009, p. 342)

Entendem-se assim duas vertentes que andam concomitantes: a da fotografia com seus códigos e linguagens específicos e a fotografia no contexto da arte, utilizada como meio de problematizar o real e o meio social. Rouillé, escrevendo no início dos anos 2000, refere-se a arte-fotografia não como a um período específico, como Solomon-Godeau faz menção à arte dos anos 70, mas às práticas fotográficas dissociadas do referencial estético-histórico da fotografia com seus códigos e linguagens. Portanto, como o autor escreve, é uma utilização da fotografia que nega a Ideia, o ser platônico do real, valores tradicionais da fotografia.

Interlúdio

As três abordagens aqui expostas dão conta de parte de nossa indagação inicial. A abordagem de Phillippe Dubois aponta relações de forma e pensamento desde a arte moderna até a contemporânea. Abigail Solomon-Godeau, inserida na tradição da crítica contemporânea estadunidense, aponta relações entre essa fotografia de arte e suas raízes modernistas e como a

arte pós-modernismo incluiu a fotografia em seu discurso de forma disruptiva, assim como o fez continuamente nas décadas de 60 e 70 ao derrubar as ilusões do modernismo. Helouise Costa ressoa o que Solomon-Godeau afirma, mas de um ponto de vista institucional no Brasil. Por último, Rouillé nos apresenta uma história da fotografia segundo três etapas que funcionam a partir de certa perspectiva.

Os três, partindo de questões diferentes - a fotografia infiltrando seu pensamento na arte, a fotografia de cunho modernista se estabelecendo em termos de normas e hierarquias e a história da fotografia segundo três momentos - são unânimes em afirmar que o uso do *medium* feito pelo contemporâneo é, de certa forma, como um corte com a tradição e os códigos erigidos historicamente pela fotografia. É preciso, no entanto, fazer uma observação: Dubois refere-se à arte como tornando-se fotográfica a partir do modernismo e refazendo um trajeto até os anos 90, período no qual escreve; Solomon-Godeau refere-se aos novos usos da fotografia pelos artistas nas décadas de 60 e 70, pois que ela escreve na década de 80; por último, Rouillé trata a arte-fotografia como um todo em desenvolvimento a partir dos anos 60, englobando obras, manifestações e artistas que os autores citados não levaram em consideração. Em resumo, o que os autores consideram como usos contemporâneos da fotografia pelos artistas é diferente para cada um, dado que falam de lugares e momentos diferentes. É preciso levar em conta esse dado, afim de considerar cada discurso e sua peculiaridade.

A Arte, na figura dos artistas e instituições que movimentaram a recém-nascida cena contemporânea, apropriou-se da fotografia para seu próprio uso e fins particulares. Por outro lado, a academia e as instituições de herança modernista a utilizaram em continuidade com o que foi posto no passado.

As abordagens aqui consideradas nos apontam justamente para esse momento de aporia e inclusão da fotografia como *medium*, justamente quando essa especificidade já não fazia mais sentido, em termos de projeto modernista de exploração da linguagem. O que atestou esse momento foi que, para a Arte pós 60, a especificidade do *medium* nesses termos já não tem mais a importância, peso ou a relevância que tinha antes.

A permanência e recepção de Alec Soth na arte contemporânea, portanto, não tem relação alguma com uma estética particular da fotografia, um modo de fazer ou parecer consideradas artísticas que foram estabelecidas no *medium* fotográfico, em detrimento de outras

que não o são. As estéticas são muitas, os modos de fazer, diversos, dentro disso que chamamos arte contemporânea.

Soth não está no contexto aos quais esses textos se referem. Mesmo em se tratando do argumento de Rouillé, é difícil enquadrar o fotógrafo em suas categorias: *Sleeping by the Mississippi* não se encontra na fotografia-documento, não apresenta a escrita tradicionalmente associada à fotografia-expressão e, por último, não está associado a arte-fotografia como categoria de questionamento do modernismo. A resposta para nossa questão ainda está em outro lugar, em outros conceitos.

Como textos e discursos históricos acerca da questão da fotografia, os autores abordados trazem uma perspectiva ampla do que ocorreu no século XX e das modificações que a Arte atravessou durante esse período. No entanto, a questão não alcança o *corpus* que aqui nos propomos analisar.

Há, além disso, um outro fator importante a ponderar acerca dos textos aqui abordados. Considerar a leitura da fotografia, ou em outras palavras, a recepção de uma obra fotográfica, apenas em seu contexto histórico, seja ele moderno ou contemporâneo, significa constranger sua potência como obra... Portanto, seria simplista opor um tipo de obra a outra baseado somente em seus contextos e construções teórico-discursivas ao redor das mesmas, como se Walker Evans e sua obra pudessem ser lidas apenas no contexto do modernismo e sua busca pela pureza do *medium*. Pensar dessa maneira seria por demais determinístico em nossa abordagem. Walker Evans e James Agee, seu parceiro escritor em *Let us now praise famous men*, ainda falam mesmo que por vezes constrangidos por enquadramentos teóricos. Agee adverte o leitor:

Todas as fúrias deste planeta foram com o tempo absorvidas, como arte, ou como religião, ou como uma ou outra forma de autoridade. O golpe mais mortal que o inimigo da alma humana pode aplicar é honrar a fúria. (...) A aceitação oficial é o único sintoma inconfundível de que a salvação foi novamente massacrada, e é o sinal mais certo de uma incompreensão fatal, e é o beijo de Judas. (...) O que você está ouvindo é bonito? ou lindo? ou legal? ou aceitável na sociedade polida, ou qualquer outra sociedade? É, além de qualquer estimativa, selvagem e perigoso e mortal para todo equilíbrio da vida humana, como é a vida humana. (AGEE e EVANS, 2009, p.32-33)

É preciso escapar do discurso teórico e recuperar a obra, pensá-la em sua singularidade. Pensar na teoria e no contexto como quadros dentro dos quais a obra pode ser entendida, mas no momento em que se pensa tê-la apreendido, jogar fora o quadro e buscar outro (pois não é

possível pensar a obra sem quadro, aparato). No fim de seu texto acerca do fim da história da arte, Hans Belting, em tom já reflexivo, afirma:

Em meu texto, a ideia de história da arte constitui um enquadramento histórico no qual se mostra tudo o que até aqui compreendemos. Entre o enquadramento e a imagem coloca-se sempre uma nova constelação: a imagem precisa de um enquadramento adequado, assim como ele de uma imagem (...) Não podemos escapar à compreensão de que “tudo consiste em uma ilusão, que é sempre ajustada a um retângulo, a um quadro, a uma imagem de filme”. (BELTING, 2014, p.337)

Assim, não só a história da arte como a própria teoria devem ser deslocadas pela obra – imagem na citação de Belting – que demanda outro enquadramento, sempre, para que a pensemos de modo relevante. Nos é inútil aqui pensar em uma oposição entre a fotografia antes e após a Arte. Seria apenas uma categoria infrutífera a mais para lidarmos em nossa análise, sendo que a obra de Alec Soth mobiliza muito mais que tal relação.

Ainda outra questão me instiga: ao estabelecer um modelo, esses discursos automaticamente excluem formas de arte que não se encaixam nos polos de enquadramento. Em outras palavras, entende-se a fotografia a partir desses modelos ou sendo de cunho clássico, segundo códigos e normas do *medium*, ou sendo de herança contemporânea, tomando a fotografia fora de seus códigos. Há, porém, obras fotográficas que extrapolaram essas categorias durante momentos historicamente clássicos e foram reconhecidas, tardiamente, como Arte, apropriadas pelo discurso contemporâneo. Um desses exemplos é a obra de Enrique Metinides, fotógrafo mexicano que registrou mortes e tragédias para a mídia sensacionalista durante quase toda a segunda metade do século XX. Inclui-se nesse questionamento a obra de Malick Sidibé e Seydou Keïta.

Até que ponto esses discursos acerca da história da fotografia, uma história breve, na tentativa de conceitualizar os movimentos e tendências, ocultam obras que continuamente negaram os enquadramentos teóricos e históricos?

Em outras palavras, até que ponto Rouillé não se detém nas obras historicamente localizadas em certa etapa de sua teoria que não se encaixam nela? Solomon-Godeau e Dubois, por serem textos que lançam um olhar mais histórico e menos conceitual, em uma tentativa de categorização, também não incluem essas obras dissonantes, a primeira em seu esquema de oposição entre a arte que se fomentava nos anos 60 e na fotografia de arte propagada pelo

MoMA, e o segundo em seu olhar retrospectivo acerca da “transformação fotográfica” da arte a partir de Duchamp.

Acredito, porém, que o esquema de Rouillé é o que encontra maiores dificuldades. Seu desenvolvimento acerca da fotografia-documento e fotografia-expressão é baseado no eixo da discussão sobre o real como impressão do índice fotográfico: a primeira funciona por conta da crença na verdade, a segunda nega essa crença e insere o autor, o ponto de vista, o deslocamento. Porém, em termos estéticos, ambos os momentos são marcados pelo discurso modernista: a busca formal, em Henri Cartier-Bresson, e a escrita, autoria de Robert Frank emanam do mesmo discurso apontado por Abigail Solomon-Godeau, a saber, a subjetividade do artista, sua potência de transmutar o real etc... Os dois momentos poderiam ser entendidos, assim, ainda como parte da lógica modernista do *medium* fotografia. Hipótese difícil, porém, dado que vários fotógrafos que, segundo Rouillé, se encaixariam na fotografia-expressão, como Nick Waplington, por exemplo, não são considerados artistas que necessariamente continuam a tradição fotográfica encarnada pela fotografia “de arte”, em oposição à fotografia vernacular, mas que transitam entre os dois espaços, o do *medium* e o da Arte.

O desenvolvimento do conceito de arte-fotografia, porém, é fruto de outro eixo de discussão e não se relaciona com o eixo do real, mas com as mudanças que ocorreram na Arte, todas elas já citadas aqui. O eixo que esta trabalha é o moderno-contemporâneo, em que um é colocado em oposição ao outro para se afirmar.

Acredito que por mais que esses autores sejam importantes em minha pesquisa, e não consigo mensurar o quão importante são, o questionamento inicial continua, apesar de aqui já ter respostas acerca da entrada da fotografia na Arte, de maneira geral. O que esses textos apontam, de maneira geral, é um relacionamento cada vez mais estreito que se estabelece aos poucos entre a fotografia e a Arte, a partir dos anos 60, que se refletiu tanto estética quanto institucionalmente, principalmente no uso que os artistas começaram a fazer do *medium*.

Alec Soth, porém, continua um fotógrafo que se declara como tal - na figura da extensão da tradição documentária - e está inserido em ambos os espaços. A prática fotográfica de Soth não corresponde à prática expandida que marca, para esses autores, uma certa transição do modernismo. Nesse contexto, a fotografia serviu para problematizar a arte, em uma época em que a arte mesma se problematizava – questão que não é abordada pelo artista. Além disso, como pensar as obras que ficam fora dos esquemas, mas que são, posteriormente, pensadas e

introduzidas no circuito Arte, apesar de estarem localizadas em momentos históricos e contextos que não os da contemporaneidade?

Talvez seja preciso mudar nosso método: ao invés de pensarmos a questão historicamente, o que traz suas vantagens como o vimos até aqui, pensar a Arte, como um todo, nos termos de seus regimes. Dessa forma, deixamos de lado postulados mais históricos. e abrimos a possibilidade de pensar as obras em suas singularidades e a partir de lugares hermenêuticos diversos. Dessa forma é possível pensar as obras fotográficas como potentes em si, desvincilhadas de constrangimentos institucionais, por exemplo. Pois, uma vez que tomadas como objetos de arte, essas obras ganham novas dimensões de pensamento. Logo, após pensarmos como a fotografia virou arte, uma questão estritamente histórica, é prudente rever o modo como pensamos a própria arte, e daí voltarmos à fotografia.

Os regimes da arte

Como já dito, um caminho que se mostra profícuo é pensar a arte em termos de seus regimes, um dos conceitos de Jacques Rancière. O autor pensa a arte em três regimes: o ético, o representativo ou poético e o estético. Acerca do primeiro, o autor afirma:

Neste regime, “a arte” não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens. Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. (...) É neste sentido que falo do regime ético das imagens. Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao ethos, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. (RANCIÈRE, 2005, p. 28-29)

É importante ressaltar, porém, que esse regime não autonomiza as artes, ele compreende a imagem em seu aspecto “pragmático”, ou em outras palavras, em termos de efeito sobre o espectador. Logo não se trata de compreender a imagem como arte, com um estatuto próprio.

Entende-se que o que Platão explicitou acerca do artista e da enganação da arte, como cópias e simulacros, refere-se a esse regime. O artista não seria um bom governador da *polis* dado que sua arte é enganação, mentira. Logo, alguém que se encontra nesse universo não tem capacidade de governar com equidade e verdade, mas governaria movido pelas paixões da alma, não pela razão. Platão afirma, por exemplo:

Escuta e julga: os melhores de nós, quando ouvem uma passagem de Homero ou de algum dos autores trágicos em que um herói, vítima de uma desgraça qualquer, se estende em longo discurso, chorando, gemendo e batendo no

peito... os melhores de nós, como sabe, abandonam-se deleitados aos sentimentos de simpatia e louvam com entusiasmo as excelências do poeta que melhor soube coloca-los em tal situação. (...) Mas quando é a nós mesmos que sucede uma desgraça, não ignoras que timbramos em fazer o contrário, mantendo-nos tranquilos e dominando-nos tanto quanto possível; (...) E assim no que toca à luxúria, à cólera e todos os demais afetos da alma, quer dolorosos, quer agradáveis, que consideramos inseparáveis de cada uma de nossas ações. Em tudo isso a imitação poética rega e alimenta as paixões ao invés de deixa-las secar e erige em governante o que deveria ser governado, a fim de que a humanidade fosse melhor e mais feliz e não pior e mais desditosa. (PLATAÃO, 2014, p. 345-346)

Nesse sentido, podemos também pensar as imagens religiosas, por exemplo, que concernem à origem da crença e seus efeitos naquele que crê. Não nos importa, aqui, uma reflexão acerca do ícone bizantino, por exemplo. Mas em um sentido mais amplo, as imagens religiosas têm como razão de ser gerar uma certa resposta, um certo efeito, no crente, influenciando sua moralidade e modo de vida. É possível pensa-la, talvez, em outros ambientes como quando apropriada pelo museu, tornando-se aí, para os que a apreciam nesse contexto, algo além, ou mesmo outro que ícone religioso. Ainda assim, quando utilizada pelo fiel, tanto nos ambientes religiosos quanto em altares caseiros, elas são majoritariamente exploradas nesse contexto de origem e efeito.

O ídolo, no sentido religioso, é um falso deus, uma cópia do original que, por conseguinte, não representa os reais valores que devem reger a vida do crente. Logo é preciso diferenciar o ídolo do original, os deuses falsos do Deus verdadeiro, pelo potencial imoral e maléfico que eles podem exercer sobre o povo.

É importante ressaltar que os regimes são modos de pensar as imagens. Eles não constroem as mesmas. Uma imagem religiosa pode ser fruída de toda e qualquer maneira, como o exemplo do museu nos atesta. Os regimes são *a priori*, são modos através dos quais normalmente pensamos as imagens.

Já o regime poético ou representativo refere-se a modos de fazer arte que se referem a certos modelos, obedecendo-lhes as normas, seguindo certa hierarquia:

Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas (...) Denomino esse regime poético no sentido em que identifica as artes - que a idade clássica chamará 'belas-artes' - no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas. (RANCIÈRE, 2005, p.31)

Podemos pensar nesse sentido a fotografia de arte preconizada pelo MoMA, no auge do modernismo: ela segue normas que a legitimam como Arte. Ou seja: para que a fotografia seja considerada Arte, é preciso que ela siga essa e aquela lei. Por ser um regime que estabelece regras de legitimidade, é justamente aquele que autonomiza a Arte, que dá subsídios para que uma obra possa fazer parte da Arte a partir de um modo de fazer que a identifique como tal, seguindo certas hierarquias. É, nas palavras de Rancière, um regime mimético, no sentido em que estabelece um corte separando as obras que seguem ou não os ditames produzidos no interior de certa arte. Assim sendo, é possível julgar se uma obra é boa ou ruim, pois existem regras que tornam possíveis tais julgamentos.

Anne Cauquelin nomeia certas teorias da arte como injuntivas,

Pois visam a uma prática que se propõem a explicitar, apresentando de alguma maneira condições ao exercício da arte e dando uma ordem (nos dois sentidos do termo) à multiplicidade de expressões, de técnicas e intenções. (CAUQUELIN, 2005, p.55)

Tais teorias servem, como afirmado anteriormente, para dar instrumentos e modos que caracterizem certa atividade ou obra como arte, que venham a fundar sua identidade como arte. Aristóteles é um desses teóricos que funda gêneros, que analisa, divide para enfim caracterizar. A autora ainda identifica Kant e Adorno como pensadores que agem nessa mesma categoria. Segundo Cauquelin, na visão de Aristóteles:

A arte é, então, ‘uma disposição de produzir (*poiésis*) acompanhada de regras’. Produzir é “trazer à existência uma das coisas que são suscetíveis de ser ou de não ser e cujo princípio de existência reside no artista”. Nessa ótica, uma produção é julgada por sua conformidade às regras ‘verdadeiras’ que foram seguidas. (...) O que importa ao teórico da arte é, então, enunciar essas regras verdadeiras e, diante disso, avaliar os meios e a matéria da produção de acordo com os fins que ela se dispõe a alcançar. (CAUQUELIN, 2005, p. 59-60)

É importante ressaltar que tal regime opera uma separação, segundo a regra de cada arte, do que é:

(...) representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes etc. (RANCIÈRE, 2005, p.31)

O que esse regime estabelece é justamente uma hierarquia, não só de modos de fazer, mas de temas, daquilo que é possível e não é possível. Logo, há uma distinção e um julgamento baseado nessas regras. Ela reflete, de certo modo, uma hierarquia mais ampla das “ocupações

políticas e sociais” (RANCIÈRE, 2005, p.32), um modo em que há maneiras de fazer adequadas a temas mais ou menos nobres, eruditos ou populares. Assim, novamente, há a fotografia vernacular e a fotografia “de arte”, a música popular e a erudita... São as regras e a adequação a elas que define o valor de uma obra. Esse regime está ligado por exemplo, ao modelo aristotélico de narrativa e poesia, no primado da ação, nos vínculos fortes entre as ações, nas relações causais entre os atos... Mais profundamente, o autor conclui:

É nisto que reside o significado da mimese: uma relação sensível entre a *poieses*, que produz as obras, e a *aisthesis*, que é o meio sensível da recepção das mesmas. Na Europa do século XVIII, a ordem clássica da mimese tornou-se no sistema em que as regras artísticas eram alegadamente fundadas no conhecimento da natureza humana, da qual, por sua vez, dependia a reação emocional dos espectadores. Assim, a invenção artística estava em consonância com uma certa ordem hierárquica do mundo, ordem essa que determinava os temas passíveis de serem representados, bem como as formas de representação adequadas aos temas eruditos (*high*) e populares (*low*). (RANCIÈRE, 2011)

Logo, uma conexão entre o fazer e a obra que seja consonante com uma certa ordenação, gerando certas reações emocionais nos espectadores: uma cadeia mimética que legitima certa obra como Arte.

Por último, temos o regime estético das artes, o mais importante para nossa análise. Tal regime caracteriza-se por ser

Um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte (...) ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. (...) as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível (...) a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional etc... (RANCIÈRE, 2005, p.32)

Em outro trecho, o autor sublinha que o regime em questão é fruto do:

(...) colapso dessas regras de correspondência entre temas, formas de representação e modos de expressão. Neste regime, a hierarquia de temas e de gêneros cai por terra. Todos os temas gozam de igual estatuto e podem ser tratados mediante toda e qualquer forma de representação. (RANCIÈRE, 2011)

Esse modo de ser sensível derruba as paredes do modelo representativo, pois não está mais ligado ao modelo ou ideia normativa alguma. Antes, elege o descentramento, a diferença radical e funda seu próprio modo. O autor cita o exemplo de Hegel em suas aulas de estética, em que ele identifica, em uma pintura de Murillo, um quadro representante da pintura de gênero,

categoria menor, uma ociosidade nas figuras de alguns mendigos que os aproximavam das esculturas dos deuses do Olimpo. Nessa identificação, percebe-se um jogo livre das faculdades de juízo, em que uma pintura, longe dos ditames da mimese, pode ser fruída de maneira livre e nela serem feitas associações antes interditas.

Esse jogo livre, transformado por “impulso lúdico” por Schiller, é uma capacidade de todos, não constrangida por ditames sociais ou hierárquicos. Portanto, o regime estético autonomiza um tipo de experiência que é específica da arte:

A experiência estética constitui a estrutura no seio da qual as formas de arte são percebidas e pensadas; porém, o seu alcance ultrapassa em muito as fronteiras da arte. Envolve os diversos modos de experimentar um mundo sensível, que já não está limitado ao necessário e ao útil, nem é estruturado pelas hierarquias do bom e do aprazível. (RANCIÈRE, 2011)

A Arte, então, é tornada autônoma pelo simples fato de ser uma esfera da experiência separada das outras, tendo seus espaços privilegiados, como o museu, por exemplo. Ao mesmo tempo, o regime abole toda e qualquer interdição e fronteira separando objetos cotidianos dos objetos de Arte: o regime destrói todo caráter singular que possa caracterizar algo como Arte. Há uma tensão e uma ruptura mais profundas, porém: “As regras da produção artística assentavam nesta harmonia natural em relação às regras que determinavam as formas de percepção e de resposta emocional do público refinado. Perdida esta harmonia, a ordem mimética desmorona-se.” (RANCIÈRE, 2011).

Logo, há uma disjunção entre produção, forma sensível e apreciação por parte do espectador. O que se pressupunha ser uma linha reta, torna-se desviante, já que o artista compõe sua obra segundo uma ordem hierárquica e o espectador a frui segundo o jogo livre do intelecto e do sensível.

Aprofundando nossa indagação, que modo seria esse, que modo de ser sensível seria próprio aos produtos da arte? O autor, em sua análise do Édipo e de sua efetividade como personagem para Freud, identifica nele um modo de saber e de não-saber simultâneos, de ação e de não-ação, tipificando o próprio do regime estético. Acerca dessa figura:

Ela pressupõe um regime de pensamento da arte em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um logos e de um pathos. (RANCIÈRE, 2009, p.30)

Édipo contraria a relação entre o dizível e o visível, ele abala a narrativa aristotélica, a relação entre o saber e a ação. Ele implode a própria ordem narrativa, apontando para um outro sistema:

No cerne desse regime [o representativo], havia certa ideia do poema como disposição ordenada de ações, tendendo para sua resolução através do confronto de personagens que perseguiram fins conflitantes e que manifestavam em sua fala suas vontades e sentimentos segundo todo um sistema de conveniências. Tal sistema mantinha o saber sob o domínio da história e o visível sob o domínio da palavra, numa relação de contenção mútua do visível e do dizível. É essa ordem que vem romper o Édipo romântico, o herói de um pensamento que não sabe o que sabe, quer o que não quer, age padecendo e fala por se mutismo. (RANCIÈRE, 2009, p.49)

Essa relação de *logos* e *pathos* no interior do sistema e, por conseguinte, de toda obra de arte, pode ser expressa de duas formas: o *logos* imanente no *pathos*, prefigurando o pensamento de Hegel em sua estética, e o *pathos* imanente no *logos*, na figura do pensamento de Schopenhauer e na relação de Apolo e Dionísio, em Nietzsche. Nesse último sentido, fica clara a potência da obra em sabotar toda série que é baseada em um modelo, já que é próprio dela ser ambas as polaridades, ao mesmo tempo semelhança e diferença, afirmando sua singularidade radical.

Portanto, trata-se de uma articulação entre *pathos* e *logos* que é característica das obras de arte. O autor vai identificar, por exemplo, a escrita como receptáculo dessa dupla relação, segundo Platão: “Para ele, a escrita é o *logos* mudo, a palavra que não pode nem dizer de outro modo o que diz, nem parar de falar” (RANCIÈRE, 2009, p.34). A revolução estética introduzida por esse regime abre caminho para esse pensamento, que organiza e desorganiza, que é mudo e tagarela.

O pensamento do *logos* imanente no *pathos*, proposto por Hegel, por exemplo, escava a obra em busca de uma história, de uma reconstrução para por fim explica-la: encontrar ordem na desordem. Tal foi o caminho que Freud seguiu, por exemplo. Ao analisar e montar seu edifício analítico, ele ignora esse inconsciente que rege as obras. Já a análise de segundo tipo, o *pathos* imanente no *logos*, opera em outra ordem:

Mas há também o outro modelo, que vê no detalhe “insignificante” não mais o rastro que permite reconstituir um processo, mas a marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície da obra e desarma toda lógica de história bem-composta, de composição racional dos elementos (RANCIÈRE, 2009, p.58)

Fica patente nas palavras do autor que essa inversão, no exemplo dado da literatura, aponta para a descrição, ao invés da narração. Ao invés de depreender uma ordem do caos, o caos transtorna a ordem e estabelece um outro primado.

Georges Didi-Huberman exemplifica esse modelo de modo magistral em sua análise do trecho e do detalhe na pintura. Acerca do trecho, o autor afirma ser aquilo que desmantela a ordem do quadro, do próprio sistema de representação, e devolve ao espectador a ordem da experiência, da materialidade do próprio quadro: “o *trecho* é o *sintoma da pintura no quadro*, a pintura entendida aqui no sentido de uma causa material” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.335). O trecho, aqui entendido como sintoma, encontra-se “no exato limite de dois campos teóricos: um campo de ordem *fenomenológica* e um campo de ordem *semiológica*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.337). O autor entende que o trecho não é simplesmente uma falha no sistema, mas que é “*um outro estado da pintura* no sistema representativo do quadro (...) uma singularidade que possui, no entanto, valor de paradigma ou mesmo de paragrama” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.340). O detalhe não altera, perturba, o sistema do quadro, já o trecho, sim. Entrevemos aqui *pathos* como elemento de subversão do *logos*.

Acerca da modernidade

Em nossa exploração da fotografia durante o século XX citamos com regularidade o conceito de modernidade, como busca pela pureza do *médium*, por exemplo, opondo assim o pensamento da fotografia na primeira metade do século à que se praticou posteriormente. No entanto, é preciso esclarecer esse conceito, finalmente, a partir do que pensa Rancière. As proposições tradicionais acerca da modernidade referem-se às argumentações de Foster (FOSTER, 2014) e Danto (DANTO, 1997), principalmente.

Aquilo que denominamos modernidade, teve seu início propriamente dito no realismo, com a quebra de padrões entre o que se representa e como se representar, o próprio desmonte do princípio de *mimesis* ao redor do qual o regime poético se estabelece. No entanto, a partir disso a história diverge e modernidade passa a ter outras acepções que não a afirmação do regime estético das artes.

Em primeiro lugar é preciso estabelecer que o próprio *modus operandi* do discurso acerca da modernidade, o pensamento iconoclasta através do qual se afirma um novo modelo pela destruição do velho, assim opondo a novidade ao antigo, é intrinsecamente oposto às

operações do regime estético. A era dos manifestos, segundo Danto a chama, foi a era da destruição dos ícones afim de se impor outros, dito melhores.

Antes, o regime estético das artes retorna ao passado constantemente, afim de redescobrir os elementos de arte naquilo que, constantemente, foi relegado como “antiartístico”. Esse é um movimento quase perpétuo. Basta pensar nos próprios retornos que Foster sublinha na neo-vanguarda, ou a recuperação de Ozu pelo cinema japonês, após ter sido rechaçado pelos cineastas da “nova onda japonesa”, o resgate dos “filmes b” por Godard em *Acosado*, a admiração de Eggleston por Henri Cartier-Bresson, como cito no próximo capítulo... Rancière deixa claro:

O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte: Vico descobrindo o “verdadeiro Homero”, isto é, não um inventor de fábulas e tipos característicos, mas um testemunho da linguagem e do pensamento imagéticos dos povos dos tempos antigos (...) O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo. (RANCIÈRE, 2005, p.36)

Assim, aquele que opõe o moderno ao antigo é o princípio de *mimeses*, no qual existem posições hierárquicas fixas e que pressupõe uma certa teleologia no seio de seu funcionamento. Foi na manutenção desse, portanto, que surgiu a falsa ruptura que opõe a figuração e a não-figuração, uma historicização que nada tem a ver com a destruição do princípio mimético e que dominou o discurso da tradição modernista.

Rancière resume, então:

A ideia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc, separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidade heterogêneas. (RANCIÈRE, 2005, p.37)

Nesse sentido, o retorno à obra de Walker Evans, por exemplo, é compreendido de modo mais claro. É uma obra que, de fato, estabelece em sua estética e pensamento uma relação do *pathos* com o *logos*, de maneira que é possível lê-las hoje e reencontrar ali potência estética. A leitura anacrônica dessas obras, separadas de seu meio habitual – o fotojornalismo, a revista – revela uma relação disruptiva, não mimética, que encontra ali modos de pensamento e ação que continuam vivos. Foram essas condições, proporcionadas pela ascensão dos museus, por

exemplo, que permite o deslocamento de locais de origem e, conseqüentemente, de leitura das obras.

O paradigma modernista se apoia em dois pilares, ambos derivados de uma contradição intrínseca do regime estético. Vimos que tal regime torna a arte “uma *forma autônoma da vida* e, com isso, afirma, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de autoformação da vida.” (RANCIÈRE, 2005, p.38). Por um lado, essa autonomização da arte não é feita a partir de qualquer tipo de parâmetro pragmático, ou seja, não é feita com base em um regramento que a normatize. Nesse sentido a modernidade quis manter a autonomia da arte, mas atrelando-a ao paradigma da pureza da forma. Assim, o desenvolvimento da modernidade artística andaria lado-a-lado com o desenvolvimento da forma específica de cada *medium*.

Nesse sentido explica-se, por exemplo, a entrada institucional da fotografia na primeira metade do século XX, como já foi apontado pelos autores aqui explorados. A fotografia é aceita na medida em que entra na esteira do desenvolvimento da *pureza do medium*, descobre sua especificidade e a desenvolve, segundo essa narrativa.

O segundo pilar, ou paradigma modernista, denominou-se *modernitarismo*. O que se fez aqui é uma equalização parecida com o primeiro paradigma, só que em outro nível. Partindo da educação estética de Schiller, depreende-se um estado neutro em que dominação e submissão, atividade e repouso, habitam em suspensão, em anulação, constituindo uma só realidade “uma nova região do se – a da aparência e a do jogo livres” (RANCIÈRE, 2005, p.39). O autor explica:

Podemos entender este “nada fazer”, este momento de suspensão, como o cerne da experiência estética. Por um lado, esta experiência de liberdade e igualdade pode ser relacionada com o novo estatuto da obra de arte no tempo dos museus, dos concertos públicos e da ampla difusão de livros e de revistas. Por outro lado, contudo, justifica-se enfatizar a ligação entre a suspensão estética e a obtenção de direitos políticos. (RANCIÈRE, 2011)

Esse estado de suspensão também pode ser pensado como a condição para a liberdade e a igualdade social, formando assim uma comunidade estética:

É esse modo específico de habitação do mundo sensível que deve ser desenvolvido pela “educação estética” para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre. Sobre essa base, construiu-se a ideia de modernidade como tempo dedicado à realização sensível de uma humanidade ainda latente do homem (RANCIÈRE, 2005, p. 39)

Daí temos o segundo mal-entendido: o projeto modernista não é apenas um projeto artístico, mas sim um projeto de uma nova humanidade. A questão problemática aparece quando a educação estética foi igualada às revoluções propostas pelas vanguardas, reivindicada por cada grupo. Temos o encontro, então, dos revolucionários da forma e dos revolucionários da política, juntos a partir de um mesmo paradigma. Os dois pilares do modernismo, então, cada um a seu modo, tentaram apagar a fronteira entre arte e vida. O autor conclui, então:

Por aqui se conclui que não há apenas um, mas pelo menos dois “modernismos”. E ambos procuraram lidar com o paradoxo original do regime estético, ou seja, a dissociação entre as razões da arte e as razões da experiência estética. Há um “modernismo ativista” que elimina a disjunção ao tornar a arte já não uma atividade de produção de obras de arte, mas um processo de transformação de formas de vida. No campo oposto, há um outro modernismo que elimina a mesma disjunção mediante a transferência do poder emancipatório da experiência estética para as próprias obras de arte. (...) Na verdade, ambas as estratégias afetam-se mutuamente, e cada uma delas deve importar qualquer coisa uma da outra. (RANCIÈRE, 2011)

O próprio conceito de vanguarda é permeado por essa dupla pertença: de um lado, há a ideia militar, do grupo que se coloca à frente do campo de batalha, encarnado na figura do partido, que detém o conhecimento e as chaves para ler a história. Por outro lado, há a vanguarda que inventa as novas formas de vida, as novas formas de sensibilidade para essa nova humanidade que há de surgir. As conexões entre vanguardas artísticas e políticas foram possíveis a partir dessas duas frentes, nas quais artistas e revolucionários se encontraram: a vanguarda política está, segundo Rancière, imersa na confusão entre essas duas frentes.

O pós-modernismo foi o grande desarranjo no modernismo: a mistura de *mediums*, o retorno do figurativismo, a ascensão de objetos em formas tridimensionais, o cruzamento de gêneros e épocas: Tudo aquilo que a modernidade negou, em termos de pureza da forma, foi exposto pela pós-modernidade, como um momento em que todas interdições eram transgredidas:

O modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável, ao mesmo tempo que suas distinções entre os “próprios” das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte. O pós-modernismo, num certo sentido, foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um “próprio da arte” atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas. (RANCIÈRE, 2005, p.41)

No entanto, a reação ao modernismo não foi apenas em termos formais, mas houve também uma reflexão acerca do próprio absurdo daquilo que havia sido o modernismo, em sua vertente política:

O pós-modernismo tornou-se então a grande nênia do irrepresentável/intratável/irrecobrável, denunciando a loucura moderna da ideia de uma autoemancipação da humanidade do homem e sua inevitável e interminável conclusão nos campos de extermínio. (RANCIÈRE, 2005, p.43)

O que fica claro aqui, concluindo nossa incursão acerca do modernismo, a partir de Rancière, é que os artistas modernos não intentaram uma busca de pureza pela forma, mas pensaram cada vez mais a obra como fundadora de novos modos de sensibilidade estética. O discurso tardio acerca da modernidade, pensamos em Greenberg aqui, achata o período em termos de uma teleologia que partia da ruptura pretensamente inaugurada a partir do realismo, baseada no corte entre figurativismo e abstracionismo. O regime representativo, como o vimos, não foi desmontado dessa forma, e a lógica mimética não foi rompida.

O que o autor aponta, finalmente, é que o discurso perpetrado acerca do período em questão tentou alcançar a autonomia da arte de modo errôneo, baseado na contradição inerente do regime estético.

Acerca da inclusão das “artes mecânicas”

Rancière, contrário ao argumento de Benjamin, que postula que o cinema e a fotografia deram visibilidade às massas, opera uma inversão. Concordar com Benjamin pressupõe, aqui, depreender capacidades estéticas e políticas a partir das propriedades técnicas dos *medium* em questão. Seria um equívoco, portanto, supor tal afirmação correta. Antes, é preciso pensar de outra maneira: para que se dê visibilidade às massas através desses *medium*, antes é preciso que os mesmos sejam considerados algo além de meros meios de reprodução e difusão, é preciso uma prática que fuja de ambas:

Isto é, devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. (RANCIÈRE, 2005, p.46)

Por outro lado, o regime estético postula a ascensão e visibilidade de *qualquer um*, significando assim a fratura no regime representativo. Sendo assim, a fotografia foi considerada arte justamente por retratar os “anônimos”, as massas, lembrando aqui a argumentação de Abigail Solomon-Godeau acerca da *straight photography* nos circuitos de arte modernista.

Novamente: não foram as aplicações das técnicas da pintura que fizeram da fotografia arte, mas sim a fotografia das massas. Pensar que os anônimos foram promovidos pela fotografia ou pelo cinema é depreender um aspecto estético de um meio técnico, ou seja, reproduzir a lógica representativa, mimética.

Assim, o regime estético foi, precisamente, o que tornou possível a fotografia ser pensada como arte.

Ao mesmo tempo, porém, a modernidade, ao dar condições para a fotografia ser considerada arte, a constrangeu em seu esquematismo da pureza das formas, tal qual já citamos. Vemos aqui o problema do qual Rancière falava, a modernidade esbarrando no paradoxo constitutivo do regime estético.

Conclusão

Finalmente, o que se depreende, então, é um certo desvio naquilo que pensávamos acerca da inclusão da fotografia como arte. Podemos pensar sua inclusão a partir do discurso modernista, que aponta para a pureza do *medium* – a fotografia cumprindo sua vocação, desenvolvendo sua própria linguagem – discurso esse que ruiu com a reviravolta da pós-modernidade, apesar de ser ainda muito presente e insistente. Por outro lado, é possível pensar tal qual como Rancière: a inclusão da fotografia por retratar os anônimos, que eram uma “temática artística”, fruto da revolução do regime estético.

Penso num mal-entendido entre ambos, tal qual o que ocorreu no discurso do modernismo: ao mesmo tempo que é considerada arte, graças à revolução estética, a fotografia encontra nesse mesmo período ocasião para se desenvolver como linguagem, procurando sua especificidade, sua pureza. Assim soa o Foto Cine clube Bandeirante, assim soa o instante decisivo de Cartier-Bresson. No entanto, não precisamos, nem devemos ler suas imagens desse modo, como bem aponta o pensamento de Schiller e o contexto em que o regime estético desponta. É no “livre jogo” que a experiência estética habita, não nos enquadramentos miméticos.

O que podemos pensar, então, da fotografia no contexto pós anos 60, pós carnaval das formas, questionamento eufórico do modernismo? É principalmente a partir dos anos 80 que a fotografia, “como fotografia”, volta às Artes. Em outras palavras, a fotografia feita *por* fotógrafos, não necessariamente artistas; fotografia feita por quem não está inserido no *métier*,

nos ciclos artísticos. É nessa época que a fotografia ganha valor e espaço nos museus, por exemplo.

Uma hipótese que nos parece razoável é que, acompanhando a reflexão do que havia sido a modernidade, momento que Rancière denominou como o “grande concerto do luto e do arrependimento do pensamento modernitário” (RANCIÈRE, 2005, p.42), a fotografia retorna, agora observada através de outros olhos, numa retomada de importância de sua história e suas obras, que falam por si só, potentes, sem o enquadramento do discurso modernista que as separava do discurso “pós-moderno”. É a partir daí que a experiência da modernidade é recolhida, assim como suas tensões. Michael Archer comenta sobre esse período¹⁰, enquanto Douglas Crimp, escrevendo na época, rechaça fortemente os retornos à pintura, o que em sua perspectiva seria um retrocesso, tendo em vista as manifestações artísticas dos anos 60 e 70.¹¹

É o simples fato do regime estético retomar a todo momento as obras do passado que faz com que essas obras fotográficas tenham sido resgatadas. Por outro lado, abriu-se uma nova oportunidade de convivência entre a fotografia e a arte contemporânea, em suas figuras institucionais e curatoriais. É uma convivência repleta de permissões e interdições, resultando em conflitos inerentes ao próprio ambiente artístico, com seus debates, discursos e interesses – que incluem tradições difíceis de ser desraizadas. Temos como exemplo disso a polêmica eleição de Martin Parr como membro da agência Magnum na década de 90, prova viva do conflito entre as fronteiras da fotografia e a arte¹².

Pensar *Sleeping By The Mississippi* à luz dessas coisas nos dá liberdade para pular fora das oposições entre modernismo e pós-modernismo e encarar a obra em sua singularidade e contexto, tendo sido feita em uma época bastante aberta à fotografia, institucionalmente falando. E, ainda antes disso, vimos que tais coisas não seriam possíveis sem a quebra com o regime representativo. Então temos aqui uma decisão institucional que foi impulsionada graças a um desenvolvimento histórico/teórico.

¹⁰ ARCHER, Michael. Pós-Modernismos. In: _____. *Arte contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012.

¹¹ CRIMP, Douglas. O Fim da Pintura. In: _____. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹² Em um post do antigo blog de Alec Soth, há detalhes sobre a eleição de Parr e uma carta de tradicionais sarcasmo e ironia britânicos de Gerry Badger, descrevendo seu suplício pessoal para escapar das lentes do fotógrafo na festa de 60 anos da Magnum. Ver: <<https://alecsothblog.wordpress.com/2007/07/01/badgering-parr/>>. Acessado em 12/12/2017.

No início do capítulo fiz uma pergunta acerca das diferenças, em termos institucionais, entre a citada fotografia de Walker Evans e a de Alec Soth. Já encontramos a resposta no texto, mas a resumimos aqui: são fotografias historicamente localizadas, em seus respectivos contextos culturais. Portanto, nos referimos ao primeiro como atrelado ao modernismo, e o segundo à arte contemporânea. Porém, não podemos nos deixar levar pelo discurso atrelado a esses contextos históricos: ambos podem e devem ser fruídos anacronicamente, segundo o “jogo livre”, que é o *modus operandi* da estética, que é na verdade como fruímos arte dentro do contexto do museu, por exemplo.

Como já afirmei antes, Walker Evans ainda fala e continuará a falar pelas gerações seguintes. Há, de certo, pensamentos não-pensados envolvidos em ambas as obras que vão além dos enquadramentos teóricos e institucionais. E graças à revolução estética e a quebra da lógica mimética, é possível encará-los sabendo que irão sobreviver ao homem, pois ali há, segundo Deleuze, afectos e perceptos que não dependem mais dele. São as percepções e os afetos não-humanos do humano (DELEUZE e GUATTARI, 1992).

É importante, aqui, lembrar das palavras de Boris Groys acerca da autonomia da arte. Ao invés de ancorar a autonomia em formas e modos de fazer, a Arte deve ser autônoma em sua afirmação de formas que não neguem a pluralidade de modos, mas os afirmem continuamente. Ao invés, então, de uma prática que se sustenta com base na negação de outras práticas, uma coexistência de práticas diversas que se mantêm a partir do princípio de afirmação e de pluralidade. Evidentemente, essa é uma formulação recente, não refletindo a prática dos anos 60 e 70, por exemplo, que pouco a pouco abandonavam as formulações e pensamento modernistas. Ainda segundo Groys, a abolição dessas hierarquias modernistas é o que garante a autonomia da Arte, não a manutenção delas:

Mas essa luta por inclusão é possível somente se as formas, em que desejos de minorias excluídas se manifestam, não forem rejeitadas e suprimidas desde o começo por qualquer tipo de censura estética operando em nome de valores estéticos mais elevados. Somente na pressuposição da igualdade de todas as formas e mídias visuais em nível estético é possível resistir à desigualdade factual entre as imagens - como imposto pelo ambiente exterior e refletindo desigualdades culturais, sociais, políticas e econômicas. (GROYS, 2016, p. 27-28)

Para finalizar, considerados os autores no início do texto, reitero a importância dos mesmos, e não busco refutá-los, mas apenas integrá-los a uma perspectiva mais ampla, que responda a essa multifacetada pergunta que me fiz no início desse texto e da minha jornada na

pesquisa. Nesse sentido, fica claro no decorrer desse texto que não abordarei mais os discursos que se referem à especificidade do meio, ou que tiram uma consequência estética a partir de um meio técnico, como bem já foi apontado por Rancière. É uma escolha consciente, dado o escopo do trabalho e as limitações envolvidas nele: tal discussão não é central aqui. Não é meu foco discutir o *status* da fotografia contemporânea, trabalho infundável, mas sim introduzir o leitor no ambiente no qual meu trabalho se insere. As fronteiras desse ambiente são bastante instáveis, como já dito antes, e escolhi não teorizar acerca delas.

As perspectivas aqui demonstradas nos apontam para um panorama profícuo para pensar a obra de Soth e, como sendo um autor tão ligado à história e tradição fotográficas - colocando em tensão temáticas e passagens da fotografia - ele se insere tão bem no contexto da arte e da fotografia, transitando entre esses dois espaços sem esforço ou dificuldade.

Há quem pergunte
por que vivo
nestas verdes colinas.
Sem responder, sorrio,
de coração sereno,
enquanto as flores de pessegueiro
flutuam na água.
Tudo vai embora, tudo se apaga.
Aqui é outra, a terra,
e outro, o céu.
Nada parecido
com o mundo dos humanos
lá embaixo.
Li Bai - Diálogo sobre a montanha

Capítulo 2 – Conexões na imagem

Nesse capítulo desenvolvo algo como um atlas a partir das imagens de *Sleeping by the Mississippi*. Se no primeiro capítulo foi feito um caleidoscópio teórico afim de pensar a fotografia como arte, nesse capítulo apresento um caleidoscópio de imagens que dialogam com a obra de Soth afim de extrair elementos para pensá-la. Esse exercício evidencia de forma muito prática o quando o artista está mergulhado em diversas tradições fotográficas e como ele as renova de forma contundente, nesse momento de delicado contato entre fotografia e arte, relacionamento de trocas e permissões. Soth faz um livro “de viagem” que, ao renovar a tradição, foge dos clichês e dos lugares-comuns. É preciso, portanto, esclarecer alguns pontos acerca da metodologia utilizada e do porquê decidi abordar a obra dessa forma.

Em primeiro lugar, é necessário ter em mente que não se trata de um ajuntamento de influências que cercam a obra e o autor. A própria noção de influência me é certamente obsoleta e dúbia, tendo em vista que o termo conota uma ligação direta entre o ato criativo e a referência. Não sabemos ao certo de que modos uma obra pode afetar um artista e sua criação, de tal forma que não irei usar tal termo por achá-lo inapropriado ao que trato aqui.

Antes, creio que a obra, uma vez feita, está livre para ser conectada com outras, criando novos modos de apreciação e conceitos, independentemente de seu criador e suas ideias precedentes. O que não quer dizer, claro, que o artista não mergulha sua arte em uma gama de significados e signos que pretende transmitir. A recepção deles, no entanto, depende de diversos fatores externos ao ato criativo. O que significa dizer que a obra carrega, em si, o germe para um mundo interpretativo diverso.

Inspirado pela obra de Warburg, Etienne Samain escreve que “as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam (...) ao associar-se com outra(s) imagem/imagens, seria uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p.23). Consideramos assim que as imagens em si, como formas que pensam, não se ligam diretamente ao autor da obra, com seu discurso acerca das “influências”, por exemplo. Esse capítulo busca esses nós, essas relações engendradas pelas imagens quando se associam.

No entanto, é preciso dizer, Warburg buscava, ao fazer as conexões entre suas imagens, reuni-las a partir do conceito de *Pathosformeln*¹³, que é uma categoria cara ao autor. Na acepção

¹³ As *pathosformeln* são esse algo subterrâneo que atravessa os homens, um estado de coisas humanas vivas que recortam nossas existências, dialogando entre elas e conosco. Warburg vislumbrou essas formas e propôs-se a perscrutá-las através das imagens: para ele, as imagens eram “pistas, iscas, por vezes obsessivas e sempre

de Warburg, portanto, não faço um Atlas, justamente por não levar em consideração tal categoria em meu método de aproximação de imagens. Apesar, então, da inspiração, é preciso nomear de forma diferente a metodologia aqui empregada: talvez chamá-la de caleidoscópica seja uma boa saída.

Assim, entramos em uma segunda advertência. Fica claro ao leitor e leitora que estarei montando um mapa caleidoscópico de imagens que conversam entre si, e que estão dispostas no tempo e no espaço de maneira diversa. Aproximo imagens que, aparentemente, por vezes não tem relação entre si. Assim o faço por uma razão muito simples: é nessa construção, a partir dessas imagens, que pretendo buscar elementos para melhor compreender *Sleeping by the Mississippi*. Afasto-me e me aproximo da obra, ao mesmo tempo.

Partindo das imagens, busco encontrar elementos que me sirvam de chaves para análise. Não pretendo encontrar a “essência” da obra, pois que ela não existe. Pretendo encontrar apenas uma maneira de ler a obra, dentre muitas, para então pensá-la de maneira mais ampla. Creio que existem muitos núcleos no livro de Soth, e que análises das mais distintas podem partir de vários desses centros: em outras palavras, é possível movimentar a obra toda a partir de núcleos distintos. O lugar de entrada do labirinto é determinante no percurso e em sua saída.

Talvez meu propulsor mais óbvio para empreender tais conexões foi “O Instante Contínuo”, de Geoff Dyer. No livro, o autor propõe uma leitura da história da fotografia de forma anacrônica, conectando fotógrafos, artistas, temas e imagens de maneira livre para que, por fim, as ligações tornem-se mais claras. Apesar disso, o fazer de maneira livre não significa que o esforço apresenta ausência de método ou rigor: antes, aponta para possibilidades ocultadas pelo critério autoria, estilo e período, como o é comum nas leituras de obras artísticas.

Portanto, segundo a lógica de Dyer, que faz uma taxonomia idiossincrática em sua obra, faço também minhas divisões de maneira pouco ortodoxa, que talvez não agrade ao leitor. O próprio autor cita, no início do livro, a taxonomia de “uma certa enciclopédia chinesa”, apresentada por Borges, em que a classificação dos animais varia de forma fantástica e particular.

Ao cruzar as categorias, abrem-se possibilidades. Faço minhas as palavras do escritor:

Este livro, que o leitor tem em mãos, segue na direção oposta, pretende inverter o processo, reiterar as possibilidades de simultaneidade e justaposição

necessários, construídas, reconstruídas, esquecidas ou reencontradas no desenrolar do tempo humano” (SAMAIN, 2012, p.62). A noção de Atlas, para Warburg, é construída em cima dessa busca, nas imagens, das *pathosformeln*.

aleatória oferecidas por uma pilha de fotografias. Alguém remexe na caixa. Pega uma fotografia, depois outra, e a maneira como elas se combinam o faz ver cada uma de modo diferente. (DYER, p.46, 2008)

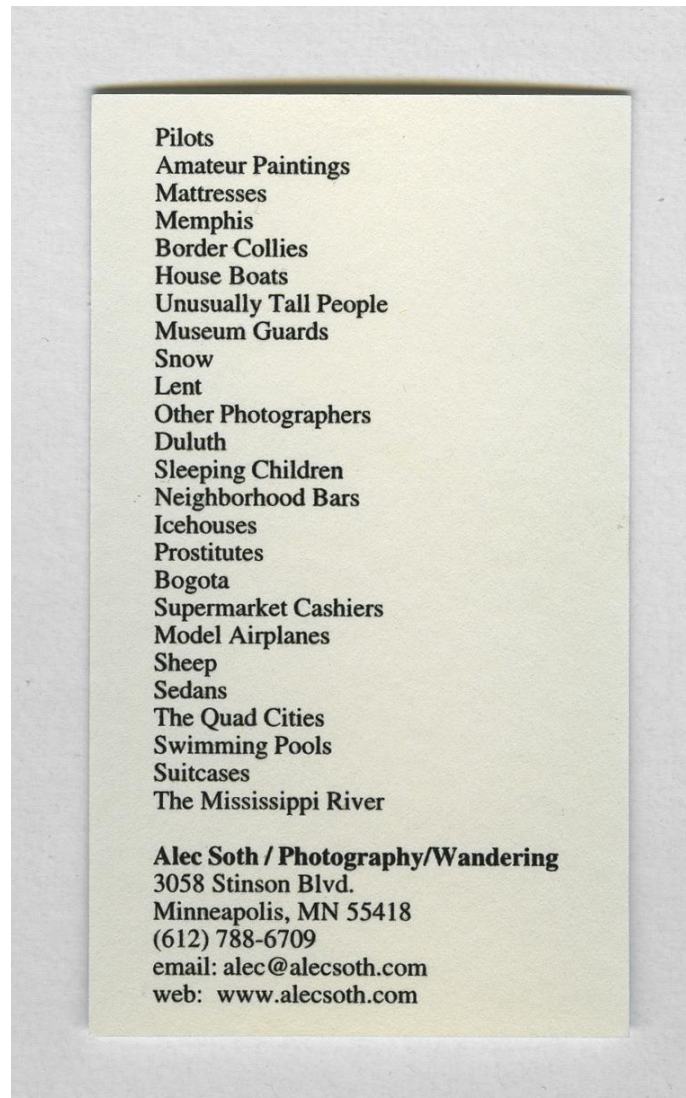
É importante ressaltar ao leitor que o método empregado não é aleatório ou arbitrário: as fotografias e artistas escolhidos são suscitados a partir da própria obra de Soth. É a partir da própria obra, com suas temáticas, marcas visuais, escolhas estéticas, que alinhei outras e as fiz conversar.

De forma igualmente estruturada é o método de trabalho de Soth. A questão da narrativa, concebida como início, meio e fim, é de difícil aplicação quando se trata das obras do fotógrafo. Ele já disse, em diversas entrevistas¹⁴, que considera a fotografia como um meio não narrativo, ou seja, as imagens apenas apontam, sugestionam, mais que constroem significados estruturados da narrativa tradicional. O espectador precisa, no correr da obra, preencher as lacunas.

Exemplificando seu método, é interessante ver, por exemplo, um cartão comercial do fotógrafo, em idos dos anos 2000, quando fotografava para a feitura de *Sleeping by the Mississippi*:

¹⁴ Soth diz, em uma entrevista: “I always used to lecture about how photographs can’t tell stories, because they’re these fragmentary moments in time, and so you can’t get any kind of arc to a story. You’re making these little points and you’re pushing the viewer to make connections between them. It’s not true storytelling. This relates to the conversation about book sequencing. It’s such a difficult thing because there never really is a beginning, middle, and end.”. Disponível em: <<https://walkerart.org/magazine/dismantling-my-career-a-conversation-with-alec-soth>>. Acessado em 03/01/2018.

Figura 3 – Cartão comercial de Alec Soth



Fonte: Blog do próprio fotógrafo¹⁵

O cartão de Soth apresenta vários de seus temas e personagens presentes na obra em questão, e evidencia o caráter serial de seu método de trabalho. Portanto, olhar para a obra como um todo nos parece um bom método de aproximação. Claro que é possível considerar as imagens em suas singularidades, coisa que faremos no próximo capítulo. Porém, para poder pensar melhor nas ligações, conexões, temas, recorrências, enfim, elementos que apontem para poesia de *Sleeping by the Mississippi*, a estratégia de montar um atlas pareceu bastante apropriada.

¹⁵ Disponível em: <<https://littlebrownmushroom.wordpress.com/2010/09/16/on-lists/>>. Acessado em: 03/01/2018.

Logo, parto então para a construção dessas conexões. O leitor pode começar de qualquer ponto: a escolha inicial de partir da fotografia de Charles é acidental e, de certa forma, arbitrária.

1 - Personagens de fora

Charles (Anexo A – Figura 1) está de pé ao lado de sua casa, vestido com um macacão e um gorro que se assemelha aos utilizados por aviadores. A princípio não sabemos nada de sua vida nem a razão de ele estar segurando aviões em miniatura. A paisagem é parcialmente coberta de neve e, ao fundo, árvores com galhos secos: é definitivamente inverno. Charles ostenta uma barba grande, parcialmente coberta pelo gorro, e está vestido com um macacão verde e luvas marrons. Seu olhar não marca tristeza nem alegria, assim como não é possível associar nenhum estado emocional óbvio se olharmos para o que o rodeia.

Os poucos elementos espalhados pelo chão poderiam apontar para a profissão de Charles, sendo ele um mecânico ou trabalhador de obras, opinião talvez reforçada por seu macacão manchado de tinta e um pouco surrado. Ainda assim, não se sabe no que ele trabalha. Há, de certo, mais dúvidas do que certezas acerca da figura, e a imagem não nos dá nenhuma dica nesse sentido. Sabe-se, porém, que a estranheza é inerente ao que vemos: um homem adulto, talvez em seus 50 anos, vestido com roupas surradas, segura duas miniaturas de avião, brinquedos, associados ao universo das crianças. Conjunção de elementos díspares: velhice e infância, solidez e leveza na figura do voo dos aviões. Elementos que não se cruzam naturalmente, mas que se encontram em Charles, em uma pequena cidade no estado de Minnesota.

Em seus gestos, seu olhar fixo na câmera e ausência de informações extra quadro, aproximo essa imagem de *Child with Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C. 1962* (Anexo A – Figura 2), de Diane Arbus. O garoto, aparentemente em um parque, segura uma granada em cada mão, os braços rentes ao corpo, uma alça do macacão caída, os olhos esbugalhados, como que fazendo careta para a câmera.

Apesar de ser uma fotografia principal na obra de Arbus, o menino destoa dos personagens mais centrais na obra da fotógrafa: não aparenta nenhuma deformidade física aparente ou aspecto mórbido. No entanto, vários personagens de Arbus também não apresentam tais características. O que chama atenção é o elemento díspar desse garoto: não sabemos se se trata de granadas reais, ou, até pior, o que um menino está fazendo com tais objetos, mesmo que de brinquedo. Não creio ser um comentário acerca da militarização norte americana na obra

da fotógrafa. Antes, creio tratar-se de uma exploração daquilo que é um aspecto central da artista: a exploração do bizarro, escondido em personagens marginalizados, geralmente através de suas características físicas. Nesse sentido, as imagens de Arbus que uso em meu trabalho não incluem o aspecto das deformações físicas, mas flertam com um lado *freak* mais subterrâneo, tal qual encontramos nessa imagem.

O menino falseia um personagem do tipo. Seria difícil qualquer um considerá-lo alguém com alguma deformidade ou desvio aparente. É fácil olhá-lo como uma criança sadia fisicamente. A fotografia, no entanto, justamente por apresentar esse personagem, joga com o aspecto dúbio da situação: seria ele são, mentalmente falando?

Isso nos fica claro quando tomada a obra de Arbus como um todo. Cabe aqui também pensar o bizarro nesse mesmo corpo de obra. Creio ser possível pensar de duas maneiras acerca desse conceito na obra da artista. Em primeiro lugar, é claro que a artista não naturaliza esses personagens, buscando dignificá-los, de modo a confrontar o preconceito que sofrem na sociedade. O objetivo de Arbus, ao que é depreendido de sua obra, nunca foi político, no sentido mais estrito da palavra. Também não é possível acusá-la de uma exploração egoísta de seus fotografados: creio que qualquer julgamento feito nesse sentido a partir de suas imagens seja arbitrário.

Acerca de Arbus e seu caráter ambivalente, de compaixão e repulsa, Ted Snell comenta, em um artigo acerca de uma das fotografias de Arbus:

Essa dualidade está no centro do *modus operandi* de Arbus. Ela conecta empatia com reprovação, e é essa ambivalência que adotamos sem esforço ao ler suas imagens. O poder das fotografias de Arbus está em sua habilidade em abrir um diálogo íntimo e prover a *mise-en-scène* para nossa interpretação do que está transpirando, literalmente, em frente aos nossos olhos. (SNELL, 2016)¹⁶

Em segundo lugar, é importante ressaltar o modo com que Arbus retrata seus personagens: todos, ou sua grande maioria, ocupando o centro de um quadro vertical. Sabemos que a fotógrafa usava câmeras de médio formato. É interessante pensar essa escolha estética em oposição ao modelo de Henri Cartier-Bresson: ao invés de ângulos e movimentos juntos, cristalizados em um momento oportuno, ou decisivo nas palavras do artista, encontramos a

¹⁶ Tradução livre: “This duality is at the heart of Arbus’ *modus operandi*. She binds empathy with reproach, and it is an ambivalence we effortlessly adopt in reading her images. The power of Arbus’ photography is her ability to open up an intimate dialogue and provide the *mise en scène* for our interpretation of what is transpiring, literally before our eyes.”. Disponível em: <<http://theconversation.com/heres-looking-at-boy-with-a-straw-hat-by-diane-arbus-63255>>. Acessado em: 03/01/2018.

estabilidade, a ausência de linhas e geometria em favor do fotografado. O fotógrafo é, em uma análise superficial da oposição, de fato apenas uma testemunha, que pede licença e fotografa aquilo que está a sua frente, geralmente na altura dos olhos. Face a essa oposição, Arbus torna-se uma fotógrafa de seus personagens. Sua inventividade como artista não está ligada ao modelo jornalístico de fotografia, mas sim ao encontro que tem com seus fotografados.

Soth divide esses dois aspectos com a fotógrafa: o plano estático, sem movimento e o caráter de encontro em suas fotografias, ao menos aqui, em *Sleeping by the Mississippi*. Portanto, partimos dela ao pensar os retratos do próprio artista. Ao mesmo tempo, é possível pensar certa proximidade em relação ao bizarro, *freak*, que Arbus fotografa.

Em outra fotografia de Soth, Crystal (Anexo A – Figura 3) está sentada em uma cama, vestida em um vestido rosa de criança, seus cabelos brancos soltos embaixo de um chapéu de palha. O quarto no qual posa para a câmera é todo branco, assim como a armação da cama de metal, na qual encontramos flores pintadas na ponta de duas hastes metálicas e corações nos encontros dos tubos. Um lençol também rosa com figuras de princesas da Disney cobre o colchão. Se repararmos bem, Crystal veste meias marrons grossas e um sapato igualmente marrom que destoam de seu figurino.

Ela nos olha com indecisão: seus olhos azuis nos fitam sem saber muito que dizer ou perguntar, o mesmo acontece com seus lábios entreabertos. Talvez a posição de suas mãos traia seu figurino, assim como suas meias marrons. Decididamente, estamos em frente a uma figura difícil de decifrar; talvez não há nada o que decifrar nela, apenas nos dar conta da estranheza da figura e de sua disposição em um lugar tão alheio ao que estaríamos prontos a associar a sua idade.

Como na fotografia de Charles, há uma referência forte ao universo infantil aqui, até mais que na figura do homem e seus aviões de brinquedo. Aproximo dessa imagem uma outra de Arbus: uma mulher com seu macaco bebê (Anexo A – Figura 4), sentada em seu sofá, sorrindo levemente para a câmera. Essas duas imagens carregam em si um elemento muito interessante: ambas apontam para um elemento infantil de caráter oposto às personagens, ou que não estão de acordo com a situação. Crystal em sua pele e rosto marcados pelo tempo se senta em um lençol de princesas da Disney, enquanto a mulher na fotografia de Arbus veste seu macaco tal qual uma criança vestiria sua boneca. A expectativa de vermos um bebê em seus braços é quebrada com a presença do animal. A naturalidade de seu olhar e pose nos assustam,

de certa forma. Arbus, mais uma vez, ressalta esse elemento desviante não muito aparente, mas que habita nosso derredor.

De modo mais sutil ainda, temos outra relação entre uma fotografia de Soth e Arbus. Um homem de terno, gravata e camisa está de pé em frente ao que parece ser uma modesta construção de uma casa (Anexo A – Figura 5). Nada no quadro chama especialmente a atenção, a não ser o fato de que em uma mão carrega um ramo e na outra uma Bíblia. É muito possível que esse seja um domingo de ramos, data em que se inicia a semana santa. Esse homem observa a câmera sem delinear nenhuma reação específica, não expressando nada em particular.

Arbus, por sua vez, fotografou um garoto em uma manifestação a favor da Guerra do Vietnã, em 1967 em Nova York. *Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade* (Anexo A – Figura 6), mostra um garoto comum com sardas no rosto, orelhas de abano, chapéu de palha e roupas tradicionais para a época. Certamente uma idiossincrasia na Nova York de 1967, em plena ebulição contra cultural e manifestações pacifistas.

Talvez o que une essas duas fotografias seja um aspecto de normalidade que se tornou anacrônico. Ambos personagens simplesmente não pertencem a esse espaço e tempo. *Bomb Hanoi* e *Support our boys* eram frases que não pertenciam a uma juventude na década de 60. Da mesma forma, esse personagem com o ramo em mãos é exemplar no que se refere a deslocamento: representa uma figura que habita nosso tempo sem ser, aparentemente, dele. Uma figura dos anos 50, talvez, que mantém os rituais da igreja como sempre o fez.

O que me parece claro nessas imagens todas é um senso de deslocamento, que não é suscitado por uma aparência física, necessariamente, como o é uma parte da obra de Arbus. Trata-se de um deslocamento como resultado de uma conjunção de elementos: gestos, aparência física, vestimentas, olhar, enquadramento, *mise-en-scène*... São retratos que evocam a figura do *outsider*, ao mesmo tempo em que não os apresenta de maneira marginal, mas integrada ao funcionamento do *Midwest* estadunidense¹⁷, no caso de Soth. Em outras palavras, parece que o

¹⁷ O *Midwest* aparece como região ao redor do qual a maior parte da série trabalha. É evidente que o Rio Mississippi marca o território principal, território quase metafórico, dado que o rio mesmo não aparece de forma contundente. No entanto, a maior parte dessas fotografias foram feitas no *Midwest*. Soth fotografa, ainda, 5 estados que não estão inclusos nela, nomeadamente: Louisiana, Arkansas, Mississippi, Tennessee e Kentucky. A insistência em falar do *Midwest* advém do próprio fotógrafo: “The obvious reason that I’ve photographed the Midwest is that I live there; in Minnesota. So I have a feeling for the place. But I can understand why it has been passed over. The Midwest isn’t exotic. And photographers (myself included) are attracted to the exotic. Middle sometimes means bland. Most U.S. newscasters train their voice to have a Midwestern accent, a kind of non-accent. Of course, when you get involved in the Midwest, there are a lot of interesting nuances. But it isn’t obvious. The Midwest doesn’t have the grandeur of the West or the exoticism of the South. This was one of my favorite things about working

aspecto “desviante” desses personagens é integrante de uma normalidade quase banal. São personagens tão banais que se tornam deslocados, como se esse último aspecto se infiltrasse de maneira quase imperceptível no tecido do cotidiano.

2 - Erotismo às avessas

Há um conjunto de imagens em *Sleeping by the Mississippi* que aludem a um certo erotismo. Tratam-se de *Lenny*, *Sunshine*, e *Sugar's*. (Anexo A – Figuras 7 a 9)

Lenny está sentado em uma mesa de canto, vestindo apenas uma cueca. Seu corpo aparenta algum cuidado físico, seu braço direito uma tatuagem difícil de discernir. Ele está com as mãos em seu cachorro, provavelmente um Rottweiler. Ele olha para a câmera, incerto, como se um pouco assustado. O papel de parede ao fundo é de um florido modesto, a mesa organizada com uma planta ao centro, acompanhada de alguns temperos e três pratos de enfeite estão pendurados na parede: neles, figuras pintadas de crianças em ambiente familiar, no estilo dos anos 50. Lenny talvez tenha posado para a câmera de modo a mostrar seu físico, justificando assim a ausência de roupas e a presença do cachorro, figura de agressividade. O que resulta, no entanto, é uma figura que se vê quase ameaçada pela presença da câmera, não transparecendo agressividade ou assertividade alguma...

De qualquer modo, há um elemento erótico nessa fotografia: Lenny está semi-nu diante da câmera, sentado em um canto de um cômodo decorado de maneira singela e familiar. O contraste entre essas duas figuras trai a expectativa do espectador. Não é, de fato, uma imagem erótica, mas também não é um retrato de um homem que corresponda à decoração do ambiente, familiar.

Somos levados, imediatamente, à *Sugar's*. Essa é uma fotografia de um outro canto de sala, dessa vez pintada de um verde forte, à la Eggleston. Um abajur pequeno está ligado em cima de uma lareira, e ao lado de uma poltrona com padrões florais marrons. Além do contraste de cores, nada mais chama a atenção na sala, que parece bem prosaica, a não ser uma revista *Hustler* jogada no canto inferior esquerdo da imagem. Mais uma vez nossa expectativa é traída, mais uma vez um jogo de contrastes, de elementos díspares em um ambiente banal. O erotismo apenas desponta, perturbando a imagem, mas nunca ao centro dela.

along the Mississippi.”. Disponível em <<http://www.aaronshuman.com/sothinterview.html>>. Acessado em 03/01/2018.

O mesmo acontece com *Sunshine*: uma moça negra deitada em uma cama de um quarto sem decoração alguma, ao seu lado um telefone, ela veste um top e shorts curtos em cores branca/prata brilhantes, combinando com um colar prata, de chinelos azuis, seu cabelo preso sem muito cuidado. Ela olha desinteressada para a câmera, como se não lhe importasse a presença do fotógrafo ou qualquer outro elemento à sua frente. Na verdade, sua feição trai as próprias roupas: esperamos que alguém vestida dessa forma aja de maneira sensual, provocativa. É isso o que propriamente “esperamos” de uma prostituta, pois ela o é¹⁸. No entanto, *Sunshine* veste chinelos azuis cafonas.

Arbus fotografou um acampamento nudista no início dos anos 60. Gostaria de me referir, especificamente, à foto de uma garçonete: os seios a vista, descalça, apenas com o avental de sua profissão, para anotar os pedidos dos clientes, o olhar vago que não fita a câmera (Anexo A – Figura 10). É interessante notar esse conjunto de características, pois eles fazem da nudez e o possível erotismo da cena algo apenas incidental. A nudez da personagem, ao invés de roubar a atenção do espectador, funciona como um detalhe, como se uma tentativa de erotização fosse frustrada.

Outra de suas imagens nos aponta para a mesma coisa. Uma família de nudistas sentada na grama olha para a câmera com desinteresse (Anexo A – Figura 11). Os três retratados aparentam sobrepeso e não se importam com o fato de estarem sendo fotografados nus, como seria certamente a preocupação da maioria que se deixa fotografar nu.

As fotografias aqui estão ligadas a uma concepção erótica como que fugidia. Por um lado, escondem-se nas imagens banais, como em Lenny e na Hustler ao lado da poltrona, ou é tão óbvia que quase desaparece, como no caso de *Sunshine* e na garçonete de Arbus. Essa noção de erotismo volta a aparecer em *Sleeping by the Mississippi*, em outro momento da análise aqui desenvolvida.

3 – Religião como templo e ruína

Em uma imagem intitulada *Bonnie (with a photograph of an angel), Port Gibson, Mississippi 2000* (Anexo A – Figura 12), temos uma mulher sentada em um sofá, segurando

¹⁸ “Very early in the project, I spent some time in Memphis. I kept driving up and down Elvis Presley Boulevard where I would see this motel that was clearly also a brothel. I was curious, so I just drove in. I met Sunshine. I took her picture.” Disponível em < <http://aaronschuman.com/sothinterview.html>>. Acessado em 03/01/2018

uma fotografia emoldurada do que parece serem nuvens contra um céu azul. Bonnie, a mulher sentada, aparenta estar na casa dos 60 anos, os cabelos *bouffant*, à moda dos anos 50/60, exibindo alguns fios brancos, olha para a câmera sem esboçar hesitação.

Algumas coisas nos surpreendem nessa foto. Uma delas é Bonnie estar em uma pose que nos lembra a daqueles que exibem retratos de membros da família já falecidos. Geralmente, quando se quer rememorar um ente querido frente ao fotógrafo, o retratado segura a fotografia do ente em mãos, tal qual Bonnie o faz aqui. É comum assim o fazer para citar a memória destes que já não estão entre nós, mas que são importantes para o trabalho em questão. Assim se formou um hábito, um ponto comum, na fotografia, de executar essa pose. Além disso, se utiliza desse modo para fotografar famílias, como podemos ver na série de Diane Arbus, sob o título genérico de *A young Brooklyn Family* (Anexo A – Figura 13). Gordon Parks fez um retrato de uma família que segue os mesmos moldes: *Mr. and Mrs. Albert Thornton, of Mobile, Alabama*. (Anexo A – Figura 14)

Bonnie, porém, segura uma foto que, segundo a legenda, seria de um anjo. Interessante uso do modelo e como ele é modificado para retratar a mulher que, ao invés de segurar uma foto de um parente ou ente querido, segura uma imagem que lhe é próxima. Entrevemos aqui dois pontos interessantes que perpassam *Sleeping by the Mississippi*: as referências religiosas e o uso de imagens nas fotos de Soth. Antes, porém, de entrar com mais afinco nesse tópico, é preciso referenciar outra imagem do livro que, creio, se conecta de maneira direta com a fotografia de Bonnie.

Outra imagem de Soth mostra um céu nublado, em que a luz do sol passa por uma faixa que as nuvens deixaram aberta. Os raios de sol atravessam essa fenda e repousam no rio abaixo. *Angola, Louisiana 2002* (Anexo A – Figura 15), é a única fotografia em que o único elemento presente em toda a imagem é o céu, deixando um espaço mínimo para o rio e o horizonte. Se pensada em conexão com a fotografia que Bonnie tem em mãos, é possível encarar essa paisagem com um fundo religioso. Creio, nesse sentido, que a leitura extra-quadro ajudará a compreender um pouco mais desse contexto e, até mesmo, reforçar essa intuição de que existe um elemento religioso nessa imagem dos raios solares que atravessam as nuvens – representação clichê da esperança religiosa, advinda dos céus acima.

A palavra *Angola*, no título da foto, refere-se a Penitenciária estadual de Louisiana, uma prisão de segurança máxima¹⁹. Há três imagens que se referem a essa penitenciária no trabalho

¹⁹ Ver: <https://en.wikipedia.org/wiki/Louisiana_State_Penitentiary>

em questão. Uma delas é a citada aqui (a penitenciária é banhada pelo rio Mississippi), sendo antecedida por *The Farm, Angola State Prison, Louisiana 2002* (Anexo A – Figura 16) e, mais no início do trabalho, *Joshua, Angola State Prison, Louisiana 2002* (Anexo A – Figura 17). *The Farm* mostra o mesmo céu nublado, sem raios de sol, dominando $\frac{3}{4}$ do quadro. O restante é formado por um longo trecho de terra em que, logo na linha do horizonte, encontramos uma fila de homens que aparentam estar semeando a terra. É o tipo de trabalho que se desenvolve dentro da penitenciária.

Ambas as imagens compartilham desse céu, enorme e que domina a cena. Entretanto, pensando na ordem em que aparecem no livro, *Joshua* é o primeiro a figurar. Um homem de cabelos e barba loira, olhos claros, fita a câmera. Do lado esquerdo do rosto, o que parece ser a tatuagem de uma lágrima. Ele está vestido de branco e, na gola de sua camiseta, está escrito *Preacher Man*, ou pregador em português. Ao fundo, vários internos, também de branco e alguns com camisa azul por cima da camiseta. Joshua olha para a câmera de maneira quase serena.

O conjunto dessas três imagens da penitenciária de Louisiana flerta com uma ideia de religiosidade e, se possível, até de redenção. Não há representação de violência nesse conjunto, como seria de praxe nas fotografias de penitenciárias. Ao contrário, é enfatizada uma fragilidade: uma linha de homens semeando ante um céu que domina a fotografia, Joshua como pregador sem violência em sua feição, os raios de sol que rompem as nuvens... Imagens que se seguram por um fio tênue ante o espaço em que foram tiradas, uma penitenciária de segurança máxima.

É uma escolha interessante a de Soth, em fotografar esses sujeitos, em suas condições, de modo frágil. Nesse sentido, a ideia de redenção, esperança, parece permear essas imagens, em contraposição à dureza do espaço em que esses homens habitam.

Outra fotógrafa que retratou detentos de maneira mais sóbria foi Deborah Luster. Em *One Big Self* (Anexo A – Figuras 18 a 23), ela deixou que seus personagens escolhessem a maneira de se vestir e portar em frente à câmera e, junto ao retrato, informações que gostariam de anexar, tal qual data de nascimento, tempo de sentença, quando entraram na penitenciária etc. O resultado final foi um tipo de cartão, no qual a fotografia era veiculada com essas informações, entregues a quem os detentos pedissem à artista, entes queridos. Em tom sépia, Luster fez retratos que desarmam o olhar que espera imagens de homens e mulheres em tom de desafio e poder.

Ao contrário, vemos pessoas que escolheram ser fotografadas para que seus entes queridos guardassem uma memória, recordação de quem são, como uma mensagem para o mundo lá fora. Assim, é interessante notar a hesitação nos olhares, como que na esperança de ali, finalmente, terem suas imagens reconciliadas, dadas uma segunda chance. Alguns até ocultam o rosto, restando apenas o nome ou apelido, ou nem isso.

A fotógrafa, introduzindo o trabalho, diz:

One Big Self é um documento para afastar o esquecimento, uma oportunidade para os internos de se apresentarem como gostariam de ser vistos, trazendo aquilo que eles possuem, ou emprestam ou usam: ferramentas de trabalho, objetos de suas feitura, mensagens de suas escolhas, seus corpos, si mesmos.²⁰ (LUSTER, 200?)

Ao escolher não especificar o modo com que seus retratados são representados, Deborah dá a eles a chance de refazer suas imagens. Nos parece que Soth se aproxima desse questionamento sem, porém, seguir a opção da fotógrafa. Antes, através de seu olhar e enquadramento, escolhe retratar essas figuras fugindo dos lugares comuns de violência e poder. A entrada nesse tema se dá, pela linha que temos trilhado, através de uma associação com o universo amplo da religião, tanto em Joshua quanto nas fotografias em que as nuvens figuram predominantes no quadro.

Sleeping by the Mississippi contém outras referências à religião, especialmente ao Cristianismo. Seria de se imaginar que, em um país majoritariamente cristão e, dada a área de cobertura que Soth fotografou, ao redor e no Bible Belt²¹, os símbolos cristãos estariam esculpidos na mente e nos corpos do povo. E, de fato, parecem estar, segundo a obra do artista.

Em ordem de aparição, a primeira foto que flerta com esses símbolos é *Sacred Heart Hall, Green Island, Iowa 2002* (Anexo A – Figura 24), em que um prédio de um andar, um salão, está de portas fechadas, aparentemente selado, envolto em neve. Parece ter sido abandonado ou apenas não é usado mais. Uma cruz vazada, feita na própria madeira do pórtico, está acima da inscrição que dá nome ao prédio. Não seria correto dizer que trata-se de uma imagem forte acerca da presença da religião ou algo do tipo. Creio que é apenas um elemento

²⁰ Tradução livre do trecho: “One Big Self is a document to ward off forgetting, an opportunity for those inmates to present themselves as they would be seen, bringing what they own or borrow or use: work tools, objects of their making, messages of their choosing, their bodies, themselves.” Disponível em: <http://deborahluster.com/one_big_self> .

²¹ “The Bible Belt is an informal region in the southeastern and south-central United States in which socially conservative evangelical Protestantism plays a strong role in society and politics, and Christian church attendance across the denominations is generally higher than the nation's average.” Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Bible_Belt>

dentro de uma malha na obra. Também não é possível afirmar que se tratou um dia de uma igreja: aparentemente foi apenas um salão de reuniões e festas da cidade. De qualquer forma, ali está o primeiro elemento de vários que se repetem.

Logo após essa fotografia, temos *Sheila, Leech Lake Indian Reservation, Minnesota 2000* (Anexo A – Figura 25). Uma menina vestida com um moletom vermelho meio laranja, a sua direita um equipamento de som simples, atrás de si uma Bíblia aberta, a parte inferior de uma cruz de madeira e partes de duas ilustrações religiosas. Sheila está de braços abertos, exibindo seu moletom da universidade em que estudou, ou estuda, *Itasca Community College*, anotado com versículos bíblicos. O que resta para nós é apenas inferir o contexto dessa fotografia, o que pode ser um exercício interessante: talvez se trate de mensagens escritas por seus colegas de sala ao fim do período universitário, ou talvez Sheila mesma escreveu esses versos, a escrita varia, porém. Trata-se, bem possivelmente, de uma memória que a personagem guarda, inscrita por mensagens de fé, fotografada em um ambiente de fé. Infere-se, então, que a religião é um elemento importante para a vida de Sheila. Um outro dado interessante, extra quadro, é o fato da foto ter sido tirada em uma reserva indígena. Nada na imagem aponta para esse fato, além da legenda. É uma surpresa perceber que a religião cristã também marca seu espaço em uma reserva indígena, e que Soth fotografou esse aspecto.

Seguindo a série, temos *Buena Vista, Iowa 2002* (Anexo A – Figura 26). Trata-se de uma paisagem dominada pela neve, em que um poste de eletricidade, de madeira, aparentando fragilidade, aparece à esquerda do quadro e dois fios elétricos o atravessam, indo da esquerda superior à direita inferior da imagem. É uma composição estranha: a maior parte das fotografias do livro tem seus pontos de interesse ao centro, essa, porém, parece tombar à direita, seguindo a direção das montanhas ao fundo. No poste, um Cristo crucificado, seus pés pendendo fora do corpo, como se tivessem se descolado pela ação do tempo. Mais um sinal da presença da religião na paisagem, na forma de cruz, símbolo que reaparecerá diversas vezes na obra.

É interessante notar que a religião cristã, pelo que até agora tem aparecido, tem vindo através do símbolo, da imagem da cruz. Não há representação direta da fé, mas sua ideia é transmitida através de uma imagem na imagem. Fato que parece óbvio, pois que materializar a fé, em termos outros que não em seus símbolos, parece impossível. Ao mesmo tempo, esses símbolos parecem estar em cada esquina da obra, marcando o território percorrido por Soth, sendo difícil separar a religião daquilo que constitui a própria identidade desses espaços. Isso se tornará um pouco mais claro a seguir.

A próxima aparição desse símbolo está em *Fort Jefferson Memorial Cross, Wickliffe, Kentucky 2002* (Anexo A – Figura 27). Ao fundo, um memorial em forma de cruz e, no primeiro plano, quatro homens vestidos de laranja com ferramentas de jardinagem. Trata-se de uma cruz em um lugar não religioso. O que é interessante notar é que esses quatro personagens no primeiro plano da fotografia estão vestindo laranja, vestimenta típica de encarcerados que prestam serviço comunitário como parte da pena. Se comparados com outras imagens de presos fora da cadeia, seja em transporte, diante da corte ou em qualquer outra ocasião, a vestimenta é a mesma. Voltamos, nesse sentido, às imagens de *Angola*, em que o imaginário da redenção está, segundo nossa hipótese, presente.

A próxima referência será *Joshua* (Anexo A – Figura 17), imagem já explorada aqui. Notamos que, entre a palavra *Preacher* e *Man*, na gola de sua camiseta, está presente uma cruz.

Seguindo, temos *Jimmie's Apartment, Memphis, Tennessee 2002* (Anexo A – Figura 28). Um canto de um quarto, a janela aberta, um cinzeiro cheio, um chapéu encostado na ponta de um sofá e uma porta velha, com a tinta desgastada, com três imagens, duas de Martin Luther King e uma terceira, menor, com duas figuras difíceis de se identificar. Tratando-se de uma fotografia no Tennessee, fica evidente a importância da figura sobre a porta. O impacto do racismo e do movimento pelos direitos civis, explodindo na década de 60, são tangíveis até hoje. A figura de King é emblemática nesse contexto e, ainda mais surpreendente, é o fato do mesmo ter sido pastor, e seus discursos e militância contra o racismo e a favor dos direitos dos negros terem nascido de sua consciência religiosa. Portanto, o nó entre identidade, religião e política torna-se mais forte na figura do reverendo King. A religiosidade negra do sul é marcada por essa resistência e por esse complexo identitário.

Novamente, trata-se de uma religiosidade que marca sua presença nos símbolos e nos espaços cotidianos.

Em *Jessie's Prayer Room, Memphis, Tennessee 2002* (Anexo A – Figura 29), encontramos algo como um tapete estendido sob a parede, com a imagem do Sagrado Coração de Jesus, envolto em anjos e ao fundo algumas construções que se aparentam com as do oriente médio. À esquerda do tapete, um quadro com um urso de pelúcia e um coração com os dizeres “I love you”. À frente do tapete, em um tipo de prateleira de tijolos, dois retratos, uma câmera e um pássaro de mentira em uma gaiola. Em ambos os retratos encontramos a mesma imagem: uma mulher negra em um tipo de veste religiosa sob um fundo falso. Na moldura à esquerda vemos essa mesma imagem repetida quatro vezes e na direita apenas uma ampliação, em que

se encontra ainda um retrato menor, antigo, em preto e branco e amarelado pelo tempo, de uma outra figura também negra. O título já indica ser uma sala de oração, e os elementos reverberam esse fato.

As figuras religiosas são claras nessa fotografia. E a lembrança, a imagem pessoal está conectada à religião também, na figura do retrato da mulher e na lembrança do retrato em preto e branco. A máquina fotográfica é um elemento que nos pega de surpresa. É interessante pensar nessa conexão entre imagem e religião, fé, no contexto da obra. É possível que essas imagens, apesar de não serem diretamente religiosas, façam parte de um imaginário irredutivelmente religioso, em que lembrança, representação e fé sejam inseparáveis.

Na sequência, excetuando Bonnie, também já abordada, temos *Reverend Cecil and Felicia, Saint Louis, Missouri 2002* (Anexo A – Figura 30). Cecil e Felicia estão de pé, ao lado de um carro. Um amplificador está em cima do carro, no qual está conectado um microfone, em que o reverendo negro, em vestes religiosas também negras com detalhes vermelhos, prega. Felicia veste um turbante e uma calça com a mesma estampa. O turbante chama a atenção por ser uma peça de vestimenta tradicionalmente negra. Novamente: religião, fé, identidade e imagem.

Passando pelas fotos de *Angola*, encontramos *Adelyn, Ash Wednesday, New Orleans, Louisiana 2000* (Anexo A – Figura 31). Uma mulher ruiva, com os olhos fugindo da lente, tem em sua testa uma cruz desenhada com cinzas. Trata-se de algo comum na quarta feira de cinzas, em que os fiéis vão a igreja e, durante a celebração, são desenhadas essas figuras em suas testas. Adelyn tem, em seu braço esquerdo, uma tatuagem colorida e em sua orelha quatro brincos, além de um piercing no nariz. Em um comentário mais marginal, nota-se a semelhança entre essa imagem e o Êxtase Santa Teresa, escultura de Gian Lorenzo Bernini (Anexo A – Figuras 31 e 32).

Essa imagem, junto à *Sheila* (Anexo A – Figura 25), reforça a impressão que essas fotografias nos dão acerca da presença dos símbolos religiosos e sua força no território explorado por Soth. Não se trata, como nos casos anteriores, de uma associação com a religiosidade negra e seus símbolos, apesar de tratar-se da mesma fé cristã. Nesse sentido, vemos certa variedade em como se lida com essa carga religiosa por esses diferentes personagens.

Por último, temos *Patrick, Palm Sunday, Baton Rouge, Louisiana 2002*, imagem já citada aqui (Anexo A – Figura 5). Olhar Patrick e Adelyn nos mostra uma diversidade no modo

em que a religiosidade cristã é exercida: de um lado um personagem mais tradicional, até idiossincrático a seu próprio modo, e de outro uma mulher mais comum ao nosso olhar e ao nosso tempo. Ambos ostentando símbolos religiosos.

Antes de seguir para outro tópico, gostaria de ressaltar quatro imagens que não citei aqui, mas que, de maneira mais indireta, carregam de maneira diminuta esse imaginário religioso. Em ordem de aparição, *Kaskaskia, Illinois 2002* (Anexo A – Figura 34) exhibe, na parede logo atrás da poltrona, de modo muito sutil, uma ilustração do que parece ser um papa.

Em *Frankie, Ferriday, Louisiana 2002* (Anexo A – Figura 35), vemos dois discos atrás da personagem deitada: um de Jerry Lee Lewis e outro de Jimmy Swaggart, chamado “God took away my yesterdays”. O último é um evangelista estadunidense, que possui um programa de tv que está no ar desde os anos 80. Trata-se de um LP com músicas gospel.

De maneira muito sutil e também quase imperceptível, vemos um colar com uma cruz na ilustração na parede de *New Orleans, Louisiana 2002* (Anexo A – Figura 36). Trata-se, no entanto, de um detalhe muito pequeno para ser considerado relevante.

Por último, não fosse o título *Bible Study Book (Prophet in the Wilderness), Vicksburg, Mississippi 2002* (Anexo A – Figura 37), talvez não notaríamos o conteúdo do fichário aberto sob a mesa de canto. Em cima deste, uma faca e um pão embalado. Trata-se, no entanto, de uma imagem notável em diversos níveis. Se analisada com cuidado, é possível ver, na página à direita, partes de um estudo bíblico baseado em uma passagem dos evangelhos, acerca de João Batista chamada, justamente, *Prophet in the Wilderness*. São páginas antigas e já amareladas pelo tempo, aparentando terem sido datilografadas e posteriormente grifadas pelo leitor. O fato desse fichário estar aberto, embaixo de um pedaço de pão envolto em plástico e uma faca, talvez nos remeta ao ritual diário de preparar o lanche a ser consumido no trabalho. Parte desse ritual pode incluir, também, ler mais uma passagem dos evangelhos, como ato prosaico, do dia-a-dia...

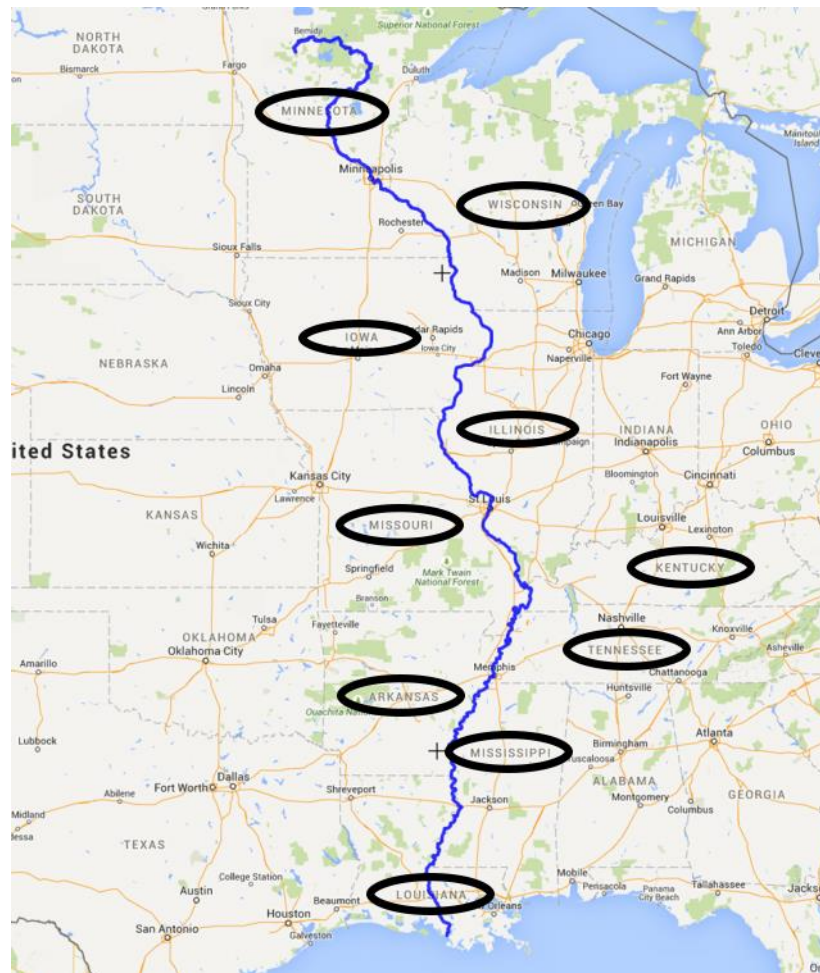
Essas imagens me levam a ver um território ao redor do Rio Mississippi imerso num mar de símbolos religiosos, sendo, como já dito, difícil dissociá-los da própria ideia desse território geográfico.

4 – A nostalgia da imagem

Observando *Sleeping by the Mississippi*, há um elemento que nos é inescapável, e que até o momento não abordamos: a viagem, a jornada que o fotógrafo empreendeu, tendo o rio

Mississippi como âncora tanto de seu trajeto quanto de sua obra. Na imagem a seguir, vemos o caminho que o artista percorreu. Circulados estão os estados que visitou:

Figura 4: Rio Mississippi e os estados visitados pelo fotógrafo



Fonte: Página Warrior Expeditions, com os círculos ao redor dos estados elaborados pelo autor.²²

O rio em si quase não aparece na obra, tornando-o um elemento que concentra, cristaliza as fotografias, ideias e conceitos que o artista aborda. Talvez um paralelo próximo da realidade brasileira seja o rio São Francisco, que nasce no centro-oeste do estado de Minas Gerais e desagua no oceano Atlântico, após atravessar o estado da Bahia e correr entre o estado de Sergipe e Alagoas. São muitas as regiões cortadas pelo São Francisco, assim como são as pelo Mississippi, e muitas as acepções que ambos os rios têm para as populações que os rodeiam. A escolha de Soth, no entanto, não é representar essas regiões todas fotograficamente, como se

²² Disponível em: <<https://warriorexpeditions.org/expeditions/warrior-paddle/mississippi-river/msr-map/>>. Acessado em: 03/01/2018.

fosse um fotojornalista ou antropólogo. Antes, ele escolhe fazer um recorte poético desse percurso.

Trata-se de um território que passou, e continua passando, por imensas mudanças de significado. Há, em determinado momento, um conceito de rio que é dado a partir de suas relações com certa população e, no momento em que essa relação muda, talvez por questões econômicas ou outras quaisquer, esse significado muda de maneira espantosa. Assim o rio São Francisco era portador de um significado em dado momento, como vemos, por exemplo, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa²³, e em um momento seguinte, dadas as mudanças ao redor, esse significado é refeito, rompendo unidades previamente estabelecidas ou tecendo novas. Assim, trata-se de um território de histórias e, com elas, mitos e imaginário, renovando-se perpetuamente. É desse repositório imaginário, ou seja, de imagens, que Soth vai beber e que, por sua parte, também renova poeticamente.

Além disso, Soth estabelece um diálogo direto com uma tradição fotográfica, a da fotografia de viagem, ou a fotografia de estrada, já muito bem estabelecida na história do meio. Stephen Shore, em seu artigo *The Road Trip*, flana por vários fotógrafos e escritores que, a partir da década de 40, escreveram sobre e a partir de suas viagens de carro pelos Estados Unidos, particularmente em direção ao Oeste. Ele parte do ano de 1947, quando Jack Kerouac, autor de *On the Road*, partiu para sua primeira viagem em direção ao Oeste, passando por Robert Frank que, em 1955, patrocinado pela *Guggenheim Fellowship* fez diversas viagens pelo território Estadunidense, fotografando o que viria a ser seu seminal livro *The Americans*.

Shore ainda cita *Lolita*, lançado no ano em que Frank viria fazer suas viagens, ambientado também em 47, e Henri Cartier-Bresson que no mesmo ano também empreenderia uma viagem pelo território norte-americano. Terminando seu argumento acerca desses anos, ele diz:

Parece ter havido algo no ar naquele ano, 1947 – uma ânsia em entrar no carro e dirigir; de maneira particular, ir “ao Oeste e explorar o país”. A guerra havia terminado e as tropas haviam voltado para casa. A América havia passado por quase vinte anos, uma geração, em depressão econômica, seca e guerra. Esse foi o começo do *baby boom* (esse foi o ano em que nasci). Esse foi o começo da prosperidade americana que Robert Frank tão perspicazmente viu. A visão de Frank dos anos 50 passou pelo filtro de nossa cultura da mesma maneira

²³ Mais uma vez me vejo constrangido pelo escopo do trabalho. No entanto, não é de se ignorar o fascínio que o “Velho Chico” exerce em Riobaldo e nos demais personagens, por exemplo. É ali que o personagem principal encontra Diadorim pela primeira vez quando criança e é enfeitiçado pela figura, até o limite em que reconta seu destino trágico e, porquê não, diabólico, ao leitor após tê-lo contado vez após vez, na tentativa de compreender os fatos que lhe ocorreram e que o deixam atônito.

como a de Walker Evans se tornou a experiência visual dos anos 30. E a viagem pela estrada estabeleceu seu lugar em nossa cultura. (SHORE, 199?)²⁴

Nos é claro que Soth não reproduz essa receita de maneira literal, “indo ao Oeste”. A própria tradição passou por inúmeras modificações com o tempo. Podemos citar, também, como o cinema absorveu essas ideias, produzindo clássicos que, começando por *Easy Rider* e *Bonnie and Clyde*, passou por *Alice in the cities*, *Kings of the Road*, *Paris, Texas*, esses de Wim Wenders, *Stranger than Paradise*, de Jim Jarmusch, *Stroszek*, de Werner Herzog, *News from Home*, de Chantal Akerman, *Monster*, de Patty Jenkins... É inútil enumerar aqui os exemplos. O que importa, porém, é ressaltar a força dessa tradição na cultura estadunidense. E não somente lá, mas no mundo inteiro, dado que ela se espalhou de maneira impressionante a partir dos anos 60, começando pelo movimento de contra cultura e sendo filtrado por outros artistas e movimentos.

Em outro trecho de seu artigo, Shore chega ao seu relato pessoal acerca de sua própria decisão de empreender uma viagem:

Então, em 1972, eu parti em minha primeira viagem fotográfica na estrada, a série que foi intitulada *American Surfaces*. Alguns dias depois de ter partido de Nova Iorque, me dei conta que gostaria de fazer um diário fotográfico dessa viagem: toda refeição que eu fizesse, toda pessoa que encontrasse, toda cama em que durmisse, todo banheiro que usasse, toda cidade pela qual eu passasse. Também me dei conta que, dirigindo por extensos períodos, vendo o mundo passando pelo pára-brisa por horas, me deixava com a mente muito clara e focada. (SHORE, 199?)²⁵

Shore já nessa época havia sido, precocemente, o segundo fotógrafo a ter uma exposição solo no *Metropolitan Museum of Art*. Seu trabalho, segundo Cotton, seria melhor reconhecido muitos anos depois, quando da publicação de *American Surfaces*, em 1999. No entanto, é considerado um dos, senão o primeiro, a utilizar a fotografia colorida no ambiente arte:

Seu envolvimento e interesse pela *Pop Art*, e uma fascinação e simulação dos estilos e funções fotográficas do dia-a-dia, influenciaram a transição de Shore para a fotografia colorida no começo dos anos 70. Em 1972 ele expôs 220

²⁴ Tradução livre de: “There seems to have been something in the air that year, 1947 – an urge to get in a car and drive; particularly, to ‘go West to see the country’. The war had ended and the troops had returned home. America had gone through almost twenty years, a generation, of economic depression, drought, and war. This was the beginning of the baby boom (This was the year I was born). This was the beginning of the American Prosperity that Robert Frank so piercingly saw through. Frank’s vision of the 50s has filtered through our culture much as Walker Evans’ has become the visual experience of the 30s. And the road trip has taken its place in our culture.”

²⁵ Tradução livre de: “So, in 1972, I set off on my first photographic road trip, the series that is called ‘American Surfaces’. A few days after leaving New York, I realized that I wanted to make a photographic diary of the trip: every meal I ate, every person I met, every bed I slept in, every toilet I used, every town I drove through. I also realized that driving for extended periods, seeing the world pass by the windshield for hours, put me in a very clear and focused state of mind.”

fotografias, feitas com uma câmera Instamatic 35mm e expostas em grades, de eventos do dia-a-dia e objetos ordinários enquadrados e casualmente retratados (...) A maior contribuição de Shore e de Eggleston foi a de abrir um espaço, dentro da fotografia de arte, para permitir uma abordagem mais livre à criação de imagens. (COTTON, 2009, p.15)

Não há exatamente um consenso, quando se questiona de quem seria esse pioneirismo no uso da cor, se seria de Shore ou de Eggleston. Começo pelo primeiro, na proposta de aproximar imagens. O segundo será abordado aqui também, na sequência de Shore.

Parto, então, de uma constatação simples: há um grande número de fotografias em que imagens ou outras fotografias estão presentes, em *Sleeping by the Mississippi*. Novamente, em ordem de aparição, e títulos reduzidos: *Sheila, Green Island, Lenny, Kaskaskia, Cape Girardeau, Reverend and Margaret's bedroom, Hotel, Memphis, Sugar's, Dallas City, Dallas City* (novamente), *Frankie, New Orleans, Jimmie's Apartment, Jessie's Prayer Room, Bonnie, Shotgun Lounge, Bible Study Book, Crystal* e *Herman's bed*. Exclui a cruz como imagem, por exemplo, em *Joshua* e *Reverend Cecil and Felicia*, que aparecem apenas sob a camiseta do primeiro e a veste religiosa do segundo.

Já toquei brevemente nesse assunto, mas me parece que ele merece uma sessão apenas sua. Já ficou claro, também, a presença dos símbolos e imagens religiosas no trabalho de Soth e, mais ainda, sua possível conexão com a memória. Portanto, não vou abordar tanto as imagens desse tipo aqui.

Começo por *Green Island* (Anexo A – Figura 38), em que um canto de uma sala exhibe apenas uma faixa do papel de parede que um dia esteve lá: algumas flores sobram do que antes foi a estampa. *Kaskaskia* (Anexo A – Figura 34) exhibe o que aparenta ser um canto de sala abandonado, o chão muito gasto, um manto dourado descansa sob uma poltrona da mesma cor e, encostada no batente de uma porta também muito gasta, um quadro em que aparecem um lago, alguns pinheiros e, ao fundo, uma montanha coberta por neve. *Cape Girardeau* (Anexo A – Figura 39) exhibe uma paisagem muito semelhante a essa em uma foto colada na parede. Acima desta, as marcas do que aparentaram ser, um dia, estrelas coladas na parede, destas que brilham no escuro. Vou me manter por alguns instantes nessas duas últimas imagens.

O que ambas as imagens mostram é algo muito prosaico: são ilustrações baratas, pinturas sem valor autoral, compradas apenas para decoração rápida. Ambas estão em ambientes, aparentemente, não habitados, ou em processo de reforma ou mudança. Shore fez muitas imagens de quadros do tipo, a maioria por hotéis pelos quais passou.

Trail's End Restaurant, Kanab, Utah, August 10, 1973 (Anexo A – Figura 40) exibe um quadro quase idêntico ao de *Kaskaskia* (Anexo A – Figura 34), ao passo que *Room 105, Kitchener Motel, Parry Sound, Ontario, August 11, 1974* (Anexo A – Figura 41), exibe uma outra paisagem, mantendo, porém, o mesmo estilo das ilustrações em questão.

Em outra imagem muito interessante, há um homem vendo um cartão postal, fruto das imagens que Shore fez pelo país. Nesse cartão postal há um quadro pintado sob uma parede, exibindo a mesma variação de paisagem citada aqui. A fotografia, *New York City, New York, March - April 1973* (Anexo A – Figura 42), revela algo muito interessante: Shore fotografa uma pessoa vendo um postal com sua fotografia de uma imagem. Alguém poderia objetar tratar-se de um comentário acerca da proliferação das imagens ou algo do tipo. Creio não ser esse universo de sentido no qual essa imagem habita. Tratando-se da obra do fotógrafo, a recorrência de fotografias de quadros decorativos, sem valor artístico, aponta mais para um certo sentido de descoberta e catalogação de uma cultura tão prosaica e cotidiana quanto emergente na época. Aqui a aproximação de Warhol, com quem Shore conviveu durante anos em sua *Factory*, faz muito sentido. E se, em *American Surfaces*, essa catalogação é feita de maneira sistemática e quase automática, em *Uncommon Places* essas imagens irão se transformar em janelas de contemplação, em que a estética do *Deadpan*²⁶ e o uso de câmeras de grande formato, tal como Soth usa, serão predominantes no trabalho.

Soth, no entanto, parece fotografar os resquícios dessa cultura, como ruínas de uma sociedade que um dia existiu: as próprias estrelas retiradas da parede em *Cape Girardeau* parecem flertar com essa ideia, acompanhadas do último elemento da parede, a ilustração de uma paisagem banhada pelo amarelo do nascer do sol. *Reverend and Margaret's bedroom, Vicksburg, Mississippi 2002* (Anexo A – Figura 43), parecem testemunhar de histórias que já se foram, em papel fotográfico antigo que já desbota, as fotos em tom sépia perdendo a nitidez e a fita que mantém as imagens na parede perdendo a cola. Nesse sentido, em uma série de

²⁶ “‘Deadpan’ relates to a type of art photography that has a distinct lack of visual drama or hyperbole. Flattened out, formally and dramatically, these images seem the product of a naive objective gaze where the subject, rather than the photographer’s perspective into it, is paramount.” (COTTON, p.8, 2011). E em outro trecho: “The adoption of a deadpan aesthetic moves art photography outside the hyperbolic, sentimental and subjective. These pictures may engage us with emotive subjects, but our sense of what the photographers’ emotions might be is not the obvious guide to understanding the meaning of the images. The emphasis, then, is on photography as a way of seeing beyond the limitations of individual perspective, a way of mapping the extent of the forces, invisible from a single human standpoint, that govern the man-made and natural world. Deadpan photography may be highly specific in its description of its subjects, but its seeming neutrality and totality of vision is of epic proportions.” (COTTON, p.81, 2011)

fotografias mais recentes feitas na Ucrânia, Shore explora a memória exposta em papel fotográfico de maneira muito similar a Soth.

Shotgun Lounge, Greenville, Mississippi 2002 (Anexo A – Figura 44) flerta com a mesma ideia, só que através de um desenho na parede. O escrito diz: em memória de Mr e Mrs Smith, um casal negro pintado na parede, ele pensando em um carro e ela em um conjunto de fogão e forno. O fichário antigo e surrado, ao lado de taças sujas e da janela empoeirada de *Bible Study Book* (Anexo A – Figura 37) trazem a mesma ideia. Nesse sentido, o próprio conceito de religião dentro do livro parece estar intimamente ligado a esse esquecimento, ao efeito do tempo e a decadência, como algo morto que sobrevive a partir das imagens e símbolos, coexistindo com aquilo que ainda é vivo, como em *Frankie*, em que o resquício de religião se encontra em um disco de músicas gospel dos anos 70.

Jimmie's Apartment (Anexo A – Figura 28), em que as fotos de Martin Luther King adornam a porta, parece evocar a mesma ideia. Além do fato óbvio que a figura nas imagens se mantém viva na memória da região, há o aspecto puído e velho das fotografias, assim como as fitas que as mantêm fixas e a própria porta, além do batente da janela, em que a pintura descasca, a cortina velha e o cinzeiro velho e cheio de cinzas. *Jessie's Prayer Room* (Anexo A – Figura 29) repete o mesmo padrão...

Parece que Soth, através dessas fotografias de símbolos, está avaliando a permanência e simultânea decadência dos mesmos, em relação ao que um dia foram, por exemplo, na época de Shore. Revisitando esses quadros e imagens, pensando esse pedaço de terra que acompanha o Mississippi como, de fato, uma terra de sonhos, no sentido em que permanecem etéreos, mas também passíveis de morte, pois encarnam em símbolos que, como quaisquer imagens, têm data de validade. Daí que, literalmente, dormir pelo Mississippi, como o título alude, talvez seja exercício de sonho e nostalgia.

Voltando às pinturas decorativas, temos *New Orleans, Louisiana 2002* (Anexo A – Figura 36), de Soth, em que uma pintura na parede, de novo em um lugar aparentemente abandonado, exhibe um retrato de uma mulher com cabelo anos 50 e um crucifixo no peito. Os tons da pintura harmonizam com os tons da parede em que está posta, ambas em cores meio pastel. Shore também fotografou uma pintura de mulher, uma imagem que consta em *American Surfaces*, intitulada *Oklahoma City, Oklahoma, July 1972* (Anexo A – Figura 45). O estilo de Shore aqui mantém-se o mesmo que no restante do livro: fotografia feita em 35mm e flash, naquilo que se chama normalmente de *snapshot*.

Outra fotografia interessante nessa linha é *Dallas City, Illinois 2002* (Anexo A – Figura 46): um livro encostado em uma janela velha, com o título *Vagabond Path*, de James Gray. Trata-se de um romance lançado em 1941 acerca de Michael Fontaine, nascido no estado do Minnessota, que cobre sua vida desde sua infância até sua velhice. Michael é um rico, culto e talentoso jovem: escritor, dramaturgo, ele passa seus dias entre festas, discussões da alta sociedade, livros e *affairs*. Parte da obra se passa enquanto Michael viaja pelo mundo, pelo simples prazer de visitar e conhecer novos lugares, perdido em encontros amorosos e, segundo um jornal da época descreveu, “(...) desgostoso, em estilo Byroniano, com o fato de não conseguir escrever ou amar tão bem quanto ele gostaria”²⁷. Trata-se de um romance que nos lembra muito o de Jack Kerouac, *On the Road*. E o fato dele estar sendo retratado na obra de Soth, sendo um romance acerca do vagar e do experimentar típicos da alta sociedade da época, nos diz muito acerca do próprio sentido da jornada e da estrada.

A imagem de capa do livro retrata um homem de costas, como olhando para o futuro, e três balões com lugares diferentes rodeiam o personagem. Um romance que retrata a jornada de um homem por sua *road trip*, tal qual Soth e Shore fizeram. Por ter sido lançado em 41, a presença do livro nos faz pensar acerca do mito da viagem pela estrada, estando ainda o livro nesse ambiente meio velho, desgastado: mais um símbolo antigo, porém ainda vivo, na presença da própria jornada de Soth.

Há uma sub-categoria dentro dessas “fotografias de fotografias”, que são desenhos que Soth fotografou. Creio que continuam, de certa forma, nessa ideia de memória que o fotógrafo explora, mesmo que introduzindo outros elementos que são desenvolvidos em outras fotografias.

Hotel, Dallas City, Illinois 2002 (Anexo A – Figura 47), mostra uma porta de hotel encostada na parede em um lugar, novamente, aparentemente abandonado, as cores se sobrepondo. Perto do canto superior da porta, um desenho muito sutil de poucas linhas e um tom que quase desaparece: a cabeça que parece ser de um homem, os cabelos longos que se prolongam em linhas soltas e se perdem, o corpo desenhado pela metade. É uma figura estranha em que falta acabamento, como em um desenho de criança, sendo que os traços não remetem à feitura de uma. É um elemento estranho na foto, um detalhe desagregador.

²⁷ Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1941nov15-00013a02?View=PDF>>. Dois outros comentários que datam do lançamento do livro podem ser encontrados em <<http://www.unz.org/Pub/AmMercury-1942jan-00005>> e <<http://trove.nla.gov.au/newspaper/article/27894877>>

Já em *Memphis, Tennessee 2000* (Anexo A – Figura 48), um desenho parecido em termos de traço foi feito em uma janela. Os cabelos da figura, que ultrapassam os ombros, foram preenchidos de preto e o resto está vazado. Dessa vez o desenho está no centro da imagem, não mais como um detalhe, mas como o interesse principal da composição. A janela não chama muito a atenção, a não ser pela cortina um pouco desordenada e rasgada em alguns pontos. É uma imagem que, em sua totalidade, nos deixar um pouco desconfortáveis, talvez justamente pela ausência de contexto e informações...

Na sequência, outra figura em *Dallas City, Illinois 2002* (Anexo A – Figura 49). Feita na mesma cidade que a primeira fotografia citada nessa seção, e talvez no mesmo lugar. O quadro vertical exhibe o corpo de uma figura musculosa, novamente em traços simples, faltando o contorno ao redor do braço, sem cabeça e sem pés, com um tipo de sunga usada em competições de fisiculturismo. Não sabemos exatamente se se tratou, um dia, de uma academia ou algo do tipo. Nada na fotografia nos aponta para esse fato, apenas constatamos tratar-se de mais um lugar um pouco velho, tendo como base a tinta falha e o chão sujo. Talvez um outro lugar abandonado. A pintura ao redor exhibe manchas e, onde seria a cabeça do personagem, há traços de um giz branco, insinuando o início de traçado que serviria de rascunho para o pintor.

É difícil precisar, em termos de narrativa, o que essas imagens nos apontam. Tratam-se de figuras um pouco misteriosas no contexto do livro. Ainda assim, abrigam um elemento de estranheza que aparece, também, nas fotografias que insinuam certo erotismo, sendo ele velado ou não. Em especial o desenho em *Hotel* abriga certa desarticulação da imagem: está ali, escondido, quase que sabotando a imagem quando o espectador se aproxima para analisar o detalhe. Introduce outra dimensão de significado à imagem, que vai se repetir nos outros dois desenhos que citei aqui.

Por fim, há uma fotografia que exhibe uma pintura em que as figuras se assemelham muito com os desenhos citados aqui. A última fotografia da obra, *Herman's bed, Kenner, Louisiana 2002* (Anexo A – Figura 50), mostra, entre outros elementos que serão explorados mais tarde, um quadro em que duas mulheres nuas estão sob o que aparenta ser uma cama, com frutas e, ao fundo, uma janela que dá para uma paisagem parecida com as ilustrações comentadas anteriormente nessa seção. Ambas as mulheres foram desenhadas de maneira um pouco esguia, fora de proporção. Os elementos do quadro, incluindo as duas figuras, as frutas e a paisagem ao fundo, compõem uma composição meio amadora, tal qual os outros desenhos descritos aqui.

5 – A ameaça do banal

Nesse momento gostaria de me debruçar em outro conjunto de fotografias, que se relacionam de maneira mais solta, e que permitem outras associações. Não irei me deter em todas as fotografias, até mesmo porque já explorei algumas delas aqui. Portanto, vou dar enfoque naquelas que ainda não discuti muito e que apresentam potencial conceitual na obra.

Começo, portanto, com *Cemetery, Fountain City, Wisconsin 2002* (Anexo A – Figura 51). Ao observar a imagem temos, em primeiro plano e proeminente, um posto de gasolina ao lado de uma rodovia vazia. Ao fundo uma montanha coberta parcialmente por neve contra um céu lusco-fusco, árvores enegrecidas pela baixa luminosidade. Vamos tratar essa imagem, a princípio, a partir desses elementos.

Não surpreende Soth ter fotografado um posto de gasolina. É, afinal, uma figura incontornável na fotografia feita no território estadunidense. É simplesmente impressionante a quantidade de postos fotografados na história da fotografia. Vou me deter apenas nos clássicos: Ed Ruscha, com seu *Twentysix Gasoline Stations* (Anexo A – Figura 52), em 1962, Robert Frank, Robert Adams, Stephen Shore, Eggleston e Wenders são nomes que automaticamente vem à mente quando considerado século XX na fotografia, além das próprias pinturas de Ruscha da *Standard Station* e a de Edward Hopper.

Não quero aqui discutir o lugar desse símbolo em um possível imaginário estadunidense ou o papel do mesmo no contexto da *Pop art* ou da arte conceitual. Tais discussões seriam motivo para um novo capítulo e iriam divergir daquilo que proponho aqui.

Voltando à fotografia de Soth, algo escapou, de início, em nossa descrição da imagem. Logo abaixo das árvores, enegrecidas pela baixa exposição, é possível avistar lápides: trata-se de um cemitério logo acima do posto. O título da imagem já nos diz isso.

Uma conjunção curiosa de elementos. De um lado temos uma figura comum na paisagem estadunidense e, de outro, um elemento macabro, bizarro, raramente explorado na história da fotografia, nos remetendo a um tipo de continuidade entre ambos. Esse aspecto mais macabro, na figura da morte e do cemitério, é encontrado mais duas vezes em *Sleeping by the Mississippi*: em *Holt Cemetery, New Orleans, Louisiana 2002* (Anexo A – Figura 53), em que um grupo de adolescentes se reúne em um cemitério, e *Memorial, New Orleans, Louisiana 2002* (Anexo A – Figura 54), em que vemos um túmulo improvisado.

O teor dessas imagens, juntamente ao fato de grande parte da viagem de Soth ter sido feita pelos estados do Sul, nos remete a outro personagem principal na fotografia estadunidense: William Eggleston. De certa forma comprovando essa intuição, Soth o fotografou em sua casa, em *Eggleston in his music room, Memphis, Tennessee 2002* (Anexo A – Figura 55). O próprio fotógrafo conta a história em uma entrevista²⁸, de quando o visitou e, ao fim de um dia exaustivo tentando fotografá-lo sem sucesso, ele o faz quando William está sentado tocando seu teclado, sendo logo em seguida expulso pela esposa de Eggleston.

Eggleston foi um personagem principal na fotografia da última metade do século XX: suas imagens coloridas de assuntos aparentemente banais formaram uma escola em si, sua influência sendo reconhecida em dezenas de artistas. Na introdução de *William Eggleston's Guide*, o famoso curador John Szarkowski descreve as imagens do fotógrafo da seguinte forma:

Essas fotografias são fascinantes em parte porque contradizem nossas expectativas. Nos disseram tantas vezes do caráter brando, do sintetismo homogêneo da exemplar vida Americana, de seu confortável e vazio entorpecimento, de sua mesmice mofada e carimbada, em uma palavra sua irredimível monotonia, que nós chegamos quase a acreditar, e eis que então somos surpreendidos e talvez fiquemos emocionados ao ver essas fotografias de tipos normais, prototípicos, em seu terreno familiar, netos de Penrod, que aparentam vivem rodeados por espíritos, nem todos eles benignos. O espectador sugestionável pode perceber que esses sujeitos são capazes não somente dos vícios modernos familiares (auto-depreciação, maleabilidade, dissimulação, hipocrisia, e licenciosidade), mas também dos antigos (orgulho, teimosia patriarcal, irracionalidade, egoísmo e luxúria).²⁹ (Szarkowski, 2002)

A fluidez do enquadramento de Eggleston, a maneira inusitada e não gratuita com que fotografa os sujeitos e objetos, fez com que seu estilo fosse reconhecido com o passar dos anos. Ao fotografar o sul, sua terra natal, a partir de um ponto de vista que foge do documentarismo social, como na herança de Evans, por exemplo, ele coloca em cena novos elementos do imaginário da região. É parte do projeto do fotógrafo quebrar nossas expectativas quanto ao que está representado, aqui à maneira de Cartier-Bresson, de forma angulada e sempre

²⁸ Disponível em: <<https://walkerart.org/magazine/dismantling-my-career-a-conversation-with-alec-soth>>. Acessado em: 12/01/2018.

²⁹ Tradução livre de: “These pictures are fascinating partly because they contradict our expectations. We have been told so often of the bland, synthetic smoothness of exemplary American life, of its comfortable, vacant insentience, its extruded, stamped, and molded sameness, in a word its irredeemable dullness, that we have come half to believe it, and thus are startled and perhaps exhilarated to see these pictures of prototypically normal types on their familiar ground, grandchildren of Penrod, who seem to live surrounded by spirits, not all of them benign. The suggestible viewer might sense that these are subjects capable not only of the familiar modern vices (self-loathing, adaptability, dissembling, sanctimony, and license), but of the ancient ones (pride, parochial stubbornness, irrationality, selfishness, and lust).”

enviesada. Eggleston mesmo exprimiu a vontade de adotar o ponto de vista de um inseto, dentro do qual pudesse fotografar o que quer que fosse.

Soth, do ponto de vista do enquadramento, não adotou a estratégia do fotógrafo. Antes, é no quadro estático, como vimos até agora, que ele fez a maior parte, senão a totalidade, de sua obra. Mas algo central de Eggleston está em *Sleeping by the Mississippi*. Em primeiro lugar, os ritmos da cotidianidade estão presentes em ambos. E é nesses ritmos que os fotógrafos vão encontrar elementos desconcertantes do todo. Encontram, os dois, elementos que, nas palavras de Szarkowski, contradizem e vivificam o que é enquadrado.

Eggleston encontrou, entre 1973 e 1974, a técnica de impressão que o tornaria mundialmente famoso: a *dye-transfer*. Sem entrar em tecnicismos, trata-se de um modo de impressão que traz cores intensas e era usado, até então, em fotografias de publicidade. São nessas cores que sua imagem mais famosa, *The Red Ceiling* (Anexo A – Figura 56), foi feita. A fotografia exhibe um teto vermelho-sangue, em que três fios elétricos se encontram quase ao centro em uma lâmpada apagada. É uma imagem que demonstra a força do trabalho do fotógrafo, ao deslocar elementos cotidianos e dar um tom quase ameaçador.

(Em um parênteses breve, é preciso ressaltar que uma fotografia de Soth faz referência quase direta a Eggleston em termos de cor: *Kym, Polish Palace, Minneapolis, Minnesota 2000* (Anexo A – Figura 57). O vermelho-sangue, forte, intenso, característico de *Red Ceiling*, é visto aqui em todos os cantos da imagem, com excessão da própria Kym, que permanece sentada em um canto, impassível, sem se importar com o que quer que seja, nem com os corações de dia dos namorados, nem com a presença da câmera, que prefere evitar, nem com a própria violência do vermelho que a rodeia.)

É nesse sentido que o trabalho de Eggleston pode e foi lido. Na introdução de *Ancient and Modern*, outro livro do fotógrafo, Mark Holborn descreve o trabalho nessas palavras, aludindo também à uma aparente normalidade da obra encontrada à época de *William Eggleston' Guide*, livro e exposição:

A normalidade desses sujeitos é enganadora, pois por trás dessas imagens há um precedente para *Veludo Azul* (1989), de David Lynch, em que a evidência do mal está escondida na grama ao lado dos *sprinklers* dos jardins suburbanos, e aonde o peso emocional do filme é dependente de ingrediente formais como cor e ângulo. A câmera de Lynch desceu à grama em si. O 'olho de inseto' de Eggleton, o qual penetrou no coração do mundano, ou como Edura Welty

sugeriu, fez um corte transversal através do grão do ordinário até seu próprio centro, foi amargamente ignorado à época da exibição. (HOLBORN, 1992).³⁰

Eggleston cria, ou encontra, um mundo permeado por um senso de ameaça e, por que não, morte, justamente ali onde o cotidiano está. Em seu primeiro portfolio, de 1974, intitulado de *14 pictures*, encontramos uma amostra forte de sua obra. Sapatos embaixo da cama envoltos em sujeira e poeira, iluminados por um flash ameaçador (Anexo A – Figura 58), um balanço enferrujado coberto por mato (Anexo A – Figura 59), uma lápide colorida com a inscrição *Father* é iluminada pelo mesmo flash à noite (Anexo A – Figura 60) e animais de plástico colorido são fotografados, com o mesmo flash, contra uma superfície metálica (Anexo A – Figura 61). São fotografias que nos desafiam a preencher as lacunas daquilo que ocultam e, ainda mais, formam esse universo de cores fortes permeado por um senso de desterro e abandono.

Se procurarmos outras fotografias de Eggleston, encontraremos ainda mais referências à morte e ao abandono. Vemos uma cruz alaranjada sobre um túmulo, iluminada por um sol de entardecer, enquadrada na diagonal (Anexo A – Figura 62); uma bandeira dos Estados Unidos mantida sob um tripé, rodeada por arranjos florais e iluminada por diferentes luzes (Anexo A – Figura 63)... De maneira ainda mais pronunciada, em *Graceland* Eggleston fotografa a mansão em que Elvis Presley morou, intocada, com os objetos e quadros adornando a residência: um órgão encostado no canto de uma sala com papel de parede colorido, de diversas estampas (Anexo A – Figura 64), um quadro, talvez uma pintura realista, de Elvis em seu casamento (Anexo A – Figura 65)... *Graceland* é uma busca por um Elvis que não está lá, através dos objetos, da mobília, da textura da própria casa, tudo iluminado pelo mesmo flash agressivo que expõe qualquer detalhe que seja, as cores fortes saltando aos olhos.

É possível encontrar diversas outras fotografias de túmulos e lápides na obra de Eggleston, seria inútil enumerar e citar aqui os achados. Na introdução à *The Democratic Forest*, Eudora Welty comenta a falta de pessoas nas fotografias de Eggleston, dando outro significado a essa ausência:

Certamente, as magistrais fotografias do Sr. Eggleston de lugares extraem sua força e significado do fato dele nunca perder de vista seu agudo senso do fator humano. O ser humano – o perpetrador ou a vítima ou aquele que abandona

³⁰ Tradução livre de: “The normality of these subjects is deceptive, for behind the images there is a precedent for David Lynch's film *Blue Velvet* (1989), where the evidence of evil is hidden in the grass beside the sprinklers of suburban lawns, and where the emotional weight of the film is so dependent on the formal ingredients of color and angle. Lynch's camera descended into the grass itself. Eggleston's 'insect eye', which probed into the heart of the mundane, or as Eudora Welty suggested made a cross-cut through the grain of the ordinary to the very centre, was dismissed bitterly at the time of the exhibition.”

aquilo que está diante de nós - é a razão do porquê essas fotografias de lugares terem o poder de nos mover e perturbar; elas sempre nos informam que o ser humano é a razão delas terem sido feitas. Ele fotografou tudo aquilo que deixamos para trás, que nos acusa, desde o óleo que vazou à Coca-Cola derramada.³¹ (WELTY, 2015)

Nesse livro, o fotógrafo explora a ideia de que tudo e qualquer coisa é “fotografável”. Conta o próprio que, enquanto fotografava no Mississippi, um grupo de escritores o questionou, a noite em um bar, sobre o que fotografou durante o dia, e ele respondeu dizendo que havia fotografado “democraticamente”, ou seja, tudo e qualquer coisa que aparecesse.

(Em mais uma nota “lateral”, em licença poética, há um retrato de Eggleston, feito por Maude Schuyler Clay que curiosamente nos dá certa pista em relação ao fotógrafo (Anexo A – Figura 66). É sabida a personalidade caótica do personagem, especialmente em sua juventude, conhecida pelos excessos. Nascido e criado em uma família abastada, nutria e ainda nutre um amor pelas armas, e nesse retrato o vemos: o cabelo bem alinhado, camisa, gravata e cachecol, cigarro nos lábios, examinando um tipo de carabina, iluminado por uma luz tipicamente sulista que timidamente invade o interior no qual a fotografia está sendo feita. Temos aí um retrato exemplar de Eggleston: um caçador em busca de sua caça, enquadrando tudo e qualquer coisa de maneira calculada e refinada.)

Conta ele no mesmo texto que, quando da primeira vez que teve em mãos *O momento decisivo*, livro de Cartier-Bresson, o impressionou sobremaneira a qualidade tonal do preto-e-branco, de como não havia áreas totalmente brancas nem pretas, ou seja, não havia falta de detalhes. Somente após essa surpresa inicial que ele reparou na perfeita composição e enquadramento. Tendo encontrado uma cópia de uma fotografia do livro à venda, a ignorou completamente devido à má qualidade da impressão. Ele diz: “Eu ainda retorno ao livro a cada dois anos e eu sei que são os tons que fazem a composição saltar da imagem.” (EGGLESTON, 1989)³².

Nesse sentido, os tons, as cores, a qualidade da impressão podem dar outro significado à fotografia como um todo, inclusive a composição. É possível, assim, ver o mesmo objeto de outra maneira, complementando a ideia de se fotografar “democraticamente”, revestindo o

³¹ Tradução livre de: “Indeed, Mr. Eggleston's masterly photographs of places draw their strength and their significance from his never losing his own very acute sight of the human factor. The human being--the perpetrator of or the victim or the abandoner of what we see before us--is the reason why these photographs of place have their power to move and disturb us; they always let us know that the human being is the reason they were made. He has photographed every tell-tale thing we leave behind us, from leaking oil to spilled Coca-Cola.”

³² Tradução livre de: “I still go back to the book every couple of years and I know it is the tones that make the composition come across.”

objeto/sujeito de outro significado através dos elementos formais de uma fotografia. Eggleston conclui seu texto se posicionando contra as obviedades na fotografia, como um todo:

Eu temo que existam mais pessoas que eu possa imaginar que não conseguem ir além de apreciar uma fotografia que é composta por um retângulo com um objeto identificável no centro. Eles não ligam para o que está ao redor do objeto desde que nada interfira com o objeto em si, no centro. Mesmo após as lições de Winogrand e Friedlander, eles não entenderam ainda. Eles respeitam o trabalho porque são informados por instituições respeitáveis que aqueles são artistas importantes, mas o que eles realmente querem ver é uma imagem com uma figura ou um objeto no meio. Eles querem algo óbvio. A cegueira é aparente quando alguém deixa escapar a palavra *snapshot*. A ignorância pode ser sempre encoberta por *snapshot*. Essa palavra nunca teve significado algum. Eu estou em guerra com a obviedade.³³ (EGGLESTON, 2015)

Fica claro, nesse momento, que a genialidade de Eggleston, segundo ele mesmo e outros comentadores, está associada, primeiramente, às suas cores e ao seu enquadramento. É a partir desses elementos que a composição vem à tona, que o objeto é iluminado e elevado, dessa forma, “democraticamente” e além das obviedades. O projeto do fotógrafo é claramente fotográfico, no sentido em que ele se cumpre na imagem: é preciso fazer significar única e exclusivamente através dos elementos com que se tem disposição no *medium*. E o que ele alcança, através desse projeto, é essa paisagem aterradora do Sul estadunidense, marcada pela ausência, pela morte e pelas sombras, iluminadas por seu flash.

Há uma fotografia na obra de Soth em questão que se assemelha muito com o ideal de Eggleston, em termos de enquadramento e luz, talvez configurando uma exceção em *Sleeping by the Mississippi*. Em *Jim, Wax Museum, Hannibal, Missouri 2002* (Anexo A – Figura 67), vemos uma estátua de cera de Jim, que é um personagem de *Adventures of Huckleberry Finn*, livro de Mark Twain. A história desse personagem, que busca a liberdade da escravidão para si e sua família, é expandida nesse museu, que imagina uma história baseada nas condições reais de vida em Hannibal, Missouri, na época em que Jim teria vivido.³⁴

³³ Tradução livre de: “I am afraid that there are more people than I can imagine who can go no further than appreciating a picture that is a rectangle with an object in the middle of it, which they can identify. They don't care what is around the object as long as nothing interferes with the object itself, right in the centre. Even after the lessons of Winogrand and Friedlander, they don't get it. They respect their work because they are told by respectable institutions that they are important artists, but what they really want to see is a picture with a figure or an object in the middle of it. They want something obvious. The blindness is apparent when someone lets slip the word 'snapshot'. Ignorance can always be covered by 'snapshot'. The word has never had any meaning. I am at war with the obvious.”

³⁴ As informações aqui dadas são baseadas em uma notícia veiculada em 2014 em um noticiário local que cobre a cidade de Hannibal: <<http://khqa.com/news/local/hannibal-exhibits-bring-new-life-to-mark-twains-writing>>. Acessado em: 12/01/2018.

Soth, ao fotografar a figura, procede por isolá-lo de qualquer contexto, enquadrando-o da cintura para cima, em uma luz quase sobrenatural. O processo é o mesmo do fotógrafo sulista em seu empreendimento de composição e luz, e ainda mais forte pelo fato de Jim vestir roupas tipicamente do sul, remetendo ao imaginário construído por Eggleston. No entanto, essa imagem faz parte de um todo construído por Soth na obra e que deve ser entendido dentro desse contexto. É difícil isolá-lo do todo e dizer ser uma excessão na obra, como se fosse um erro. Talvez o seja, do ponto de vista da coesão na composição, mas sua inserção na série implica certo modo de compreender a imagem contextualmente...

Prosseguindo e deixando Jim de lado, Soth se aproxima de Eggleston tanto em termos de projeto quanto em significação. Talvez em termos formais o último se oporia a *Sleeping by the Mississippi*: os elementos são óbvios na geometria do quadro. Não obstante, a centralidade da composição esconde mais que revela, sugere mais que constrói. É preciso uma análise que leve em conta os fragmentos para que possa se chegar a um “motivo” ou “tema” (palavras aqui usadas no sentido mais amplo) subterrâneo, que ronda a obra toda e se faz presente aqui e ali, sem se exaltar muito, sem se pronunciar com força, mas sempre ali, à espreita em cada esquina.

Assim, o mesmo tom ameaçador e perturbador de Eggleston aparece em certas imagens de *Sleeping by the Mississippi*. Já citamos aqui as imagens que contenham lápides: essas encarnam de maneira mais óbvia a morte no cotidiano, estando ao lado do posto de gasolina, ao redor de um grupo de adolescentes e adornada de maneira improvisada em um campo qualquer.

De maneira mais ampla, a ausência e o abandono como um todo estão fortemente presentes na obra. Desde os interiores abandonados, marcados por alguns elementos que apontam para a presença humana em algum ponto de sua história, até *Hickman, Kentucky 2002* (Anexo A – Figura 68), em que vemos um pequeno tronco de árvore jogado no gramado, ao redor de diversos gravetos soltos e um rio ao fundo, e *Johnny Cash's boyhood home, Dyess, Arkansas 2002* (Anexo A – Figura 69), em que uma casa marca o centro do quadro, com um campo coberto por barro ao primeiro plano e um céu nublado ao fundo: trata-se da casa de infância de *Johnny Cash*, aqui enquadrada em aspecto de abandono.

A terra que Soth fotografa parece estar rodeada de memórias, que se fazem presentes naquilo que um dia foi, nas marcas físicas, mas também naquilo que se mantém como recordação nas fotografias, pinturas e desenhos. Imagens que não se aquietam em apresentar-

se como são, mas sempre querendo retomar algo que está além de si mesmas. Talvez essas imagens sonhem com o que um dia foi, seus personagens desejando algo que não está expresso em palavras, mas marcado em seus corpos e modos de apresentação: o lençol de princesas Disney de Crystal, a foto de um anjo de Bonnie, as palavras *Preacher Man* na gola de Joshua, a pose desafiadora de Sunshine, os versículos na blusa de Sheila e os aviões de Charles.

6 – O rio atrai os sonhadores

Esse conflito entre o que há na imagem e o que está ausente se torna mais expresso em um grupo de fotografias bastante misterioso no conjunto da obra. Se excetuarmos as imagens em que há pessoas, encontramos 5 fotografias de camas ou colchões. As exceções que faço são *Sunshine*, *Frankie* e *Crystal*, que estão ou sentadas ou deitadas em camas, Frankie em um saco de dormir.

A primeira aparição desse objeto está em *Charles Lindbergh's boyhood bed, Little Falls, Minnesota 1999* (Anexo A – Figura 70), em que a cama de infância de Charles Lindbergh está encostada na varanda do que parece ter sido sua casa de infância. Lindbergh foi um personagem famoso por muitos feitos, mas talvez o maior deles tenha sido o de ter sido o primeiro a fazer um vôo transatlântico em 1927, pelo qual recebeu a Medalha de Honra. Essa fotografia vem logo após a foto de Charles, em que outro personagem, de mesmo nome, segura dois aviões de brinquedo em suas mãos. Ambas as fotos parecem se relacionar uma com a outra, tendo em vista, notadamente, que uma precede a outra na obra. A cama de Lindbergh não apresenta nada de incomum ou de surpreendente.

Na sequência da obra, encontramos *Green Island, Iowa 2002* (Anexo A – Figura 71) em que, dentro de um quarto aparentemente abandonado, há uma cama de hospital vazia, sem colchão. A impressão que temos é que ali viveu alguém que necessitava de cuidados médicos em casa e que, tendo falecido e seus pertences movidos de lá, permaneceram uma televisão velha, um aparelho de ar condicionado, uma vassoura e a cama, testemunhando da existência desse alguém que ali um dia viveu.

Helena, Arkansas 2002 (Anexo A – Figura 72) vem em seguida, em que um colchão foi jogado nas águas de um rio (ou lago?) e está imerso alguns centímetros. Ao redor do objeto galhos e plantas saem da água, como se na beira do rio. Alguém utilizou aquele colchão por um bom tempo (é possível ver manchas de uso) e decidiu se livrar dele jogando-o na água. Mais um vez o objeto como testemunha de uma vida, de uma duração.

As duas últimas fotografias da série também são de camas. A penúltima, sem título (Anexo A – Figura 73), mostra o que seria a estrutura de uma cama de ferro sem colchão abandonada em um matagal também à beira do rio, as plantas já altas tomaram conta do objeto em sua totalidade.

Por último, *Herman's bed, Kenner, Louisiana 2002* (Anexo A – Figura 50), exhibe o quarto de Herman, tomado por decorações natalinas, alguns brinquedos no chão, e sua cama ao fundo, ao lado de um quadro já comentado aqui.

É curioso que Soth tenha fotografado essas camas todas e é temeroso tentar dar um significado específico a elas, já que são objetos que se destacam no conjunto. Há, ainda, diferentes significados para as camas que aparecem junto com pessoas, por exemplo.

Tomo a liberdade, porém, de apontar um caminho de se pensar esse conjunto, extraindo uma fala de Soth em uma entrevista, comentando acerca da fotografia de Lindbergh: “Em sua autobiografia, ele escreveu acerca de estar deitado em sua cama, ouvindo os aviões no céu. E mencionou que ele e seu pai haviam considerado fazer uma jornada rio abaixo de barco. O rio atrai os sonhadores.”³⁵

Apesar do rio não aparecer na série como um personagem individual, retratado nas imagens, ele permeia a obra, é ele quem dá o norte para as fotografias. As camas, mais que testemunhas da vida e presença de pessoas, são lugar de sonho, fazem parte desse território de sonhos e memórias, um lugar de fato onírico. Nesse sentido a associação de Charles com a fotografia que o sucede é exemplar, pois ambas se complementam, ambas falam de sonho e desejo.

Recapitulação

A fim de concluir nosso capítulo, retomo brevemente, e com a intenção de sumarizar os conceitos para então relacioná-los com o próximo capítulo, os grandes “temas” derivados das fotografias e suas relações feitas aqui.

A primeira seção conta com retratos e a relação deles com fotografias de Diane Arbus. Citei uma certa exploração do bizarro por parte da fotógrafa sem, porém, torna-la uma figura que explora seus personagens. Há, como citado, uma linha tênue entre empatia e repulsa em

³⁵ Tradução livre de: “In Lindbergh’s autobiography he wrote about lying in bed, listening to planes overhead. And he mentioned that he and his father had considered making a journey down the river by boat. The river lures dreamers.”. Disponível em <<http://www.aaronshuman.com/sothinterview.html>>. Acessado em 03/01/2018

sua obra, o que faz dela uma artista única em sua habilidade de despertar tais reações contraditórias no espectador. Aproximei a fotógrafa dos retratos de Soth. O que resultou dessa aproximação não foi exatamente uma analogia, um paralelismo, pois trata-se de um outro pensamento e um outra construção.

Soth retrata, essencialmente nesse conjunto, personagens/figuras fora do lugar. São perceptivelmente deslocadas socialmente e, ao nível da foto, também se apresentam assim: Charles e seus aviões, Crystal em seu vestido... Há, portanto, um estranhamento inerente em dois níveis: ao nível do retratado e ao nível de sua representação fotográfica. Em outras palavras, o fotógrafo nos diz: “essa é uma pessoa fora do lugar” e “essa é uma fotografia fora do lugar de uma pessoa fora do lugar”. A disposição dos elementos no quadro nos remete a esse deslocamento duplo, pois não basta fotografar a pessoa, é preciso adicionar elementos que questionem essa identidade que os olhos, os cabelos e a barba nos apresentam. É dessa *mise-en-scène*, ou nesse caso seria mais adequado falar de uma *mise-en-cadre*, que o próximo capítulo vai tratar.

Portanto, de modo quase banal, um cotidiano que é, em si, *outsider*, um cotidiano que é surreal, segundo Soth: pois, de modo quase paradoxal, não há nada de espetacular nesses personagens, que posam para a câmera como que para uma foto 3x4. Se Arbus buscava o bizarro no ordinário, Soth busca o ordinário no excêntrico. Essa inversão é feita em diversos momentos de *Sleeping by the Mississippi*, o que veremos mais à frente.

Continuando na mesma esteira, temos um outro grupo de fotografias que nos apontam para um erotismo na obra. Nos é emblemática *Sugar's* (Anexo A – figura 9), como já apontado: em meio à uma sala, uma revista *Hustler* no canto, invadindo o quadro de maneira sorrateira.

O erótico é tratado, correntemente, como uma aparição que transtorna as coisas, como um “de fora” que transmuta a situação. Assim o é nas revistas, por exemplo: mulheres famosas, nuas, geram desejo nos leitores, geralmente homens, por estarem com seus corpos expostos. Soth inverte a fórmula mais uma vez, pois ao invés de, literalmente, estar no centro do quadro, a *Hustler* encontra-se no canto, sendo um elemento como os outros no quadro.

Poderia se objetar que, justamente por sua posição marginal, a revista configura-se como elemento disruptivo do todo. Porém, outros exemplos nos apontam o contrário, como em *Sunshine* (Anexo A – figura 8): os chinelos da prostituta tornam o erótico algo tão comum que é quase como se ele não existisse como “coisa de fora”, mas já está envolvido na economia do cotidiano, no pensamento do mesmo, e não do outro. Assim o é com a garçonne de Arbus

(Anexo A – figura 10) que, aparentemente, absorveu o erótico na economia do trabalho. Essa temática segue, então, o pensamento do cotidiano como *outsider* desenvolvido na seção 1.

Nomeei a terceira seção de “Religião como templo e ruína”, pois o templo é o lugar onde os deuses habitam, já a ruína é o que resta de uma construção ou, de forma mais ampla, do que for. Tal parece ser o caso das fotos com representações religiosas na obra de Soth: a ruína do templo testemunha sua permanência na forma de nostalgia. É notável, nesse sentido, que *Joshua* (Anexo A – Figura 17) seja um pregador: a religião é relegada às ruínas da sociedade, porém ainda bem viva no imaginário e cotidiano, como fantasma de um passado que não fez a travessia ao além.

A religião, ou melhor, a fé, é representada através de seus símbolos e, com frequência, é retratada em contextos de decadência material. Portanto, a ligação entre a citada temática e a lembrança é bastante próxima: retomo ainda *Jessie’s Prayer Room* (Anexo A – Figura 29), em que a sala de oração está permeada por fotografias, lembranças; *Sheila* (Anexo A – Figura 25), em que a fotografada exibe um moletom de sua faculdade, rabiscado com diversos versículos bíblicos, como se fossem lembretes; e *Reverend Cecil and Felicia* (Anexo A – Figura 30), ao lado de um carro típico dos anos 70, em vestes que também remontam essa época. Portanto, a persistência da religião é pensada como anacrônica, tal qual os personagens fora do lugar que já citei antes. Porém, configura-se como uma persistência nostálgica, ciente de sua ruína, pois não se atualiza aos tempos e talvez não possa se atualizar, pois eis que perderia sua força.

Segundo *Sleeping by the Mississippi*, é impossível pensar esse território que rodeio o Mississippi sem pensar a religião, e ela como nostalgia, como um povo que habita em meio à ruína, encontrando aqui e ali seus artefatos e não se desfazendo deles, mesmo que à revelia dos tempos, pois ainda mantém seus atributos mágicos.

A lógica da nostalgia se mantém na quarta seção, em que são examinadas fotografias de imagens e fotografias de ruínas literais, resquícios de vida. Soth encontra, continuando o pensamento do prosaico, banal, símbolos de um passado que se foi nos desenhos não terminados, no papel de parede que sai, nos quadros iguais a todos os outros, na poeira na janela, nas fotografias de tom sépia que preenchem uma parede...

Essa é a viagem de Soth: encontrar as ruínas de um território que o fluxo do rio, e do tempo, com sua força, deixou pelo caminho. Na montanha de banalidade o fotógrafo encontra uma sociedade silenciosa. Nesse sentido, ao invés de mergulhar na viagem como um explorador que descobre o selvagem, fotografando-o em sua exuberância e excentricidade, ele prefere

lançar-se aos ritmos e ciclos entediados do cotidiano, do tempo morto, para poder compreender um estado de marginalidade, nostalgia e vida que se esconde nas trincheiras do rio Mississippi.

As fotografias que fazem referência literal à ruína dividem um *mise-en-cadre* parecido com os retratos abordados na primeira seção, sendo pouco óbvios, demandando uma atenção do espectador, sem uma centralidade aparente, apesar de serem fotografias enquadradas ao redor de um centro. Há uma eleição daquilo que não é normalmente elegível nessa série: a preferência pelo vazio, por aquilo que não comunica instantaneamente.

Ressaltei, na quinta seção, a similaridade entre Soth e Eggleston: ambos fotografam o banal que, por sua vez, aponta para uma temática ou pensamento subterrâneo e, em segundo lugar, ambos pensam a cotidianidade de maneira desagregadora. A ligação com a nostalgia é clara em Eggleston, como exemplificada em sua série feita na residência de Elvis. O método, ao isolar elementos e liga-los através de um pensamento subterrâneo, também é compartilhado por ambos, fazendo das imagens partículas que atordoam o espectador em sua necessidade de entendimento imediato: é preciso, antes, mergulhar na individualidade dessas para depois ir tasteando pouco a pouco o *corpus* da obra como um todo. Essas imagens querem sempre retomar algo além de si mesmas.

No entanto, ambos os fotógrafos identificam certa força nos ritmos cotidianos: Eggleston encontra violência, Soth encontra nostalgia e, aqui introduzo um novo elemento, o sonho. Nesse sentido, a última seção dedica-se à repetição de camas ou colchões na obra. Gostaria de tomar como ponto de partida a cama de infância de *Charles Lindbergh* (Anexo A – Figura 70). Em meio à ruína e à marginalidade, personagens como Charles e Crystal vivem seus sonhos de avião e de princesa. E, paradigmática disso, a cama de infância é aquela que alimenta esses sonhos que, ainda que tardiamente, são realizados. É nesse território de perda e passado que florescem as potências, e as camas estão espalhadas pela obra e pelo território, como que lembrando da facilidade e persistência do sonho: basta uma criança sonhar em uma cama. Retomo as palavras já citadas, de Lindbergh: o rio atrai os sonhadores.

Portanto, encerro o capítulo com algumas expressões-chave. São elas: cotidiano como *outsider*, erotismo às avessas, ruína e nostalgia (como constituintes da religião e do próprio território ao redor do rio) e sonho. Será a partir desses elementos que irei trabalhar a relação deles com as imagens, em termos de estética. Em outras palavras, como esse pensamento subterrâneo se manifesta na imagem e como a imagem alimenta esse pensamento? Pensaremos, então, na estética que Soth emprega para alimentar esse ciclo.

Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.

O que não parece vivo, aduba.

O que parece estático, espera.

Adélia Prado - Leitura

Capítulo. 3 – Sobre a estética envolvida na obra

Introdução

No presente capítulo continuamos a pensar na obra, mas só que agora a partir de seus elementos micro, em outras palavras, aqueles que constituem as fotografias individualmente. No capítulo anterior parti do conjunto: examinei as fotografias em suas relações e dessas relações tirei conceitos. Agora faço o contrário: quero examinar o interior das fotografias afim de pensar como elas foram constituídas, qual o pensamento que existe na ação de se fotografar dessa ou daquela maneira. Ao fim desse capítulo irei retomar os conceitos do segundo para pensar, enfim, como as imagens, em suas individualidades, os encarnam e expressam, de forma quase elíptica, mais especificamente cristalina, nas palavras de Deleuze.

Iremos focar, afim de sermos mais concretos em nossa análise, em Charles e Crystal (Anexo A – Figura 1 e 3). A investigação dessas duas fotos advém, então, de um interesse em pensar como a estética - aqui entendida como modo de fazer - envolvida nessas imagens pode apontar para uma experiência que envolva a desarticulação de ideias e de construtos, possibilitando uma gama diversa de interpretações e dissensos a partir do espectador. Não intentamos aqui uma discussão do *deadpan* como estética particular, numa tentativa de leitura ampla ou que teorize a mesma; antes, pensar essas duas imagens em suas particularidades, toma-las como estudo de caso por um momento, mesmo que breve.

Não discutir o *deadpan* é uma escolha consciente também. Estou lidando com um *corpus* específico, com uma poética e um universo específicos que, apesar de se referirem ao tal estética, não é limitada por ela. Não importa aqui discutir o quanto Alec Soth se insere ou não em tal estética, ou se seu trabalho é subsumido nela. Por acreditar que o trabalho vai além do que é lugar comum no *deadpan*, utilizando-o apenas como meio, e não como fim em si mesmo, é que não escolhi discutir tal estética aqui. Além do mais, discuti-la significaria, mais a fundo, pensar uma tipologia da mesma, visto que não é única e não serve a apenas um tipo de obra ou pensamento fotográfico. Pelas razões acima escolhi não entrar nesse mérito.

Tratam-se de imagens que, de imediato, nos geram grande estranheza e, ao mesmo tempo, quebram expectativas acerca do que vemos e como vemos. Por outro lado, Soth não nos força nenhum tipo de resposta ou modo de interpretar segundo o qual deveríamos pensar as fotos: a estranheza da experiência não advém de um investimento em ângulo, foco, grão, como seria esperado de alguns fotógrafos ao retratarem *outsiders*. O fotógrafo nos oferece uma visão

linear, na altura dos olhos, corpo inteiro, luz homogênea e feições neutras. É como se ele não quisesse nos facilitar a interpretação, a reação ao que vemos, antes, nos oferecesse possibilidades díspares de pensar essa imagem.

Estamos falando de uma certa representação indireta, que foge dos códigos históricos da fotografia, a saber, a dramaticidade, o instante decisivo, a ação representada que engendra uma reação imediata. A estética utilizada já foi teorizada como *deadpan*; porém, falar nessa estética pode nos remeter a um certo convencionalismo, como se toda imagem feita a partir dessa estética tivesse como foco o rompimento dos elos tradicionais do código fotográfico.

Antes, a obra de Soth rompe com esses elos não como mero exercício estilístico, mas como maneira de criar uma narrativa, por mais frágil que seja, e uma poética ao redor de seus personagens, que flerte com possibilidades e virtualidades, mais do que com respostas imediatas.

(Pois, em um certo sentido, a linguagem é isso: o ordenamento de elementos para diminuir o caos e permitir uma comunicação mais afinada. A obra de Soth, e de muitos outros artistas, parece ir na contramão disso, utilizando-se dos códigos para rompê-los, criando laços frágeis e permitindo a irrupção de uma nova ordem narrativa.)

Dada nossa hipótese de trabalho, é preciso nos perguntar: que abordagem é essa e o que ela potencializa? Creio que a partir desse questionamento, e a exploração do mesmo, é possível fugir, por exemplo, do eixo ficção-realidade que ainda domina o campo da fotografia, e deslocar a questão para outro, o do pensamento.

A expropriação da experiência como estratégia

Em sua obra “Infância e História”, Giorgio Agamben faz uma breve genealogia do conceito de experiência ou, no caso específico de sua argumentação, da queda da mesma. Argumenta o autor que, apesar dos inúmeros eventos cotidianos, nenhum torna-se, de fato, uma experiência; ainda existem experiências, mas todas elas exteriores ao homem, diante das quais ele olha, nas palavras do autor, com alívio. Antes de seguirmos na esteira do argumento, é prudente retornarmos ao conceito de experiência.

No próprio português é possível identificar um ter e um fazer experiência, o primeiro associado ao ato de vivenciar e o segundo ao estar diante de um conhecimento construído, seguro. Do primeiro entende-se serem as fábulas e as máximas, como os provérbios, os

herdeiros diretos: histórias que reintroduzem o ser no mundo a partir da experiência. Do segundo temos o conhecimento científico, que tornou a experiência em experimento, aquele repetido em um ambiente controlado e medido, debaixo de um método, com o intuito de deprender regras e axiomas.

Segundo Agamben “a ciência moderna nasce de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida (Bacon define-a uma ‘selva’ e um ‘labirinto’, nos quais se propõe a colocar ordem)” (AGAMBEN, 2005, p. 25). Ainda segundo o autor, na linha de pensamento de Montaigne em seus *Essais*:

A experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade. Não se pode formular uma máxima nem contar uma estória lá onde vigora uma lei científica. (AGAMBEN, 2005, p.26)

A experiência da qual falamos aqui, então, tem traços de risco e incerteza, oposta à ideia da ciência moderna de segurança e certeza. Agamben, ao traçar uma diferenciação entre os termos, afirma que a experiência é separada do conhecimento, remontando aos intérpretes de Aristóteles e São Tomás de Aquino. Tal conhecimento denomina-se saber divino, o qual a ciência moderna aspira conhecer e unir-se a, ao deprender da natureza os axiomas e regras. A aspiração do homem, aqui, é de fato tornar-se um com tal saber, assim tornando a realidade certa e apreensível. Já o saber humano, na linha de Montaigne, é aquele do *páthei máthos*, do “aprender somente através de e após um sofrimento, que exclui toda possibilidade de prever, ou seja, de conhecer com certeza coisa alguma” (AGAMBEN, 2005, p.27).

Tal aspiração da ciência moderna busca “referir conhecimento e experiência a um sujeito único, que nada mais é que a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o ego cogito cartesiano, a consciência” (AGAMBEN, 2005, p.28). Assim, o novo sujeito é aquele em que o conhecimento subjuga e marginaliza o saber humano, constituindo em si mesmo uma conjunção de ambos os saberes. Nesse sentido, podemos pensar que todo e qualquer objeto é de fato substituído pelo que se diz acerca dele, impossibilitando uma experiência do mesmo que não seja sequestrada pela mediação da palavra.

A pergunta que nos assola no momento é acerca da restituição da experiência, se ela é de fato possível dado o novo estatuto do ser humano, o de ego cogito. Para Agamben, a resposta encontra-se numa busca sem via, sem caminho, na experiência humana como aporia, como ausência de via, reconstituindo assim a separação entre conhecimento e experiência, saber

divino e humano... Dom Quixote, por ter sido enfeitado pelas histórias de cavalaria, só pode fazer experiência, pois vê a realidade como um grande romance da Idade Média, ao passo que Sancho, seu escudeiro, é aquele que tem experiência, pois vê as coisas tais quais elas se apresentam. (AGAMBEN, 2005, p.33)

Assim é exemplificado, segundo o autor, na *quête*³⁶ medieval. Essas “buscas” medievais eram orientadas pelo princípio, formulado por Honório de Autun, segundo o qual, antes do pecado, o homem conhecia o bem por experiência e o mal por ciência e, após o pecado, a relação inverte-se, fazendo com que o bem seja conhecido por ciência e o mal por experiência. Assim, diz Agamben:

A *quête*, ou seja, a tentativa do homem que pode conhecer o bem somente *per scientiam* de fazer dele experiência, exprime a impossibilidade de unir ciência e experiência humana em um único sujeito. Por isso, Percival, que vê o graal, mas exime-se a ter dele experiência, é o personagem emblemático da *quête* (...) Desse ponto de vista o graal (isto é, o impossível ponto de fuga em que a fratura do conhecimento se consolida e as duas paralelas da ciência e da experiência se encontram) é simplesmente o que constitui a própria experiência humana como *aporia*, ou seja, literalmente, como ausência de via (a-poria). (AGAMBEN, 2005, p.38)

O que o autor entrevê aqui é que a busca pelo Graal é sempre interdita, pois significaria em um mesmo objeto a ciência e a experiência do bem: sendo assim, Percival apenas o vê e Galaad é assunto aos céus quando o encontra. A *quête* é, portanto, uma busca sem caminho, pois não há como chegar ao Graal, no entanto se sai em busca dele. A jornada desde o início é marcada por uma impossibilidade e imprevisibilidade. Já a aventura, segunda Agamben, é aquela que garante o exótico e o extraordinário, ao passo que a *quête* as têm como marcas, não como finalidade (AGAMBEN, 2005, p.39).

A experiência, tal qual entendida e explicitada, encontra-se, finalmente, no estado entre o semiótico e o semântica, o estado de infância, como denominado por Agamben, não se referindo aqui a um período de tempo. Essa abordagem do autor não será desenvolvida em profundidade aqui, dado o escopo de nosso estudo.

De Czeslaw Milosz temos os seguintes versos de “Descrição honesta de si mesmo junto a um copo de whisky no aeroporto, digamos em Minneapolis”:

³⁶ *Quête*, em francês, significa busca, ação de procurar afim de encontrar, descobrir. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/quête>>. Acessado em: 20/12/2017.

Se após a morte eu chegar ao Céu, lá deve ser como aqui, só que me terei desfeito da obtusidade dos sentidos e do peso dos ossos.

Tornado puro olhar, sorverei ainda as proporções do corpo humano, a cor da íris, uma rua de Paris em junho de manhãzinha, toda a incompreensível, a incompreensível multidão das coisas visíveis. (MILOSZ, 2003, p.115)

O poeta expressa a vontade de se ver livre do peso do corpo e da obtusidade dos sentidos afim de sorver as coisas ao seu redor. Expressa-se um conflito entre o próprio corpo, tomado em sentido amplo, daquele que vê, e aquilo que vê, como se o primeiro fosse um impedimento ao sorver puro do que se apresenta ao poeta. Esse corpo, carregado de dizeres, saberes e construtos acerca do mundo, impede-o de um mergulho no mundo incompreensível das coisas visíveis. Delinea-se uma impossibilidade, então: a experiência do mundo é, em última instância, um além da linguagem, literalmente incompreensível. Ao poeta, a única diferença entre a terra e o céu é a ausência dessa obtusidade que o impede de sorver o mundo e as coisas que nele há. Ainda do autor, em *I Sleep a Lot* observamos a tensão entre o ter e fazer experiência, aquilo que nos é conhecido e aquilo que é da ordem do *páthei máthos*:

When I couldn't do without alcohol, I drove myself on alcohol,
When I couldn't do without cigarettes and coffee, I drove myself
On cigarettes and coffee.

I was courageous. Industrious. Nearly a model of virtue.

But that is good for nothing.

(...)

I have read many books but I don't believe them.

When it hurts we return to the banks of certain rivers. (MILOSZ, 1962)

Ao final dos versos do poema o autor diz ter lido muitos livros, mas não acredita neles e que, quando a dor o acomete, ele volta à margem de certos rios, lugar seguro. Existe, nessa perspectiva, algo de risco envolvido na experiência e que o retorno ao lugar seguro, já processado, apresenta certa segurança, proteção.

Por último, o próprio Agamben, comentando a poesia de Baudelaire e a expropriação da experiência diz:

A experiência é, de fato, voltada primeiramente à proteção contra as surpresas, e o produzir-se de um choque implica sempre uma brecha na experiência. Fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade, neutralizar o seu poder de choque. (...) À expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal. (...) O estranhamento, que retira dos objetos mais comuns a sua experimentalidade, torna-se assim o

procedimento exemplar de um projeto poético que visa fazer do Inexperienciável o novo “lugar comum”, a nova experiência da humanidade. (AGAMBEN, 2005, p.52)

Tornar aquilo que é comum em estranho parece ser uma estratégia da arte para retornar ao espectador uma fração da experiência que foi suplantada pelo conhecimento. Agamben aqui comenta principalmente a obra de Baudelaire, mas é interessante pensar nos termos aqui postos: diante da ausência da novidade e experiência que o “fazer experiência” estabeleceu, a arte responde de maneira a fazer dessa ausência um instrumento. Em outras palavras, tomar aquilo que é comum e torná-lo estranho mais uma vez, reconfigurando o “lugar comum”. Talvez seja apenas nessas circunstâncias, reconfigurar a experiência em outros termos, que seja possível um confronto com as coisas por parte do espectador. Dessa perspectiva de destruição da experiência, do aparato seguro do espectador e instaurando uma ausência dele, não se pode fazer experiência, mas seria possível apenas o choque com o novo – que é o mesmo, mas outro. Desse contato com o outro, que tende a escorregar das mãos do fazer experiência, nasce a expropriação da experiência como estratégia artística.

O que isso nos diz acerca de *Sleeping by the Mississippi*? Parece que a obra opera segundo essa lógica. Pensando em Charles e Crystal, ambas as figuras apresentam, nas imagens, um teor de estranheza e dessemelhança alto. Charles não é passível de uma leitura psicológica fácil nem de uma categorização tranquila. Crystal se coloca como uma grande questão ao espectador, pois carrega em seu corpo sinais de velhice e juventude, de morte e nostalgia, de novo e antigo. Soth coloca o espectador em um estado de suspensão, como se o afastasse da certeza que serve como anteparo às imagens.

De forma ampla, a obra opera segundo essa mesma lógica: o fotógrafo parece operar uma desarticulação da paisagem ao redor do rio Mississippi através de seus símbolos, imagens, sonhos e passado. Assim são as “fotos dentro de fotos”, dos símbolos religiosos, da referência à morte e a permanência na decadência das paredes, das casas e dos desenhos incompletos. Ao invés de operar afim de construir um quadro amplo e coeso, ele constrói um quebra-cabeça que não se encaixa no final, que se recusa a encaixar.

Nesse sentido, Rancière argumenta a experiência a partir de uma pedagogia emancipadora. Passemos agora a pensar essa estratégia dentro desse contexto, abordando também aquilo que ele diz acerca da dissociação de um corpo de experiência: desfazer seus laços para que o espectador faça seus próprios.

A abordagem emancipadora

Rancière argumenta acerca de uma pedagogia emancipadora, e seu contrário ele denomina de embrutecedora. Ao descrever esta última, pedagogia iluminista, hierarquizada, ele argumenta que a diferença entre o mestre e o aprendiz é justamente a distância entre um e outro que se refaz a todo instante. A diferença entre ambos não é a detenção de certo conhecimento em detrimento do que desconhece o aluno, mas, justamente, a ignorância do aluno em saber a distância entre sua ignorância e o saber:

O que lhe falta, o que sempre faltará ao aluno (a menos que este também se torne mestre) é o saber da ignorância, o conhecimento da distância exata que separa o saber da ignorância. (RANCIÈRE, 2012, p. 14)

Ao aprendiz, então, é sempre vedado esse conhecimento, de tal forma que ele sempre ficará em seu lugar de quem é dependente de seu mestre e, se um dia se tornar mestre, subordinando seus aprendizes da mesma forma. O que esse método, modo de fazer, ignora é que todo aluno já sabe uma série de coisas. Ao deixar de lado esse conhecimento, considerando-o, nas palavras do autor, de “*saber de ignorante*, saber incapaz de organizar-se segundo a progressão que vai do mais simples ao mais complicado” (RANCIÈRE, 2012, p. 14), o mestre se coloca sempre acima do aprendiz, como se seu método de alcançar o conhecimento fosse mais ordenado que o de seu aluno.

O saber, nessa perspectiva, seria uma posição, distância entre aqueles que sabem o quanto lhes falta e aqueles que não sabem nem nunca saberão, porque sempre lhes é ocultado tal conhecimento. Há, portanto, um abismo que separa as duas inteligências:

(...) a que sabe em que consiste a ignorância e a que não o sabe. Essa distância radical é o que o ensino progressivo e ordenado ensina ao aluno em primeiro lugar. Ensina-lhe primeiramente sua própria incapacidade. (RANCIÈRE, 2012, p.14)

O que o autor opõe a esse tipo de abordagem é justamente a educação emancipadora, essa que compreende o fato de o aprendiz já possuir saberes construídos e, mais, que possui a capacidade plena de trilhar um caminho rumo ao saber segundo sua inteligência. Existem diferentes formas de manifestação de inteligência, mas a inteligência em todas essas manifestações é a mesma:

Não há dois tipos de inteligência separados por um abismo. O animal humano aprende todas as coisas como aprendeu a língua materna, como aprendeu a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que o cercam, a fim de assumir um lugar entre os seres humanos: observando e comparando uma coisa com

outra, um signo com um fato, um signo com outro signo. (...) Desse ignorante que soletra os signos ao intelectual que constrói hipóteses, o que está em ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicarlhe. (RANCIÈRE, 2012, p. 14-15)

Dessa forma, o único abismo que o aprendiz necessita transpor é o que o separa do conhecimento, não o do conhecimento do mestre. Esse caminho, porém, é feito da mesma maneira como ele aprende todas as outras coisas: através de comparações, figuras, traduções de uma língua para a outra, como o diria Rancière. Nesse sentido, já antecipando o argumento, o artista que impõe ao espectador os modos de interpretar e pensar a imagem age como o mestre embrutecedor: afinal, apontar um único modo de acesso a algo é também limitar outros modos de acesso a ele. Trata-se de um modo de pensar que duvida da capacidade daquele que vê.

Ao mestre que duvida de seus discípulos, de sua inteligência, opõe-se o mestre ignorante, aquele que:

(...) não ensina seu saber aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta de coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que o comprovem e o façam comprovar. O que ele ignora é a desigualdade das inteligências. Toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que abole incessantemente, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições. (RANCIÈRE, 2012, p.16)

As artes vivem o mesmo dilema, com artistas e abordagens que duvidam da capacidade do espectador, considerando-o simplesmente passivo. O pensamento embrutecedor pressupõe um caminho em linha reta entre artista e espectador, ideia e ação, comunicação e recepção. Estruturas embrutecedoras, como as utilizadas pelo sistema de comunicação em massa. Ignora-se que o espectador, tal qual o artista, faz conexões, compara, interpreta. Contra essa identidade de causa e efeito, reside a lógica da pedagogia emancipatória, dissociatória: "(...) o aluno aprende do mestre algo que o mestre não sabe. Aprende como efeito da habilidade que o obriga a buscar e comprova essa busca. Mas não aprende o saber do mestre." (RANCIÈRE, 2012, p.18).

A educação emancipatória questiona os lugares fixos no quais são colocados o mestre e o aprendiz. Questiona e os subverte. A vontade de unificação de significado e, de certa forma, hermenêutica da obra de arte é uma vontade que mantém estáticas as posições de mestre e aprendiz, subentendendo uma linha reta entre o artista e o espectador, tornando a obra somente um meio, talvez até um tropeço nesse processo. Na lógica do pensamento emancipatório, porém, a

obra seria um terceiro elemento a partir do qual mestre e aprendiz iriam consultar, checar suas descobertas, compará-las. A obra seria fonte de novos caminhos, não um elemento que atrapalharia o processo do conhecimento. Portanto, resumindo a argumentação de Rancière:

Mas num teatro, diante duma performance, assim como num museu, numa escola ou numa rua, sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam. O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio. (RANCIÈRE, 2012, p. 20-21)

Fica claro as conexões dessa reflexão com o que o autor estabelece acerca dos regimes da arte. Podemos presumir que a pedagogia embrutecedora caminha junto ao regime representativo: pressupõe uma distância hierárquica entre artista e espectador, uma hermenêutica que, baseada em regras miméticas, ditaria àquele que vê o saber da obra segundo seu próprio método:

Segundo essa lógica, o que vemos - num palco de teatro, mas também numa exposição fotográfica ou numa instalação - são os signos sensíveis de certo estado, dispostos pela vontade de um autor. Reconhecer esses signos é empenhar-se em certa leitura de nosso mundo. E essa leitura engendra um sentimento de proximidade ou de distância que nos impele a intervir na situação assim significada, da maneira desejada pelo autor. Daremos a isso o nome de modelo pedagógico da eficácia da arte. (RANCIÈRE, 2012, p.53)

A operação se desenrola, então, da seguinte forma: há a vontade do artista de mobilizar o espectador em certa direção, aqui politicamente falando, então dispõe-se certos elementos que se supõe retratarem certa situação de forma “realista”, talvez, afim de gerar uma reação de proximidade ou repulsa por parte daquele que vê. A partir desse impulso, é possível pensar em toda uma herança estética, em termos de fotografia, que se construiu a partir dessa vontade, na figura do fotojornalismo e documentarismo dos menos privilegiados, dos pobres, dos miseráveis, dos doentes e dos marginalizados. Essa tendência verificamos tanto no discurso quanto na prática dos fotógrafos através da história.

Por outro lado, a pedagogia emancipadora caminha ao lado do regime estético, como se fosse um modo deste: ao espectador é dada a obra, que ao invés de ser atestado de distância, é testemunha da proximidade entre artista e espectador. A obra encarna, assim, o aspecto além

linguagem da experiência, segundo o pensamento de Agamben: é a obra/experiência que estabelece o limite último da linguagem. Iremos explorar essa pedagogia melhor adiante.

A partir dessa perspectiva é possível dizer de uma experiência emancipatória para o espectador, experiência em que lhe é possível trilhar caminhos próprios, ainda que ancorado na obra, esse terceiro elemento que serve de referência tanto ao artista quanto ao espectador. Antes de prosseguir, é prudente visitar, de maneira muito breve, aquilo que Deleuze diz acerca do artista e da obra de arte.

O artista e o espectador

Deleuze e Guattari tem uma visão interessante acerca do trabalho do filósofo e do artista. Segundo os autores, o filósofo é aquele que cria conceitos, pois esse é seu trabalho. Já o artista não é um criador de conceitos. Ele cria outras coisas, ele cria blocos de sensação nos quais existem afectos e perceptos. Mas por que não afectos e percepções? Ora, estes últimos são sensações do humano, de qualquer um, do artista, por exemplo, que passam, que não se sustentam com o tempo:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 213)

Deleuze afirma, portanto, que o percepto “é um conjunto de percepções e sensações que vai além daqueles que as sentem. (...) A arte dá uma resposta para isso: dar uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações” (DELEUZE, 1994). Acerca do afecto, ele afirma que “os afectos são devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles” (DELEUZE, 1994).

Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. “Há um minuto do mundo que passa”, não o conservaremos sem “nos transformarmos nele”, diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.220)

Portanto, o artista dá uma duração a essas percepções e afectos que o perpassam. Por outro lado, os perceptos e os afectos não estão no homem, e cabe ao artista imprimi-los na obra. Toda a função do artista é executar essa operação, sem regras pré-estabelecidas. Talvez a única,

intrínseca ao trabalho do artista, é que esse bloco se mantenha de pé. E para manter-se de pé, é preciso que haja respiros, bolsões de ar, vazios. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 215). Há obras que não conservam vazios e, portanto, não se mantêm de pé.

Os autores dizem da música, por exemplo, como uma grande criadora de afectos. Há uma intersecção interessante entre o conceito, afecto e percepto, pois há filósofos, por exemplo, que geram afectos em seus conceitos. Há, e a obra de Deleuze acerca do cinema é a prova viva disso, perceptos e afectos que geram conceitos. O presente trabalho é uma tentativa ínfima de tentar extrair conceitos dos blocos de sensação de *Sleeping by the Mississippi*.

Resumindo, portanto, para Deleuze e Guattari:

O artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto. Os girassóis de Van Gogh são devires, como os cardos de Dürer ou as mimosas de Bonnard. (...) Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.222 e 227)

É clara a noção de que o artista é o canalizador de perceptos e afectos. O espectador é aquele que mergulha nesse bloco de sensações. A partir dessa concepção, torna-se irrelevante falarmos de uma linha reta entre artista e espectador. Antes, há um complexo jogo entre a impressão de afectos e perceptos na obra, feitos a partir da capacidade do artista, que os imprime de forma distinta, sempre, e o contato do espectador com a obra e esse bloco de sensações, que agem de maneira independentes e existem sem a intervenção do homem, uma vez que a obra está pronta.

É interessante pensar, a partir dos afectos e perceptos, no próprio trabalho que empreendemos aqui. *Sleeping by the Mississippi* apresenta imagens que, por si só, não apresentam uma visão clara do todo. Como já foi citado aqui anteriormente, Alec Soth diz claramente que a fotografia é um *medium* difícil em termos de narrativa: ele antes sugere mais do que constrói uma narrativa tradicional. O que depreendemos disso, portanto, é que as imagens, em suas individualidades, articulam perceptos frágeis, instáveis, agem mais como afectos, tais quais a música, por exemplo. A obra é construída, portanto, desses elementos menores que, a partir do ato de leitura da obra como um todo, articulam perceptos mais elaborados. Mas em suas singularidades, como já vimos aqui, as imagens são dúbias, instáveis, de difícil definição e leitura. O que não quer dizer, porém, que as imagens não articulam

perceptos – pelo contrário – mas que, antes, as imagens aqui tratadas os articulam de maneira deveras débil, incerta, vacilante, dada a estranheza que essas imagens nos suscitam. Sempre um percepto inacabado, com potência de se refazer constantemente.

O segundo capítulo dessa dissertação é uma tentativa de extrair os perceptos da obra: analisar as imagens em suas conexões umas com as outras para daí pensar as paisagens que *Sleeping by the Mississippi* desenha. Essas paisagens são desenhadas de maneira frágil: é na leitura/imersão do/no devir-Charles, devir-Crystal, devires-desenhos, entre tantos outros devires, que os perceptos vão emergindo mais claramente – o percepto do próprio rio Mississippi, do sonho, da nostalgia, do cotidiano *outsider*. Os perceptos não estão dados, de maneira óbvia e simples, eles são apreendidos de uma relação que não é linear, mas depende desses devires complexos. Esses perceptos não estão associados a um tipo de estética mimética, nas palavras de Rancière, mas a um tipo de estética que busca desafiar o espectador, que necessita que ele atente aos símbolos e sinais dados aqui e ali, nunca óbvios, nunca encadeados de maneira fácil pelo artista.

O presente capítulo busca pensar justamente essa última questão. Coloca-se diante de nós o modo através do qual esses afectos são potentes e, por serem ao mesmo tempo fortes em si mesmos, a maneira pela qual as imagens deixam transparecer os perceptos que atravessam a obra como um todo. Olha-se a imagem e se vê Charles, mas também se vê que Charles reporta-se ao percepto *midwest*/rio Mississippi de modo não mimético: não há nada nele que aponte para esse percepto, no entanto este lhe atravessa. É possível olhar para Charles e contemplar o devir-Charles, ao mesmo tempo em que é possível contemplar um percepto mais amplo. É essa construção que se dá, em parte, na imagem mesma, no modo em que é feita, que nos interessa nesse capítulo.

Retornando a Rancière, temos que essa perspectiva é coerente com o autor pensa: o que o artista produz, a partir do momento em que se está feito e visto por outro, já não é mais dele. Não se trata, como já dito, de uma comunicação em linha reta: existem afectos e perceptos que são blocos de sensação que agem sobre o espectador e, portanto, não são nem podem ser controlados pelo artista.

Essa relação não linear entre produção e recepção Rancière chama de eficácia estética: “A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização” e baseia-se na “(...) suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível

apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade.” (RANCIÈRE, 2012, p. 56-57).

Essa opção é uma terceira via, oposta aos modelos que, ante à proposta de um *continuum* sensível entre proposição e recepção, sugere o fim da representação e que a arte seja absorvida como forma de vida. A eficácia estética, portanto, opera segundo uma clivagem e rejeita qualquer forma de comunidade baseada nessa linearidade. Sua efetividade está justamente em seu potencial de dissenso.

A relação entre intenção do artista, forma sensível de apresentação da obra, olhar do espectador e uma pretensão de comunidade, formada a partir de uma leitura comum da obra de arte, vontade que serviu de base para inúmeras propostas artísticas do século passado, por exemplo, não é linear, determinável previamente. Essa suspensão presta-se a eliminar toda e qualquer relação hierárquica entre artista e espectador, pois ressalta o lugar de ator daquele que vê: não é mais um aprendiz diante do mestre que o sujeita com seu saber elevado, antes, é aquele que aprende segundo seu próprio caminho diante de um elemento comum tanto a ele quanto ao artista.

Já foi citado aqui o comentário de Hegel diante dos mendigos na pintura de Murillo. Há, no entanto outro exemplo que o autor dá, referindo-se à eficácia estética. Frente ao Torso de Belvedere, uma estátua sem cabeça nem pernas, Winckelmann relata uma experiência peculiar. Estamos diante de uma obra que não apresenta feições dramáticas, movimento, sentimento algum. O autor, no entanto, vê ali um símbolo da antiga sociedade grega, já morta. Ele vê no Torso o próprio Hércules em repouso, símbolo da liberdade grega. Ora, não há relação sensível entre a conclusão de Winckelmann e o Torso: a liberdade não está na estátua. No entanto, ela está lá, mas não há nada que aponte, necessariamente, para ela:

A estátua está subtraída a todo e qualquer *continuum* que garanta uma relação de causa e efeito entre a intenção de um artista, um modo de recepção por um público e certa configuração da vida coletiva. (RANCIÈRE, 2012, p. 57)

O que torna desse um exemplo paradigmático é exatamente essa distância enorme que há entre a liberdade grega e sua representação sensível no Torso. Há, nas palavras do próprio Rancière, uma indiferença radical nessa obra, que não aponta para nenhuma reação esperada do espectador a partir de uma ação, expressão ou movimento.

Gostaria de oferecer um outro exemplo dessa eficácia estética, aqui em um conto de Jorge Luis Borges. Em “A busca de Averróis”, três amigos discutem acerca da poesia. Um deles, poeta, argumenta a favor da renovação das figuras citando, por exemplo, que a antiga metáfora do destino como sendo um camelo cego, de Zuhair, já estava gasta, após cinco séculos de sua feitura. Averróis, no entanto, pensa diferente. Se antes o poeta, na Arábia, havia escrito essa metáfora para confrontar a imagem do destino a do camelo cego, no momento em que os amigos conversam, o verso “(...) sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro.”³⁷ (BORGES, 1974, p.587). Assim, Averróis finaliza, acerca de outro trecho que também ressoa a mesma conclusão:

Así, atormentado hace años en Marrakesh por memorias de Córdoba, me complacía en repetir el apostrofe que Abdurrahmán dirigió en los jardines de Ruzafa a una palma africana:

Tú también eres, ¡oh palma!

En este suelo extranjera...

Singular beneficio de la poesía; palabras redactadas por un rey que anhelaba el Oriente me sirvieron a mí, desterrado en África, para mi nostalgia de España.³⁸ (BORGES, 1974, p.587)

O que reconhecemos nas palavras de Averróis é fruto de uma distância e uma quebra do *continuum* sensível entre artista, obra e leitor. Esses versos prefiguram o ambiente moderno no qual inscrevem-se as obras de arte: o museu, o livro... Nesses lugares há a possibilidade de acesso às obras divorciadas de suas origens. É possível a Averróis ler os versos do poeta e a metáfora de Zuhair de maneira a se apropriar daquilo que não está no poema. Em suas palavras mesmo, se antes haviam dois elementos na metáfora, agora existem quatro e, se para o rei a saudade era do Oriente, para ele os versos representam sua nostalgia da Espanha. Em ambos os casos vemos uma eficácia que pertence ao regime estético da arte. Não é produzida segundo o regime representativo, segundo o qual a metáfora é gasta e já inoperante, e as saudades da Oriente não podem ser substituídas pelas de outro país.

³⁷ Na tradução de Flávio José Cardozo: “(...) serve para recordar Zuhair e para confundir nossos pesares com os daquele árabe morto. Dois termos tinha a figura e hoje ela tem quatro.”

³⁸ Na mesma tradução citada anteriormente: “Assim, atormentado há anos em Marrakech por lembranças de Córdoba, comprazia-me em repetir a apóstrofe que Abdurrahman dirigiu, nos jardins de Ruzafa, a uma palmeira africana: *Tu também és, é palmeira!, Neste solo estrangeira...* Singular beneficio da poesia; palavras escritas por um rei que desejava o Oriente serviram a mim, desterrado na África, para minha nostalgia da Espanha.” A tradução citada está disponível em: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Editora Globo, 2001.

O que esse modelo aponta, portanto, é uma quebra com a divisão, nas palavras do autor, policial do sensível:

A existência de uma relação “harmoniosa” entre uma ocupação e um equipamento, entre o fato de estar num tempo e num espaço específicos, de nele exercer ocupações definidas e de ser dotado das capacidades de sentir, dizer e fazer que convêm a essas atividades. A emancipação social, na verdade, significou a ruptura da concordância entre uma 'ocupação' e uma 'capacidade' que significava incapacidade de conquistar outro espaço e outro tempo. (RANCIÈRE, 2012, p.43)

O que isso significa, enfim? Esse trecho aponta para o fato que as obras podem ser, e são lidas, fora de seus contextos, de suas ocupações e de suas finalidades. O mesmo acontece com o espectador, que efetivamente lê e observa fora dos padrões e/ou expectativas dadas a partir de sua posição social. A partir da distância da eficácia estética, é possível àquele que vê conquistar, nas palavras do autor, outro espaço e outro tempo, outra sensibilidade que não àquela de sua posição no mundo. Assim de fato acontece em todo e qualquer lugar. A tentativa, portanto, de achatamento de significado ou, em outras palavras, de um *continuum* sensível, é uma tentativa de manutenção das posições.

É nesse sentido que a arte toca a política: ela pode romper com a divisão policial do sensível, da mesma maneira como a política³⁹, na concepção de Rancière do termo, o faz redistribuindo os papéis sociais, subvertendo as práticas e as hierarquias que definiam o tempo e o espaço, modos de ver, ser e dizer que eram legados a certos grupos em detrimento de outros. Essa é a operatividade da obra de arte:

Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposto à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma destinação antevendo seus efeitos; são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensorio-motor definido. O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência. (RANCIÈRE, 2012, p. 60)

Essa última frase do autor é significativa em vários níveis: dissociar certo corpo de experiência a partir do rompimento da obra com sua origem e a negação de seus efeitos. Os novos lugares da arte, instaurados pela modernidade, como já citados antes, garantem o

³⁹ Rancière define política da seguinte maneira: "A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem 'natural' que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer." (RANCIÈRE, 2012, p.59-60)

nomadismo da obra. Por outro lado, as obras perdem sua destinação, suas ambições de linearidade entre uma intenção e um efeito.

Interlúdio

Até agora abordei Agamben, Rancière e, brevemente, Deleuze. É interessante, então, retomar nossa proposta inicial, já que agora parece ser mais claro ao leitor o caminho e lugar aonde esse estudo se propõe chegar.

O que em princípio está em jogo, a partir de Charles e Crystal, é a possibilidade de uma fotografia que flerte com um tipo de pensamento avesso àquilo que Rancière chamou de pedagogia embrutecedora. O autor aponta que existem estéticas e obras que duvidam da capacidade do espectador de fazer seus próprios caminhos, incitando uma linearidade entre o artista e a recepção pelo espectador. Soth parece não se encaixar nessa categoria. Nosso questionamento, nesse sentido, é a nível de imagem: como e através de quais mecanismos suas imagens, ao invés de articular prolongamentos sensório-motores habituais no espectador, os desarranja, suscitando outra reação neste? Em outras palavras, como a estética escolhida tem potencial de desfazer os laços, dissociar um certo corpo de experiência? E, por fim, como esses afectos imagens suscitam perceptos que não estão, necessariamente, na imagem? Não era esse o caso, por exemplo, com o Torso de Belvedere?

A hipótese reside na composição e na disposição dos corpos na imagem, ambos feitos de maneira a gerar estranhamento e dessemelhança, apostando na estratégia de imergir a obra toda em um estado de suspensão. Esses processos, ao romperem com a dramaticidade, com a ação que surge imediatamente do reconhecimento habitual de uma estética, engendram, como já dito, uma predileção pela descrição ao invés da narrativa, da balada ao invés do encadeamento de situações, da inatividade ao invés da ação. Pois aqui temos afectos imagens individuais que são potentes em si mesmos, mas que também deixam-se atravessar por perceptos, que formam a paisagem da obra. Nos interessa aqui, portanto, investigar esse mecanismo. Continuemos, então, o raciocínio de Rancière.

A política da arte

Retomando o raciocínio, Rancière diz, então, que entre a política e a arte há certas trocas ou, antes, que ambas questões passam pela estética, em certo nível. Há, então, uma estética política, “no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo.” e uma política da estética “no

sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível." (RANCIÈRE, 2012, p.63).

Ambas essas instâncias antecedem toda e qualquer política dos artistas. O campo no qual a arte atua/vive é esse, em que existe uma estética da arte que é, por natureza, dissensual, não corresponde aos intentos do artista. Esse campo é, de fato, um domínio de experiência particular da arte. Isso não quer dizer que a obra de arte é desprovida de intencionalidade e que o artista não imbuí sua obra de intentos. Quer dizer, mais especificamente, que por mais que o artista o faça, o campo da arte não se permite subsumir nestes, e o espectador, por si só, faz desvios. Daí a cisão que Rancière opera entre estéticas/obras que respeitam essa operacionalidade estética própria da arte, uma abordagem emancipatória, e outra que não a respeita, a chamada embrutecedora.

Portanto, há aqui um entrelaçamento de três lógicas heterogêneas que constitui certa política da arte: "(...) lógica das formas da experiência estética, a do trabalho ficcional e a das estratégias metapolíticas." (RANCIÈRE, 2012, p.65). A lógica das formas da experiência estética refere-se mais propriamente ao regime estético e sua operacionalidade; a do trabalho ficcional a como o artista articula sua obra em uma paisagem, que abordaremos mais abaixo; por fim, as estratégias metapolíticas referem-se às intenções específicas políticas dos próprios artistas.

Nesse sentido, o trabalho artístico de uma arte crítica, que reconhece esse espaço dissensual, pode operar da seguinte maneira, segundo o autor:

(...) há, em segundo lugar, as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos. O modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras." (RANCIÈRE, 2012, p.64)

Do ponto de vista do artista, opera-se, um deslocamento da paisagem do real, afim de mostrar aquilo que estava escondido, deslocar vozes, posicionamentos fixos e romper com as posições previamente estabelecidas. Nesse entrelaçamento entre a paisagem da arte, as

intenções políticas do artista e o trabalho de ficção operado pelo mesmo, entrevemos os três regimes da arte: o representativo, o estético e o ético:

Esse entrelaçamento também implica um entrelaçamento singular e contraditório entre as três formas de eficácia que tentei definir: a lógica representativa que quer produzir efeitos pelas representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos e a lógica ética, que quer que as formas da arte e as formas da política se identifiquem diretamente umas com as outras. (RANCIÈRE, 2012, p.65-66)

Trata-se de um nó complexo no qual não há modo de se subsumir um no outro de maneira simples, como Rancière aponta, exemplificando o método de Brecht, em que ele intenta produzir um estranhamento na plateia afim de leva-la à compreensão de uma situação social e à ação política. Novamente: o artista cria suas paisagens ficcionais com suas intenções políticas, mas não há absolutamente nada que garanta o *continuum* sensível entre artista, obra e espectador. Apostar nessa linearidade é ignorar a dimensão própria à arte.

O artista cria suas obras com intencionalidades próprias, mas nada aponta para uma relação direta entre intencionalidade e apresentação sensível e, ainda menos, para uma interpretação do espectador. A ficção que o artista cria é uma forma de criar dissenso, de deslocamento de realidades, mas esse resultado, deslocamento, não é de modo algum possivelmente previsto pelo artista.

Sendo assim, nos interessa a concepção de ficção cunhada por Rancière, O autor afirma que:

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. (RANCIÈRE, 2012, p.74)

Em sua ficção sobre o rio Mississippi, Alec Soth opera por deslocar personagens e lugares, como já o vimos: o cotidiano torna-se *outsider*, o erotismo torna-se banal, o passado torna-se presente, a religião passado, presente e lembrança. São esses perceptos que o artista manipula a partir da ficção que tece. É feita uma redistribuição das hierarquias e das posições.

É possível pensar, por exemplo, nas figuras de Charles e Crystal, em como suas ficções, de aviador ou de princesa, reconfiguram a paisagem à qual o espectador é exposto e, mais ainda, reconfiguram suas próprias paisagens do real. O ficcional nos ajuda a entender o real, nossa configuração do real.

As imagens que expomos aqui, Charles e Crystal, têm, como já o temos discutido, potencial justamente por abrigar essas várias questões, indeterminações. Elas, em termos de Kaprow, em “A educação do não-artista”⁴⁰, embaralham os códigos. Diria Rancière de uma imagem pensativa, em que a mesma:

(...) 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 o ativo e o passivo... (RANCIÈRE, 2012, p.110)

O que ocorre em uma fotografia, então? Segundo o pensamento de Barthes, em “A câmara clara”, existiria o *studium* e o *punctum*. O primeiro é identificado como aquilo que sabemos acerca da imagem, nosso conhecimento objetivo acerca dela. O segundo é uma categoria difícil de definir, mas nas palavras do próprio Barthes seria aquilo que nos toca, que sai da imagem. (Foster⁴¹ analisa o *punctum* pela ótica de Lacan, análise que aqui não nos interessa.) Segundo Barthes, as categorias são excludentes, o *punctum* deve ser divorciado do *studium*. Porém, Rancière aponta que em sua própria análise de fotografias o autor parte e mistura um e outro. A pensatividade da fotografia estaria justamente nesse entrelaçamento entre o que se sabe e o que não se sabe na fotografia, entre o regime representativo e o estético, entre o *studium* e o *punctum*. Entre aquilo que se sabe e o que não se sabe – quem é Charles, o que ele faz com dois aviões em mãos, por que Crystal se veste como princesa?... – é que está a pensatividade dessas fotografias. São nesses contrastes, nessas interrogações e bolsões de ar, lugares-entre que reside a potência estética dessas imagens:

A pensatividade da fotografia poderia então ser definida como esse nó entre várias indeterminações. Poderia ser caracterizada como efeito da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado. (RANCIÈRE, 2012, p.110)

A tensão entre aquilo que se sabe e o que não se sabe, entre o código apreendido e o não apreendido, traz à tona isso que o autor chama de pensatividade. É possível identificar conhecimento e desconhecimento, pensado e impensado nessas fotografias, através de uma estética, um modo de fazer, que reforça esses elementos. Os elementos imagéticos já não ilustram uma tese ou pensamento, eles o são por si próprios, imersos em um contexto, narrativa,

⁴⁰ KAPROW, Allan. *A educação do não-artista, Parte 1* (1971), Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 4, nº4, março de 2003. Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-a-educaccca7ao-do-nao-artista.pdf>>. Acessado em: 28/12/2017

⁴¹ FOSTER, Hal. O retorno do real. In: _____. *O retorno do real*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

mas com força para deslocar essa a cada esquina da obra. São fotografias impassíveis, sem expressão direta, não são ilustrações de ação ou ideia alguma. Como diz o autor:

É o elemento da construção de outra cadeia narrativa: um encadeamento de microeventos sensíveis que vem substituir o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projetados, de suas realizações e suas consequências. O romance constrói-se então como a relação sem relação entre duas cadeias factuais: a cadeia da narrativa orientada do começo ao fim, com nó e desfecho, e a cadeia dos microeventos que não obedece a essa lógica orientada, mas se dispersa de maneira aleatória sem começo nem fim, sem relação entre causa e efeito." (RANCIÈRE, 2012, p.118)

Charles e Crystal sustentam-se por si só em uma cadeia de microevento: dispara reações por si só. Juntos a outras fotografias, entram em consonância com outra cadeia narrativa, mais ampla. Chamei a primeira a cadeia dos afectos – a dos microeventos - e a segunda a cadeia dos perceptos – a cadeia da narrativa mais ampla -, em algum ponto desse capítulo. Uma está na outra e reagem entre si de forma dinâmica.

Por fim, como bem lembra Tarkovski: "A imagem não é certo significado expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d'água" (TARKOVSKI, 2002, p.130).

Nos resta agora pensar duas questões: como essa pensatividade da fotografia opera – abordaremos essa questão a partir do pensamento, e para isso iremos recorrer a Bergson - e, em segundo lugar, veremos a relação entre a primeira cadeia e a segunda, entre os devires-imagens e os perceptos da obra – na esteira de Bergson iremos retornar a Deleuze para pensar essa segunda questão.

O Bergsonismo de Deleuze

Logo no primeiro capítulo de “A Imagem-Tempo”, segundo tomo da obra de Deleuze acerca do cinema, ele declara:

Contra aqueles que definiam o neo-realismo italiano por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos. Tratava-se, segundo ele, de uma nova forma de realidade, que se supõe dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. (...) Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Não seria antes ao nível do “mental”, em termos de pensamento? Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em

ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento? (DELEUZE, 2005, p. 9-10)

Deleuze coloca a questão do cinema em geral e, mais especificamente, a do cinema dito moderno, em termos de pensamento, mais do que realidade, como afirmava Bazin. O autor parte de Bergson e Pierce em seu projeto de criar uma filosofia digna do cinema, pensando as imagens do cinema em termos de signos, no sentido não linguístico, e respondendo à uma lacuna considerável na história do cinema, tendo em vista que as tentativas de classificação do cinema, principalmente as baseadas na semiologia, fracassaram desastrosamente (DELEUZE, 2008, p.70).

Nesse sentido, o projeto de Deleuze é, de fato, uma “história natural”, uma classificação dos “tipos de imagens e os signos correspondentes, como se classifica animais” (DELEUZE, 2008, p.62). Porém, para uma melhor compreensão do projeto de Deleuze, é preciso voltar ao Bergson de *Matéria e Memória*, livro principal na obra do autor, a partir do qual Deleuze vai fundar sua leitura e ampliá-la em base para sua filosofia *do* cinema e *a partir* do cinema.

É possível questionar a utilidade desse arcabouço teórico em nossa exploração acerca do *corpus* fotográfico aqui exposto. Tal questionamento é válido e contundente. No entanto, apesar de expor aqui os pontos principais do pensamento Deleuziano acerca do cinema, irei focar, para aplicação na obra de Soth, os desenvolvimentos fundantes, baseados em Bergson e na exploração que Deleuze faz deles, antes de aplica-los ao cinema. É uma escolha teórica feita a partir de um projeto a longo prazo, pessoal e intelectual, de pensar de maneira séria e efetiva a fotografia em termos de pensamento, não mais em termos de ficção ou realidade, binômio já tradicional na teoria da fotografia. Nesse sentido o que será desenvolvido aqui não é mais que um exercício introdutório, afim de fazer conversar um certo tipo de fotografia - elíptica, incerta, vacilante - com Bergson e Deleuze. Não se trata de uma transferência das categorias cinematográficas de Deleuze para a fotografia. Antes, uma exploração das noções fundantes que o autor utilizou em sua própria filosofia, mas dessa vez pensando-as à fotografia que aqui estudo.

Em *Matéria e Memória*, Bergson parte de uma questão fundamental acerca da consciência e das representações. É de seu interesse defender uma posição que fuja à querela entre os idealistas e os realistas, que vêem, respectivamente, que a matéria e sua representação estão exclusivamente na consciência ou que, por outro lado, a consciência não tem papel algum na experiência do homem com as coisas. O autor contesta ambas as posições, argumentando

que, ao se aproximar de uma em detrimento da outra, perde-se a capacidade de conciliar as ciências naturais, que descrevem os acontecimentos da natureza como eventos que independem do homem, com os eventos que se moldam a partir da consciência do mesmo. Diante desses dois modelos, que se provam insuficientes, Bergson propõe um outro, que encara as coisas como imagens, incluindo o cérebro e o corpo. As imagens, portanto, são aquilo que se oferecem tal qual como aparentam.

O corpo, porém, é uma imagem de tipo especial, ele é um centro de indeterminação. Jorge Vasconcellos afirma da seguinte forma:

Se imagem é o que aparece, está colocado que ela, a imagem, se faz ver, ela se apresenta, ganha visibilidade. Por outro lado, ao dizermos que algo ganha visibilidade, estamos também afirmando em contrapartida que este algo (a imagem) estava invisível. Só que aqui, esta invisibilidade não estaria localizada em nenhum problema ligado ao aparelho ótico ou ao sistema sensório-motor. Invisibilidade no sentido bergsoniano, pode ser o mesmo que campo do possível, ou seja, este algo ou a coisa estava invisível por estar potencialmente visível. Então se coloca outra pergunta: quem vê, ou a quem está capacitado ver aquela imagem que estava invisível? Bergson responderia: uma outra imagem! Uma imagem privilegiada, o corpo. (VASCONCELLOS, 1997, p. 57)

É o corpo quem transmite nossas sensações das imagens dos nervos ao cérebro, e é este último que devolve uma certa resposta em relação ao contato que tomamos com a imagem. O corpo, em última análise, é o elemento que pode modificar as imagens ao entrar em contato com elas: é aquele que gera diferença. O corpo seria atravessado por várias imagens:

Este corpo estaria calcado sob várias imagens, com vetores diferentes: imagens que viriam de fora e imagens que adviriam de dentro. As imagens de fora seriam chamadas de percepções; e as imagens de dentro destacadas por Bergson como afecções (...). (VASCONCELLOS, 1997, p.60)

Entre o cérebro e o as funções reflexas da medula espinhal, portanto, há uma diferença de grau, não de natureza (BERGSON, 2011, p.19). O que isso quer dizer, então? Essa relação entre as imagens e o corpo nos aponta para o fato que a representação não nasce na consciência, que a relação entre o corpo e a matéria, ambas imagens, é de utilidade: o corpo, através dos sentidos, abre-se para as imagens e o cérebro seleciona respostas para a sustentação da vida. O cérebro vai selecionar as reações que mais lhe interessam para a atividade:

Em outras palavras, o cérebro nos parece um instrumento de análise com relação ao movimento recolhido e um instrumento de seleção com relação ao movimento executado. Mas, num caso como no outro, seu papel limita-se a transmitir e a repartir movimentos. E, tanto nos centros superiores do córtex quanto na medula, os elementos nervosos não trabalham com vistas ao conhecimento: apenas esboçam de repente uma pluralidade de ações possíveis, ou organizam uma delas. (BERGSON, 2011, p.27)

O cérebro desenha as possíveis reações de movimento ante a imagem, gerenciando e transmitindo aos aparelhos motores a opção mais adequada que se relaciona ao corpo com a necessidade de manutenção da vida. Nesse sentido, a maior parte das interações entre corpo e imagem é movida pela necessidade e, portanto, a resposta é quase automática: dado certo estímulo, o corpo responde de tal ou qual forma.

A consciência, por sua vez, é um tipo de tela em que vemos as imagens. Ela não produz representações. Saímos, novamente, do domínio das teorias que colocam as representações na consciência. O cérebro, para Bergson, é quem faz parte do mundo, e não o contrário.

É importante, nesse momento, pensar como a percepção nasce: na concepção dos autores aqui citados, as imagens agem e reagem entre si a todo o tempo, dando conta, por exemplo, dos fenômenos naturais. Nesse fluxo de ação e reação, a percepção surge em um *intervalo*, em uma fissura, em que o corpo é capaz de curvar esses movimentos e agir como um centro. Nessa concepção, há uma nova forma de subjetividade ou subjetivação, em que o corpo está, efetivamente, em um intervalo, uma hesitação (VASCONCELLOS, 1997, p. 40). Em termos peircianos, Sales vai argumentar que:

O aparecimento do intervalo é que vai acarretar a formação de uma primeiridade, passo inicial para a vida; numa instância ulterior, o surgimento de cada passo evolutivo nada mais é do que intervalo entre ação e reação. (...) Nas faces do intervalo, em suas fronteiras, as pontas do sistema sensório-motor: percepção e ação. (...) Há que perceber para que se possa agir. Em outras palavras, a partir de uma percepção, uma ação: é o tema do movimento, do sistema sensório-motor. Numa ponta do hiato, a percepção, na outra a ação, e, pelo meio, incerto e difuso, tentando organizar respostas, o sujeito. (SALES, 2004, p.10).

Portanto, a percepção nasce de um intervalo entre ação e reação e, nas pontas deste, estão a percepção e a ação. Perceber, movimentar e agir estão ligados à ideia de sobrevivência, de manutenção do corpo. Percebemos e agimos com base em nossas percepções. Em termos de Pierce, caminhamos do fluxo como zeroidade, passamos ao sujeito como primeiridade, à ação como secundidade e, após esse percurso ser feito com resultados semelhantes, entramos na ordem da lei, da abstração, como terceiridade. Fenomenologicamente é dessa forma que Deleuze, em um primeiro instante, relaciona Bergson com Pierce. Assim nascem as chamadas imagens-movimento, do zero ao dois, de uma extremidade à outra do intervalo: imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação. Todas elas são relacionadas à ação, aos vínculos sensório-motores, agindo de maneira independente e associadas ao todo da narrativa cinematográfica. Em termos de cinema., Deleuze sugere, de maneira geral, planos análogos à cada uma delas. Esse tipo de imagem será associado ao cinema clássico, em que a ação dos

personagens e os vínculos que se estabelecem entre essas ações são principais, além de prefigurar uma montagem que privilegia esse tipo de pensamento. Deleuze resume:

A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo. Daí, uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do *tempo*. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. (DELEUZE, 2005, p.48)

Portanto, para Deleuze, há uma questão principal aqui: a imagem-movimento está ligada à ação, que por sua vez está ligada em uma cadeia de significado em que a montagem cinematográfica é o elemento ordenador desse todo. Dessa forma, temos uma imagem do tempo, uma representação indireta dele, pois as ações estão submetidas à montagem, e é ela quem as ordena. Em outras palavras, as imagens não seriam autônomas, centros em si, elas seriam subordinadas ao centro montagem.

Em termos de percepção, há um outro elemento principal: a memória. Bergson decompõe a representação “(...)em duas direções divergentes: matéria e memória; percepção e lembrança; objetividade e subjetividade.” (VASCONCELLOS, 1997, p.27). Não há representação sem memória, estabelecendo-se através da lembrança pura, que é virtual, e a imagem-lembrança, que é aquela que atualiza a lembrança pura. Nesse sentido, na percepção diante de uma imagem qualquer, a memória infiltra-se, tornando desse complexo uma conjunção entre passado e presente, indo deste àquele, em coexistência, fazendo do tempo um fluxo, uma coexistência de tempos. A imagem-lembrança (atual ou em vias de atualização) é aquela que atualiza a lembrança pura (virtual), sempre em um processo faltoso, no qual não é possível atualizar completamente a memória pura, segundo Deleuze – e desse processo faltoso é que provém o movimento aberrante em que as imagens-tempo irão se formar e o circuito entre o atual e o virtual se inicia.

Isso ocorre em todo e qualquer processo de percepção, sendo que ele é apenas acidental na imagem-movimento, visto que ela se dedica à ação do aparelho sensório-motor, ao útil. É na imagem-tempo que a memória vai trabalhar de forma mais incisiva. Deleuze vai dizer que, desse movimento ordenado da imagem-movimento pode surgir um movimento aberrante, que vai corroer de dentro essa própria imagem, subordinando, dessa vez, o movimento ao tempo:

O que chamamos de normalidade é a existência de centros: centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio de forças, de gravidade de

móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento. (...) Ora, o movimento aberrante põe em questão o estatuto do tempo como representação indireta ou número do movimento, pois escapa às relações de número. Mas, longe de o próprio tempo ficar abalado, ele encontra nisso a ocasião de surgir diretamente, e de livrar-se da subordinação ao movimento, de reverter essa subordinação. Inversamente, portanto, uma apresentação direta do tempo não implica a parada do movimento, mas, antes, a promoção do movimento aberrante. (DELEUZE, 2005, p.50)

Essa imagem vai começar a ruir com o que Deleuze chamou de situações óticas (e sonoras) puras, em que o tempo vai aparecer diretamente, surgindo como anterioridade ao movimento ou a qualquer função motora. Se antes o tempo era subordinado ao movimento, ao útil, à sobrevivência, ao esquema sensório-motor, agora ele é quem subordina o movimento. Nesse sentido Bergson surge como o teórico das virtualidades e promove uma virada no pensamento: do centro à ausência de centros, dos padrões, da Ideia, aos simulacros. É no virtual que há potência, e toda a filosofia de Deleuze parte dessa ideia tão cara: imanência pura e radical.

A partir disso, Deleuze e Bergson fazem duas distinções importantíssimas: há o reconhecimento automático, habitual, em que a percepção se prolonga em ações, movimentos, habituais e há o reconhecimento atento, que já não se prolonga em movimento. Desse último, o autor afirma:

Aí desisto de prolongar minha percepção, não posso prolonga-la. Meus movimentos, mais sutis e de outra natureza, retornam ao objeto, voltam ao objeto para enfatizar certos contornos seus e extrair “alguns traços característicos”. E recomeçamos, a fim de destacar outros traços e contornos, porém, a cada vez devemos começar do zero. Em vez de uma soma de objetos distintos num mesmo plano, agora o objeto permanece o *mesmo*, mas passa por *diferentes planos*. (DELEUZE, 2005, p. 59)

O autor insiste na distinção entre ambos os reconhecimentos e ainda argumenta que no primeiro geramos uma imagem sensório-motora, enquanto no segundo, fazemos uma descrição. Essa imagem ótica (e sonora) pura, nas palavras do autor, “(...) elevam a coisa a uma singularidade essencial, e descrevem o inesgotável, remetendo sem fim a outras descrições.” (DELEUZE, 2005, p.61) e entra em relação direta com as lembranças, na figura da imagem-lembrança. Contrária à percepção que se prolonga em ação, a imagem-tempo engendra uma descrição que atualiza as virtualidades e reflete-se nos objetos, em circuitos sucessivos. O atual e o virtual se perseguem, entram em relação em circuitos cada vez mais vastos:

A tal ou qual aspecto da coisa corresponde uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos: a cada vez é um plano ou um circuito, de modo que a

coisa passa por uma infinidade de planos e circuitos que correspondem a suas próprias “camadas” ou aspectos. (DELEUZE, 2005, p.61)

Essa busca entre o real e virtual acaba por apagar e recriar constantemente o objeto, em descrições sucessivas. Deleuze afirma ainda, acerca da subjetividade fundada a partir desse novo tipo de imagem:

A subjetividade ganha então um novo sentido, que já não é mais motor ou material, mas temporal e espiritual: o que “se acrescenta” à matéria, e não mais o que a distende; a imagem-lembrança, e não mais a imagem-movimento. (DELEUZE, 2005, p. 63)

Resumindo de maneira breve, Vasconcellos afirma, acerca do projeto de Deleuze:

Deleuze parte do princípio de que o cinema é inicialmente um sistema que reproduz o movimento, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade, mas que também se alimenta de instantes privilegiados, momentos que levam os planos, as cenas e as seqüências ao paroxismo e ao entrechoque. Ou seja, não há apenas imagens instantâneas, cortes móveis do movimento; há igualmente imagens-movimento, que são cortes móveis da duração. Assim como, imagens que rompem com o sensório-motor e o hábito para instaurar perspectivas acentradas e ângulos perceptivos inusitados do real, estas seriam as imagens-tempo; não mais cortes móveis da duração, mas intervalos no tempo. (VASCONCELLOS, 1997, p. 106)

Em outras palavras, o movimento e a imagem-movimento relacionam-se com o tempo em termos de cortes de duração, de tempo que passa, esse que temos a possibilidade de contabilizar. Já a imagem-tempo tem a ver com esse que é ao mesmo tempo passado e presente, atual e virtual, com circuitos que se perseguem, com acentramentos e com reconhecimento atento, ligados à imagens-lembrança.

Como podemos, assim, relacionar tais conceitos às imagens de Charles e Crystal e, mais ainda, à *Sleeping by the Mississippi*, como um todo? É possível partir do conceito de reconhecimento atento e reconhecimento habitual. O último, espera-se ter desenvolvido com segurança até aqui, trata-se de um processo que, dadas as muitas vezes em que foi feito, repetido, torna-se um hábito, uma resposta a uma dada percepção que é comum. Nesse processo a percepção prolonga-se em ação, não se utiliza muito da lembrança. Na concepção de Deleuze do cinema, esse é o processo no qual a montagem é a maior operadora de sentido, torna-se centro. O cinema clássico atua dessa forma: a partir do hábito que a montagem desenvolve de representar indiretamente o tempo, forma-se uma linguagem e uma maneira de narrar. Reconhecem-se os elementos narrativos a partir desse centro que é a montagem.

Já o reconhecimento atento é de outra ordem: não se prolonga em ação, relaciona-se a uma imagem-lembrança e volta-se sempre ao objeto em sucessivas descrições, que substituem

o objeto, em um processo que é intimamente ligado à memória. Nesse sentido, como já dito, a imagem torna-se um conjunto de atual e virtual, em circuitos cada vez mais vastos, em que ambos se perseguem mutuamente. Está ligado ao cinema moderno, à quebra da narrativa clássica, ao descentramento da montagem como elemento que confere sentido à obra. Assim, as imagens começam a ser centros em si mesmas, nesse movimento aberrante que desmonta a ordem clássica. As imagens desenvolvem uma relação mais íntima com a lembrança, que passa a ser mais central nesse processo.

Aqui encontramos um elemento operante em nossa exploração teórica das imagens de Soth. Charles e Crystal já foram descritos aqui como fotografias dessemelhantes, como fotografias pensativas, que dão a pensar elementos que não estão em suas superfícies sensíveis. São portadores de afectos fortes e conceptos vacilantes. A obra é feita dessas fotografias fortes em si mesmas e, acima de tudo, não apresenta uma estrutura que as ordena, que as dá um sentido final e resoluto. Cada fotografia lança o todo em uma direção, modifica a leitura do todo. Assim vimos no capítulo anterior, em que as temáticas principais são retiradas a partir das imagens e como elas se relacionam. As imagens que *Sleeping by the Mississippi* constrói são desviantes, são centros em si mesmas e não reproduzem estéticas habituais aos elementos representados, como se o significado fosse dado a partir de uma assimilação e repetição de linguagem previamente estabelecida – como vemos no fotojornalismo, por exemplo.

(Não me parece acaso que a linguagem do fotojornalismo documentarista, nas figuras de Paul Strand, nos fotógrafos da Magnum e mais proeminentemente em Henri Cartier-Bresson, tenha sido “desenvolvida” concomitantemente com a ascensão da linguagem cinematográfica clássica, durante os anos áureos de Hollywood. Há paralelismo e equivalência nesses pensamentos, ambos retratando um pensamento afeito ao movimento. É justamente nos anos 60 que, em um momento histórico singular do século passado, vai surgir os novos cinemas, na esteira da *Nouvelle Vague* francesa, e tantos outros deslocamentos feitos já discutidos aqui e de amplo conhecimento.)

O que percebemos, empiricamente, é uma perseguição entre atual e virtual nas fotografias de Soth, em que o devir-Charles ou devir-Crystal jamais cessam e que, após termos visto a obra como um todo, essas imagens modificam-se, rodam, apresentando outra face de si em razão do todo, mas nunca fixas, presas por um elemento centrador de significado. É esse tipo de imagem pensativa, que desvia sentidos, que se renova sempre, que *Sleeping by the Mississippi* utiliza.

Encerrando essa reflexão, pensemos agora, a partir da imagem-cristal de Deleuze, a relação entre a obra e a imagem individual.

A imagem-cristal

Dentro da categoria das imagens-tempo, há três: a imagem-lembrança, a imagem-sonho e a imagem-cristal. Já citamos e expusemos a primeira, aquela que atualiza a lembrança pura. As imagens-sonho são fragmentárias e fariam referência ao sonho: mistura de percepções enquanto dormimos com nossas próprias lembranças, as imagens se transformam de maneira livre e difusa, como tomadas pelo fluxo de seus próprios movimentos. Basta para nós essa breve descrição da imagem-sonho.

Prosseguindo, podemos nos questionar acerca do que é feito, por fim um cristal: um objeto de completa transparência e solidez/opacidade, através do qual é possível ver ele mesmo e o outro lado, simultaneamente. Há uma relação de duplicidade inata ao cristal e, por consequência, à imagem-cristal, sendo assim a mais interessante das imagens-tempo.

A imagem-cristal é a categoria mais cara à Deleuze e às imagens-tempo: imagem em que, ao mesmo tempo, entrevemos o atual e o virtual que trocam de lugar a todo o tempo. Nesse sentido, não há original segundo um referente fixo. A imagem-cristal corresponde ao menor circuito entre ambas, sem, porém, confundi-las. Cada face torna-se mais aparente, ou atual, segundo as condições do meio. Deleuze, comentando acerca dos circuitos, cada vez maiores na medida em que retornam ao objeto, entre atualidade e virtualidade que se perseguem, afirma:

Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há “coalescência” entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e captura. Reconhecemos aqui o gênero de *descrição* bem particular que, em vez de incidir sobre um objeto supostamente distinto, nunca para de (ao mesmo tempo) absorver e criar seu próprio objeto. (DELEUZE, 2005, p.87-88)

Nesse circuito de descrição, a imagem-cristal seria o circuito limite, o circuito mais estreito entre a imagem atual e sua imagem virtual. Estado cristalino em que ambas faces - atual e virtual - estão presentes, ao mesmo tempo, sem se confundirem. No entanto, ambas trocam de lugar constantemente: o atual torna-se virtual e vice-versa, basta que as condições do meio se modifiquem. Há sempre um germe que é o gatilho dessa modificação no meio, uma troca

entre o que é iluminado e o que é obscuro, entre o opaco e o límpido (DELEUZE, 2005, p.91). O exemplo de Deleuze acerca do ator é relevante nesse sentido:

O ator está intrinsecamente ligado a seu papel público: ele atualiza a imagem virtual do papel, que se torna visível e luminoso. O ator é um “monstro”, ou antes os monstros são atores natos, siameses ou homens sem braços, porque encontram um papel no excesso ou defeito que os afeta. Mas, quanto mais a imagem virtual do papel se torna atual e límpida, mais a imagem atual do ator entra nas trevas e se faz opaca: haverá uma empresa privada do ator, uma sombria vingança, uma atividade criminosa ou justiceira singularmente obscura. E essa atividade subterrânea se libertará, se fará também visível, à medida em que o papel interrompido recair no opaco. (DELEUZE, 2005, p. 91)

A luz do exemplo do ator, podemos pensar em Charles, por exemplo. Em que medida o personagem encarna e atualiza a imagem do *outsider*? À primeira vista, tendo em mente que ele aparece como primeiro personagem da série no livro, é possível encará-lo como uma figura estranha, sobre a qual percebemos elementos díspares, que não são se encaixam exatamente naquilo que pensamos acerca de um *outsider* sem, no entanto, negar completamente essa categoria. É esse lado de Charles que está iluminado, portanto. Quando começamos nossa travessia pela obra, outro aspecto do personagem é iluminado: o sonhador, figura paradigmática desse território de sonho. Charles torna-se a regra, não a exceção. Ao mesmo tempo, permanece a percepção do mesmo como *outsider*, percepção agora mais obscurecida.

Crystal passa pelo mesmo processo. O anacronismo inerente a sua figura aponta para uma identidade dividida entre infância e velhice: as princesas de um lado e as meias marrons de outro. Ao olharmos para a personagem, variamos entre a criança - que está no vestido, no chapéu, no lençol, na cama - e a idosa - que está no rosto, nas meias marrons, no sapato. Além disso, opera aqui a mesma dualidade entre regra e exceção, normatividade e sonho, presentes também em Charles. Em ambos, também, está presente a nostalgia, que é por si só a permanência de um passado no presente, morte e vida presentes num mesmo espaço.

Conclusão

Ambas as fotos encarnam, em si mesmas, os perceptos da obra sem, no entanto, apontar diretamente para eles, mas de maneira indireta, através desse sistema de descrições sucessivas que retornam ao objeto, sempre e sempre. Tal feito é fruto de uma estratégia artística por parte de Soth, estratégia estética afim de envolver o espectador na própria tessitura da obra, sem conduzi-lo pelos caminhos. Como apontados no segundo capítulo, é possível ver esse processo da imagem-cristal atravessando a obra toda.

O erotismo insinua-se no cotidiano: o canto de sala é banal (Anexo A - figura 8), até que a Hustler o transmuta; a sala, no entanto, continua sendo dupla, banal e erótica. Sunshine (Anexo A – figura 9), como cristal, é um ótimo exemplo de erotismo e banalidade, ao mesmo tempo, trocando de lugar na medida em que lemos a imagem individualmente e voltamos a ela depois da leitura da obra como um todo. Chamei esse erotismo, no segundo capítulo, de erotismo às avessas, justamente por essa característica dúbia, ambivalente.

A ruína e a nostalgia, como irmãs, aparecem de maneira mais pronunciada nas fotografias de cunho religioso, como permanência e morte, presentes, por exemplo, em *Jesse's Prayer Room* (Anexo A – figura 29), em que a fé encontra-se sempre no vestígio fotográfico, como coisa que já foi, como lembrança, ou em *Buena Vista* (Anexo A – figura 26), em que o tempo fez com que as pernas do Cristo de madeira se desligassem do corpo: no entanto, a figura ali permanece. Nostalgia de um passado que, no entanto, ainda é, permanece, relação ambivalente, imagem-cristal que nos faz crer, por um lado, que algo já é morto, mas, por outro, ainda vive. Outro lado da ruína está nesses quartos vazios, nesses papéis de parede rasgados que evidenciam a ausência, mas também uma presença que ali esteve, aponta para um presente que já não é, mas insiste em persistir.

Talvez o conjunto de imagens-cristal mais potente entre esses, que condensa todos esses pontos em um circuito limite complexo, seja os colchões e camas: presença/ausência, nostalgia/ruína, sonho/realidade... Os colchões, lugar de quem sonha, estão espalhados pelo território do rio Mississippi, lembrando-nos da terra que sonha, dos personagens que dormem enquanto atravessam o Mississippi, rio mágico que atrai e seduz os sonhadores.

Por fim, através desse percurso entre Agamben, Rancière, Bergson e Deleuze, proponho que essas imagens seguem um caminho não linear entre artista e obra, desfazendo laços de experiência – reconhecimento habitual – impedindo-os de se prolongarem em ação, e que possuem uma característica cristalina em seu seio, em que abrigam atualidade e virtualidade, uma perseguindo a outra, através das imagens-lembrança, trocando de lugar conforme o meio.

Conclusão

No decorrer desse trabalho foram extraídas algumas perspectivas. No primeiro capítulo entramos em contato com alguns autores e suas perspectivas acerca da fotografia como arte, ou dentro do contexto Arte. Vimos que várias dessas perspectivas não foram suficientes para pensar a obra de Soth, principalmente por não articularem no interior de si um mecanismo que dê conta da situação atual da fotografia na Arte. Nesse sentido, escolhi seguir a perspectiva que Rancière adota acerca dos regimes da arte e, complementar a esses, acerca do princípio segundo o qual não se extrai características estéticas de um meio técnico, inversão operado em cima da fórmula de Benjamin. A partir destes, a fotografia habita com a arte em uma tensão, num relacionamento de permissões e interdições. Nesse sentido foi possível uma vista mais abrangente e introdutória acerca do lugar aonde se insere o *corpus* fotográfico estudado.

No segundo capítulo foi feito um caleidoscópio de imagens, movidas a partir das próprias referências e conexões que Soth faz no seio de seu trabalho. A partir desses vários fotógrafos, como Diane Arbus, Stephen Shore, William Eggleston, só para citar os principais, vimos as relações estabelecidas dentro de *Sleeping by the Mississippi* com diversas tradições fotográficas e como o fotógrafo renova algumas delas, estabelecendo similaridades e diferenças. É a partir delas, e dos agrupamentos feitos dentro da obra (como os colchões, os desenhos etc), que pude extrair substratos temáticos, que faziam referência à ruína, ao sonho, à nostalgia, ao erotismo, à religiosidade e à banalidade. Foi possível concluir também que estas noções foram abordadas de maneira certamente idiossincrática: a banalidade que flerta com um erotismo que só se insinua ou, de certa forma, um erotismo que já é banal, cotidiano; a religiosidade como presença mas também como ruína, como lembrança e experiência viva; a noção de cotidiano como *outsider*, ou seja, um cotidiano que escapa das nossas noções de normalidade, mas que mistura-se aos territórios do sonho e da nostalgia nos quadros, nos papeis de parede que restaram, nos cômodos abandonados e nas figuras como Charles e Crystal, paradigmáticos nesse estudo, que encarnam os principais eixos da obra.

Tendo em mãos esses substratos temáticos, parti para uma análise breve da estética utilizada na obra, a partir das imagens de Charles e Crystal, para pensar como essas construções na e da imagem podem encarnar esses temas subterrâneos. Passamos por Agamben para pensar o estatuto moderno da experiência, Rancière para pensar acerca de uma arte que se proponha emancipatória, acerca da eficácia estética e de imagens que possam ser pensativas, que ofereçam pensamentos não-pensados ao espectador, em uma relação não mimética e não linear.

Nessa esteira abordamos Deleuze acerca dos perceptos e dos afectos, perspectiva que, segundo analisamos, conversa com o que Rancière propõe e, por fim, abordamos a leitura desse de Bergson para podermos enfim pensar as imagens do livro como imagens-cristal, a partir do conceito de reconhecimento atento, conceito central na operação que me propus a executar nesse terceiro e último capítulo. Concluo, então, que é a partir desse circuito atual-virtual que a imagem-cristal tem a capacidade de encarnar os temas subterrâneos da obra, sendo uma imagem potente e passível de metamorfoses perpétuas.

Assim encerro o presente estudo, na esperança de poder continuar pensando, em outras oportunidades, a fotografia e as imagens a partir do pensamento e suas potências de deslocamento, para além das categorias realidade e ficção que tanto mediam os discursos acerca da fotografia e da fotografia documental. Questiono-me acerca da utilidade de tais eixos aos sonhadores do rio Mississippi, para os quais a realidade e o sonho trocam de lugar incessantemente. Penso também na situação política de meu país que nos exige, atualmente, um potencial imensurável de ideação e criação de novas formas de vida que resistam à catástrofe e apontem outros caminhos. Talvez os sonhadores nos ajudem nessa tarefa de afirmação da vida.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história, destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

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

_____. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COTTON, Charlotte. *The photography as contemporary art*. London: Thames and Hudson, 2011.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível em <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acessado em: 16 jul. 2014.

_____. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

DYER, Geoff. *O instante contínuo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

EGGLESTON, William. William Eggleston in Conversation with Mark Holborn. In: _____ . *The democratic forest*. Germany: Steidl, 2015.

HOLBORN, Mark. Introduction. In: EGGLESTON, William. *Ancient and Modern*. New York: Random House, 1992. Disponível em: <http://www.egglestontrust.com/ancient_intro.html>. Acessado em: 04/01/2018.

FOSTER, Hal. *Design e crime (e outras diatribes)*. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GROYS, Boris. *Arte poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

LUSTER, Deborah. *One big self*, 200?. Disponível em: <http://deborahluster.com/one_big_self>. Acessado em: 04/01/2018.

MILOSZ, Czeslaw. *Não mais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003. _____ . *I sleep a lot*, 1962. Disponível em: <<http://www.poemhunter.com/poem/i-sleep-a-lot/>> Acesso em 25 nov. 2016.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009

_____. *O que significa estética*, 2011. Disponível em: <
<http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2>>. Acessado em: 19 nov. de 2017.

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

SALES, A.C. 3, 2, 1, 0. *Deleuze com Peirce: Considerações sobre o signo e o cinema*. Unimontes Científica, Montes Claros, v.6, n.1, p. 111-124, jan./jun. 2004. Disponível em: <
<http://www.ruc.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/68/62>>. Acessado em: 30/08/2017.

SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Unicamp, 2012

SHORE, Stephen. *The road trip*, 199?. Disponível em: <
<http://stephenshore.net/writing/theroadtrip.pdf>>. Acessado em: 04/01/2018.

SNELL, Ted. *Here's looking at: 'Boy with a straw hat ...' by Diane Arbus*, 2016. Disponível em: <
<https://theconversation.com/heres-looking-at-boy-with-a-straw-hat-by-diane-arbus-63255>>. Acessado em: 04/01/2018

SOLOMON-GODEAU, Abigail. "Winning the game when the rules have been changed". In: WELLS, Liz (Org.). *The photography reader*. Nova Iorque: Routledge, 2002. Tradução de Rui Cezar dos Santos.

SOTH, Alec. *Dismantling my career: a conversation with Alec Soth*. Entrevista concedida a Bartholomew Ryan. Disponível em:<
<http://blogs.walkerart.org/visualarts/2010/08/31/dismantling-my-career-a-conversation-with-alec-soth/>>. Acesso em 13 jul. 2015.

SZARKOWSK, John. Introduction. In: _____. *William Eggleston's Guide*. New York: The Museum of Modern Art, 2002. Disponível em: <http://www.egglestontrust.com/guide_intro.html>. Acessado em: 04/01/2018.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002.

VASCONCELLOS, Jorge. *O problema da imagem em Gilles Deleuze – uma introdução ao bergsonismo*. 1997. 147 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UERJ, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.academia.edu/4863637/O_PROBLEMA_DA_IMAGEM_EM_GILLES_DELEUZE_-_uma_introdução_ao_bergsonismo>. Acessado em: 16 ago. de 2017.

WELTY, Eudora. Introduction. In: EGGLESTON, William. *The democratic forest*. Germany: Steidl, 2015. Disponível em: <http://www.egglestontrust.com/df_intro.html>. Acessado em: 04/01/2018.

Anexos

Anexo A



Figura 1 - Charles, Vasa, Minnesota 2002
Alec Soth

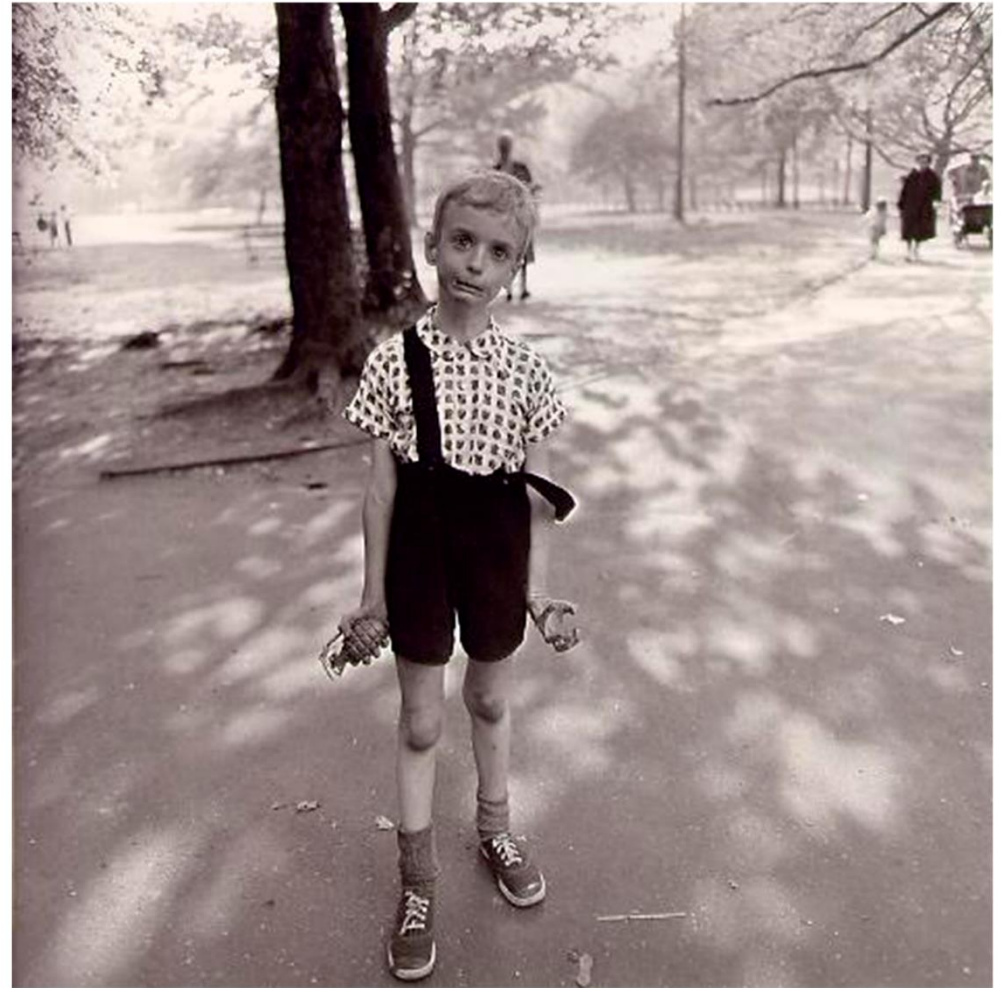


Figura 2 - Child with Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C. 1962
Diane Arbus



Figura 3 - Crystal, Easter, New Orleans, Louisiana 2002
Alec Soth



Figura 4 - A woman with her baby monkey, N.J., 1971
Diane Arbus



Figura 5 - Patrick, Palm Sunday, Baton Rouge, Louisiana 2002
Alec Soth



Figura 6 - Boy with a Straw Hat Waiting to March in Pro-War Parade, N.Y.C. 1967
Diane Arbus



Figura 7 - Lenny, Minneapolis, Minnesota 2002
Alec Soth



Figura 8- Sugar's, Davenport, Iowa 2002
Alec Soth



Figura 9 - Sunshine, Memphis, Tennessee 2000
Alec Soth



Figura 10 - A young waitress at a nudist camp, N.J., 1963
Diane Arbus



Figura 11 - A family one evening at a nudist camp, Pa., 1965
Diane Arbus



Figura 12 - Bonnie (with a photograph of an angel), Port Gibson, Mississippi 2000
Alec Soth



Figura 13 - A young Brooklyn family at home, N.Y.C., 1966
Diane Arbus



Figura 14 - Mr. and Mrs. Albert Thornton, of Mobile, Alabama
Gordon Parks



Figura 15 - Angola, Louisiana 2002
Alec Soth



Figura 16 - The Farm, Angola State Prison, Louisiana 2002
Alec Soth



Figura 17 - Joshua, Angola State Prison, Louisiana 2002
Alec Soth

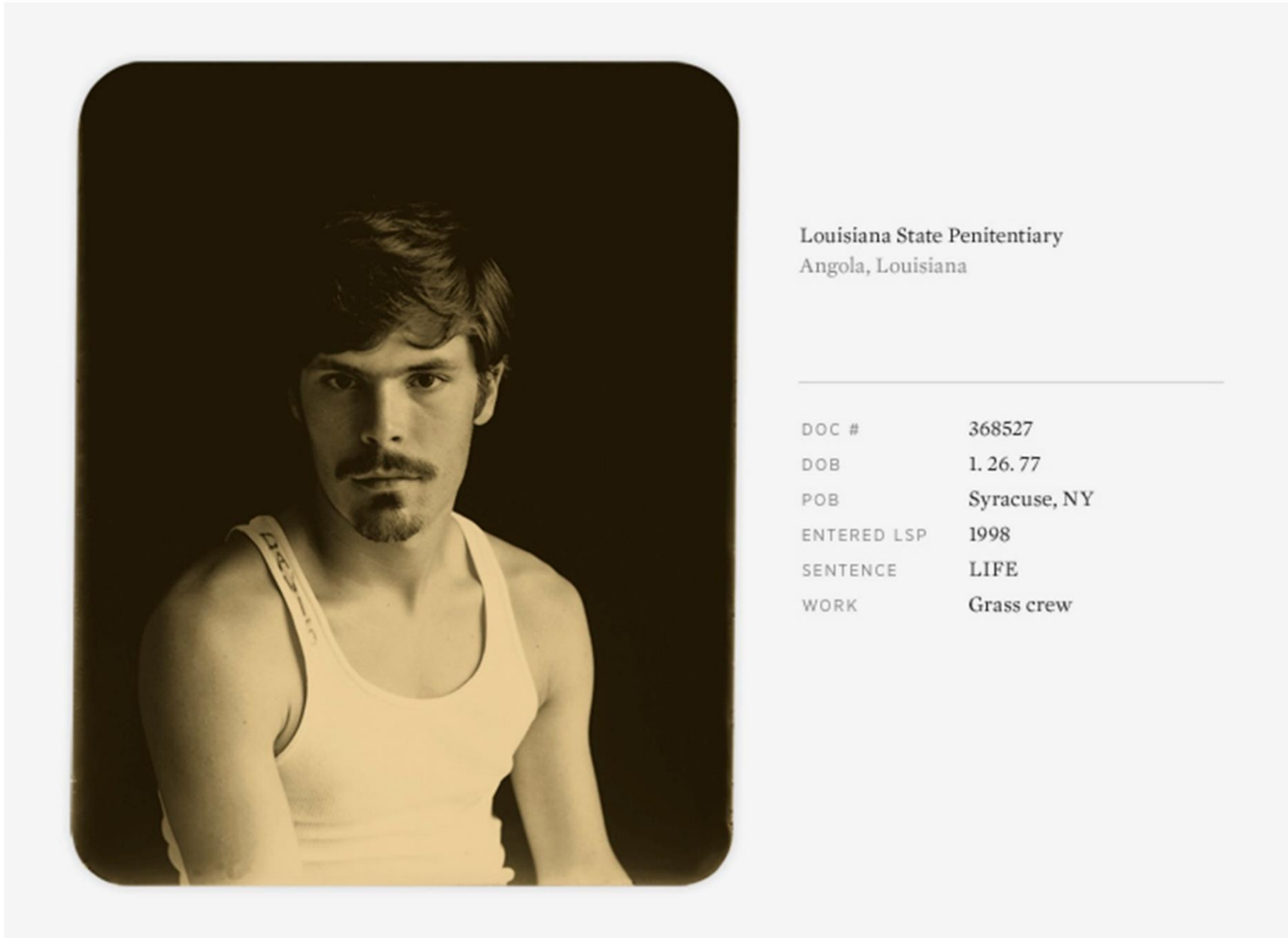


Figura 18 - Sem título, da série "One Big Self"
Deborah Luster



Louisiana Correctional Institute for Women
St. Gabriel, Louisiana

Ebony Ellis

DOC #	366050
DOB	3. 22. 73
POB	New Orleans
SENTENCE	10 years
3 CHILDREN	
WORK	Inner yard Tablecloth ironer

Halloween Haunted House

Figura 19 - Sem título, da série "One Big Self"
Deborah Luster

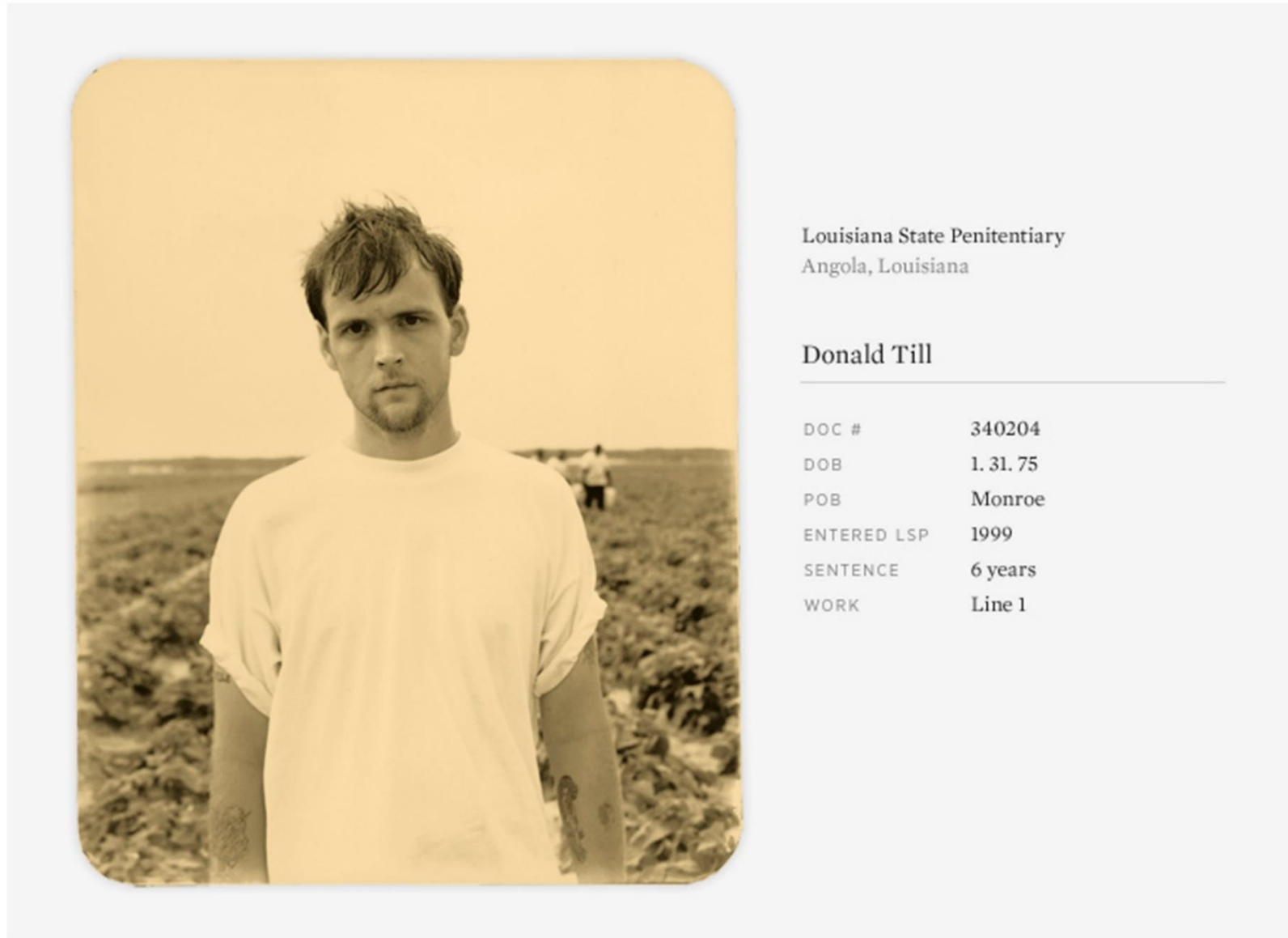


Figura 20 - Sem título, da série "One Big Self"
Deborah Luster



Louisiana State Penitentiary
Angola, Louisiana

“Count”

DOC #	62167
DOB	2. 12. 41
POB	New Orleans
ENTERED LSP	1959
SENTENCE	LIFE
WORK	Kitchen

Figura 21 - Sem título, da série “One Big Self”
Deborah Luster



Louisiana State Penitentiary
Angola, Louisiana

Donald Garringer

DOC #	115224
DOB	D.Q.
ENTERED LSP	1990
SENTENCE	LIFE
WORK	Line 11

Figura 22 - Sem título, da série "One Big Self"
Deborah Luster



Louisiana Correctional Institute for Women
St. Gabriel, Louisiana

Pamela Winfield

DOC #	312197
DOB	11. 25. 64
POB	N. Kingston, RI
SENTENCE	5 years
WORK	Floor worker

Easter Bunny
Children's Visiting Day

Figura 23 - Sem título, da série "One Big Self"
Deborah Luster



Figura 24 - Sacred Heart Hall, Green Island, Iowa 2002
Alec Soth



Figura 25 - Sheila, Leech Lake Indian Reservation, Minnesota 2000
Alec Soth



Figura 26 - Buena Vista, Iowa 2002
Alec Soth



Figura 27 - Fort Jefferson Memorial Cross, Wickliffe, Kentucky 2002
Alec Soth



Figura 28 - Jimmie's Apartment, Memphis, Tennessee 2002
Alec Soth



Figura 29 - Jessie's Prayer Room, Memphis, Tennessee 2002
Alec Soth



Figura 30 - Reverend Cecil and Felicia, Saint Louis, Missouri 2002
Alec Soth



Figura 31 - Adelyn, Ash Wednesday, New Orleans, Louisiana 2000
Alec Soth



Figura 32 - Êxtase de Santa Teresa
Gian Lorenzo Bernini



Figura 33 - Êxtase de Santa Teresa (detalhe)
Gian Lorenzo Bernini



Figura 34 - Kaskaskia, Illinois 2002
Alec Soth



Figura 35 - Frankie, Ferriday, Louisiana 2002
Alec Soth



Figura 36 - New Orleans, Louisiana 2002
Alec Soth



Figura 37 - Bible Study Book (Prophet in the Wilderness), Vicksburg, Mississippi 2002
Alec Soth



Figura 38 - Green Island, Iowa 2002
Alec Soth



Figura 39 - Cape Girardeau, Missouri 2002
Alec Soth



Figura 40 - Trail's End Restaurant, Kanab, Utah, August 10, 1973
Stephen Shore



Figura 41 - Room 105, Kitchener Motel, Parry Sound, Ontario, August 11, 1974
Stephen Shore



Figura 42 - New York City, New York, March - April 1973
Stephen Shore



Figura 43 - Reverend and Margaret's bedroom, Vicksburg, Mississippi 2002
Alec Soth



Figura 44 - Shotgun Lounge, Greenville, Mississippi 2002
Alec Soth



Figura 45 - Oklahoma City, Oklahoma, July 1972
Stephen Shore



Figura 46 - Dallas City, Illinois 2002
Alec Soth



Figura 47- Hotel, Dallas City, Illinois 2002
Alec Soth



Figura 48 - Memphis, Tennessee 2000
Alec Soth



Figura 49 - Dallas City, Illinois 2002
Alec Soth



Figura 50 - Herman's bed, Kenner, Louisiana 2002
Alec Soth



Figura 51 - Cemetery, Fountain City, Wisconsin 2002
Alec Soth



Figura 52 - Extratos de Twentysix Gasoline Stations
Ed Ruscha



Figura 53 - Holt Cemetery, New Orleans, Louisiana 2002
Alec Soth



Figura 54 - Memorial, New Orleans, Louisiana 2002
Alec Soth



Figura 55 - Eggleston in his music room, Memphis, Tennessee 2002
Alec Soth



Figura 56 - The Red Ceiling
William Eggleston



Figura 57 - Kym, Polish Palace, Minneapolis, Minnesota 2000
Alec Soth

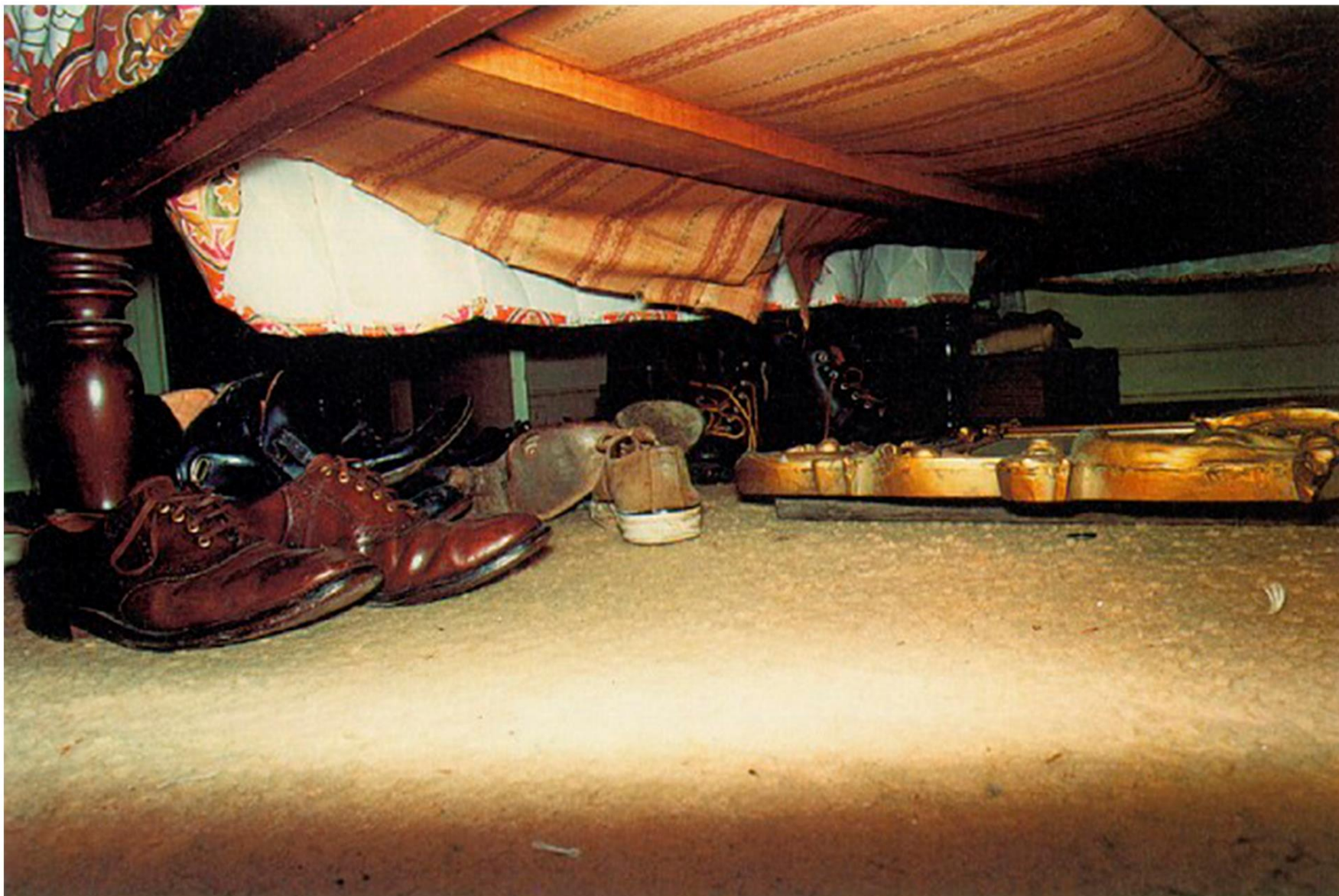


Figura 58 - Untitled, do portfolio 14 Pictures
William Eggleston



Figura 59 - Untitled, do portfolio 14 Pictures
William Eggleston



Figura 60 - Untitled, do portfolio 14 Pictures
William Eggleston



Figura 61 - Untitled, do portfolio 14 Pictures
William Eggleston



Figura 62 - Untitled, de Ancient and Modern
William Eggleston



Figura 63 - Untitled, de Ancient and Modern
William Eggleston



Figura 64 - Untitled, de Graceland
William Eggleston



Figura 65 - Untitled, de Graceland
William Eggleston



Figura 66 - William Eggleston with Gun, Memphis
Maude Schuyler Clay



Figura 67 - Jim, Wax Museum, Hannibal, Missouri 2002
Alec Soth



Figura 68 - Hickman, Kentucky 2002
Alec Soth



Figura 69 - Johnny Cash's boyhood home, Dyess, Arkansas 2002
Alec Soth



Figura 70 - Charles Lindbergh's boyhood bed, Little Falls, Minnesota 1999
Alec Soth



Figura 71 - Green Island, Iowa 2002
Alec Soth



Figura 72 - Helena, Arkansas 2002
Alec Soth



Figura 73- Sem titulo
Alec Soth