
UMA EDUCAÇÃO VISUAL POR ENTRE LITERATURA, FOTOGRAFIA E FILOSOFIA

Alik Wunder – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

RESUMO

“Que certeza é esta que uma lente fria documenta?” (Bernardo Soares). É dentro do debate sobre as possibilidades de expressão, produção e criação por meio de fotografias que este texto movimentase e deixa emergir potências para pensar conexões entre política e educação. “Tive um sonho como uma fotografia” (Alberto Caeiro). Entremeados a pensamentos de autores da filosofia e dos estudos da imagem como Gilles Deleuze, Geoffrey Batchen e Antonio Fatorelli, trechos de obras de Manoel de Barros, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa e Mia Couto, que versam sobre imagens fotográficas, movimentam o jogo entre visível, real, imaginário e ficcional suscitado pelas imagens. “Difícil fotografar o silêncio” (Manoel de Barros). Uma aposta na potência ambígua da fotografia que gera a ficção no interior do desejo de retenção do real/visível. Nestas passagens entre poesias e prosas, fotografia e filosofia, buscam-se subsídios para uma educação visual como gesto criativo, ao mesmo tempo poético, ficcional e político. Penetremos fundo no puro enigma das imagens (Carlos Drummond de Andrade). Um convite a pensar a educação a partir de outras lógicas, em especial da arte nas suas diversas linguagens. “Fotografei aquele vento de crinas soltas” (Manoel de Barros).

PALAVRAS-CHAVE

Política visual, Gilles Deleuze, poesia.

A VISUAL EDUCATION THROUGH LITERATURE, PHOTOGRAPHY AND PHILOSOPHY

ABSTRACT

“What sureness is this that, that a cold lens reports?” (Bernardo Soares). It is inside of the debate on the possibilities of expression, production and creation of sense by means of photography, that this text is put into motion, and let the connections between education and politics emerge. “I had a dream as photography” (Alberto Caeiro). Larded on thoughts from authors of philosophy and the studies of the image, as Gilles Deleuze, Geoffrey Batchen and Antonio Fatorelli, poetries from Manoel de Barros, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa and Mia Couto, that talk about photographic images, jogging the game through the visible, real, imaginary and fictional, spotted by the images. “Difficult to picture silence” (Manoel de Barros). A betting on the ambiguous power of the photography, that generates the fiction in the interior of the desire of retention of the visible real. In this travels between poetries, photography and philosophy, the search is for subsidies for a visual education with a creative posture and, at the same time poetical, fictional and politic. “Let penetrate deep in the pure enigma of the images” (Carlos Drummond de Andrade). An invitation to think about education, starting from another logic, in special of the art, on its diverse languages. “I pictured that wind of untied horsehairs” (Manoel de Barros).

KEYWORDS

Visual politic, Gilles Deleuze, poetry.

Num meio-dia de fim de primavera/Tive um sonho como uma fotografia./Vi Jesus Cristo descer à terra./Veio pela encosta de um monte/Tornado outra vez menino/A correr e a rolar-se pela erva/E a arrancar flores para as deitar fora/E a rir de modo a ouvir-se de longe [...]/A mim ensinou-me tudo/Ensinou-me a olhar para as coisas./Aponta-me todas as coisas que há nas flores./Mostra-me como as pedras são engraçadas/Quando a gente as tem na mão/E olha devagar para elas [...]/E que o meu mínimo olhar me enche de sensação/E o mais pequeno som, seja do que for,/Parece falar comigo [...] (PESSOA, 2006, p.43-46).

O poema “O Guardador de Rebanhos” (2006) de Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa) diz de um sonho com um menino-deus que vive a rir-se na aldeia do poeta. O menino lhe ensina o “mínimo olhar” “cheio de sensação” e mostra-lhe a graça de “olhar devagar” para as coisas. O sonho é comparado a uma fotografia, possivelmente por considerá-la uma forma de expressar este olhar, ao mesmo tempo, minucioso e encantado sobre o mundo. Manoel de Barros (2002), em “O fotógrafo”, cria um poema-fotografia também em uma aldeia, mas de outros modos. “Foi difícil fotografar o sobre” (p.11). Em uma escrita que fotografa o inaudível e o informe, a imprecisão e a insustentabilidade da palavra, o poeta arrasta a fotografia para longe das margens do visível.

Difícil fotografar o silêncio./Entretanto tentei. Eu conto:/Madrugada a minha aldeia estava morta./Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas./Eu estava saindo de uma festa./Eram quase quatro da manhã./Ia o Silêncio pela rua carregando o bêbado./Preparei minha máquina./O silêncio era um carregador?/Estava carregando o bêbado./Fotografei esse carregador[...]/Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa./Fotografei o sobre./Foi difícil fotografar o sobre [...] (BARROS, 2002, p.11 e 12).

Dois poemas que movimentam o jogo entre visível, real, imaginário e ficcional suscitado pelas imagens fotográficas. Poesias como formas-pensamento que desequilibram nossas relações com o mundo fotográfico.

Neste artigo¹, fragmento de minha pesquisa de pós-doutorado, trechos de obras de Manoel de Barros, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa e Mia Couto, que versam sobre imagens fotográficas, movimentam-se por pensamentos de autores da filosofia e dos estudos da imagem (DELEUZE, 2003; BATCHEN, 2004; FATORELLI, 2003) que afirmam a potência ambígua da imagem: criar a ficção no interior da insistente retenção do real/visto.

¹ Uma versão deste artigo foi apresentada, em 2010, na 33ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, realizada em Caxambu, Minas Gerais, Brasil.

No campo da pesquisa e das experiências em educação e imagem, a fotografia é pensada de diversas formas: como possibilidade de registro do vivido, em especial em escolas, como narrativa de sentidos e memórias, como afirmação de identidades, como forma de produzir e expressar representações sociais e culturais e, raramente, como criação artística e invenção de mundos... É dentro deste debate sobre as possibilidades de expressão, produção e criação de sentidos sobre o tempo vivido por meio de imagens que este texto movimenta-se. Nestas passagens entre poesias e prosas, estudos da fotografia e da filosofia, buscam-se subsídios para uma educação visual como gesto criativo, ao mesmo tempo poético, ficcional e político. Acredita-se na fértil aproximação entre as produções acadêmicas e artísticas para pensar a fotografia no campo educacional. Interfaces que nos convidam a pensar a educação a partir de outras lógicas, em especial da arte nas suas diversas linguagens – apostando em sua força estética.

1. POLÍTICAS DA RETENÇÃO: “LENTE FRIA”², “LENTE MÁGICA”³

O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? (PESSOA, 1998, p. 90).

Assim como no poema do “Guardador de Rebanhos”, em diversos trechos do “Livro do Desassossego” de Bernardo Soares (PESSOA, 1998), outro heterônimo de Fernando Pessoa, a exatidão da fotografia parece querer ser arrastada às palavras. Em vários momentos, o poeta diz de uma “descrição minuciosa que se dá por palavras fotográficas” (1998, p.62; p.289). Bernardo Soares associa o olhar contemplativo que se atém às miudezas inúteis do mundo à câmera, quando se assume como “uma placa fotográfica prolixamente impressionável” (PESSOA, 1998, p.193).

Depois, entre as sensações que mais penetrantemente doem até serem agradáveis o desassossego do mistério é uma das mais complexas e extensas. E o mistério nunca transparece tanto como na contemplação das pequeninas cousas, que como não se movem, são perfeitamente translúcidas a ele, que param para o deixar passar [...] Benditos sejam os instantes, e os milímetros, e as sombras das pequenas cousas, ainda mais humildes do que elas! Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável (PESSOA, 1998, p.193).

² (PESSOA, 1998, p.90).

³ (DRUMMOND, 1996, p.63).

Joana Frias (2007), em seus estudos sobre poetas modernistas, aponta para uma “poética da evidência”, uma “pulsão fotográfica” na linguagem de alguns escritores portugueses como Fernando Pessoa, destacando também Nuno Júdice e Ruy Cinatti:

As palavras fotográficas ao invés das palavras picturais, permitem apontar em vez de descrever, ou descrever como quem aponta. Como se o poeta tivesse palavras de dedos, ou dedos na extremidade das suas palavras (FRIAS, 2007, p. 10).

A autora entremeia seus escritos com poemas modernistas que se fazem no interior do fascínio do realismo despertado pela fotografia, afirmando seu poder de evidência como “ato de presença” (p.9).

A pessoa, o lugar, o objeto/estão expostos e escondidos/ao mesmo tempo sob a luz,/e dois olhos não são bastantes/para captar o que se oculta/no rápido florir de um gesto./É preciso que a lente mágica/enriqueça a visão humana/e do real de cada coisa/um mais seco real extraia/para que penetremos fundo/no puro enigma das imagens./Fotografia - é o codinome/da mais aguda percepção/que a nós mesmos nos vai mostrando/e da evanescência de tudo,/edifica uma permanência,/cristal do tempo do papel./[...] Fotografia: arma de amor,/de justiça e conhecimento,/pelas sete partes do mundo/ a viajar, a surpreender/a tormentosa vida do homem/e a esperança a brotar das cinzas (ANDRADE, 1996, p.63-64).

A ênfase ao ato da captação, bastante marcada pelo signo moderno da fotografia como apresentação do mundo, também aparece neste poema de Carlos Drummond intitulado “Diante das fotos de Evandro Teixeira” (1996) e escrito a partir do encontro com as imagens deste fotógrafo brasileiro, conhecido por suas imagens de forte cunho social. Drummond diz de uma “lente mágica” (p.63), a câmera, que vê para além dos olhos humanos, e que possui o poder de enriquecê-lo ao extrair do “real de cada coisa um mais seco real” (p.63). A magia da lente está na sua capacidade de suspender o instante, de mostrar aquilo que está submerso e que necessita ser revelado socialmente. O poema expressa uma política visual que insiste na retenção de um tempo, no desejo de permanência e no foco de cenas que estão à sombra. As fotografias, nos verbos escolhidos pelo poeta, “mostram”, “extraem”, “penetram”, “edificam”, “marcam”, têm o poder de documentar e atestar fatos – “mitos não são, pois que são fotos” (p.64). Fotos-fatos.

Antonio Fatorelli em “Fotografia e Viagem” (2003) escreve sobre produções de alguns fotógrafos-artistas brasileiros baseado nos estudos de imagem de Gilles Deleuze e aponta para a tendência documental, tanto teórica como da produção fotográfica, para as quais representar fotograficamente significa constituir verdades sobre uma realidade pessoal ou social previamente

constituída. Nessa forma de conceber a imagem, coloca-se em destaque seu valor descritivo, uma forma de trazer à vista, pela determinação do aparelho e pelas escolhas do fotógrafo, a essência de um fato: “a imagem propõe uma adequação entre imagem e mundo com base em critério de semelhança” (FATORELLI, 2003, p.24). Pensa-se, então, na fotografia documental como aquela que acentua a importância do referente na formação da imagem. Em oposição a ela estaria a fotografia experimental por conferir prioridade à interferência do fotógrafo, nos efeitos visuais referidos à sua sensibilidade. No primeiro caso, o fotógrafo minimiza sua participação manipulando seu equipamento para obter imagens literais da realidade visível. No outro caso, ele interfere explicitamente e manipula seu equipamento de modo a criar imagens não-figurativas de conotação estética. Figura-se, neste pensamento, uma dualidade entre o documento e a arte, entre realidade e ficção, objetividade e subjetividade, colocando prioritariamente na primeira opção a potência política.

O autor acena para outras possibilidades políticas em que a imagem como expressão de uma realidade seja desequilibrada. Políticas visuais não balizadas pela dicotomia real/ficcional, mas imersas nesta própria ambigüidade. Em vez de representar um real já decifrado, Deleuze diz das imagens que “visam um real sempre ambíguo, a ser decifrado” (DELEUZE, 2007, p.9). Imagens que não se organizam de forma a representar algo que um dia foi visto. Imagens que são visagens.

2. “IMAGINOGRAFIAS”⁴

Um suspiro lhe remata a angústia. As memórias lhe fazem bem. A Avó afaga uma mão com a outra como se entendesse retificar o seu destino, desenhado em seus entortados dedos. - Agora, meu neto, me chegue aquele álbum. Aponta um velho álbum de fotografias pousado na poeira do armário. Era ali que, às escondidas, ela vinha tirar vingança do tempo. Naquele livro a Avó visitava lembranças, doces revivências. Mas quando o álbum se abre em seu colo eu reparo, espantado, que não há fotografia nenhuma. As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas fotos. [...] E vai repassando as folhas vazias, com aqueles seus dedos sem aptidão, a voz num fio como se não quisesse despertar os fotografados. Aqui veja bem, aqui está sua mãe. E olhe nesta, você, tão pequenininho! Vê como está bonita consigo no colo? Me comovo, tal a convicção que deitava em suas visões, a ponto de os meus dedos serem chamados a tocar o velho álbum. Mas Dulcineusa corrige-me:- Não passe as mãos pelas fotos que se estragam. Elas são o contrário de nós: apagam-se quando recebem carícias. Dulcineusa queixa-se que ela nunca aparece em nenhuma foto. Sem remorso, empurro mais longe a ilusão. Afinal, a fotografia é sempre uma mentira. Tudo na vida está acontecendo por repetida vez (COUTO, 2003, p.49-50).

⁴ (COUTO, 2005, p.83)

Dulcineusa, personagem do livro “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra” (2003), do escritor Mia Couto, convida seu neto “a tirar vingança do tempo” (p.49) ao folhear um álbum antigo da família. Vai contando histórias enquanto aponta os dedos para as páginas repletas de enquadramentos vazios, pequenos retângulos menos marcados pela passagem do tempo, antes protegidos por imagens. A voz mansa não quer acordar as fotografias imaginárias. As imagens foram retiradas do álbum ou apagadas por demasiadas carícias no mundo das lembranças? O neto, inicialmente reticente, acaba por entrar no vazio imagético da avó. Inventar. “Empurra mais longe a ilusão” (p.50) e apazigua-se com a situação afirmando: “afinal a fotografia é sempre uma mentira e tudo está acontecendo por repetida vez” (p.50).

Nas obras literárias de Mia Couto é comum os personagens relacionarem-se com imagens fotográficas, em geral, menos pela sua potência de documento, de fixação de identidades e memórias, e mais como multiplicação de sentidos que não conseguem fixar-se em um único instante. Nestas passagens, as imagens possuem a poética potência de ficcionar o tempo. Uma convocação outra da fotografia, menos centrada na retenção e mais na sua força de expansão. Fotografia-ficção que não pára o tempo, não reproduz um acontecido... acontece.

Em Mia Couto, assim como em Manoel de Barros, a palavra é matéria de criação e o mundo parece não caber na linguagem. Seus contos e romances geralmente são atravessados por situações de guerras, referências aos vários anos de conflitos armados em Moçambique. Concretos fatos que nos livros ganham contornos voláteis, fictícios. E assim como suas palavras, as fotografias nas histórias também parecem querer fugir do mundo. Em um ensaio jornalístico, “As vozes da foto” (2005), escrito a partir do seu encontro com uma exposição realizada por fotógrafos estrangeiros na África, o escritor diz que as fotografias poderiam ser chamadas de “imaginografias” (p.83): “nestas fotos a África desnuda-se para melhor se ocultar. Aqueles que acreditam ter focado essências apenas tocaram aparências em movimento [...] A foto prolonga o desejo de domínio de algo que tende a escapar” (COUTO, 2006, p. 75-76).

A forma pela qual a fotografia entra em algumas de suas obras literárias tem ressonâncias com este texto; nelas seus personagens realçam a força inventiva e não representativa, não se fixam no retorno ao passado e nem mesmo em sua força de representação do visto. A força da evidência das fotografias é fissurada insistentemente. Seus escritos são dizeres do passado e também da

continua recriação do tempo que se faz na linguagem, como os desenhos e colagens feitos sobre fotografia pela mãe de Farida no romance “Terra Sonâmbula” (1998):

Ficava na janela olhando o país que inexistia, desenhado em geografia da saudade. Tanto esmolou a deus um outro lugar que ela se foi fazendo remota e, aos poucos, Farida receou que sua nova mãe nunca mais se acertasse. Sobre velhas fotografias, com um lápis, a velha portuguesa desenhava outras imagens. Às vezes, recortava-as com uma tesourinha e colava as figuras de umas fotos nas outras. Era como se movesse o passado dentro de presente. - Olha, vês? Este é meu tio. Foi quando ele veio cá visitar-nos. Um tal parente jamais tivera em África. Mas eu nem ousava desmentir. As fotos recompostas traziam novas verdades a uma vida feita de mentiras (COUTO, 1998, p.91).

Neste trecho, diferente do anterior, a fotografia não é esvaziada, mas preenchida por outras imagens que “movem o passado dentro de um presente” (p.91). A fotografia como composição de novas e instáveis verdades. A força de retenção da imagem não se anula, está pulsante no vazio do álbum de Dulcineusa e nas recomposições da mãe de Farida sobre fotografias. No interior do desejo de captação dos sentidos por imagens, efetua-se a força de expansão e invenção. Com Mia Couto, um convite a pensar a fotografia e a escrita não somente como cicatrizes do passado, mas como aberturas. Como imagens e palavras que não querem significar algo de um tempo e sim como sobreposições e apagamentos de diferentes linhas de tempo, onde “tudo está acontecendo por repetida vez” (COUTO, 2003, p.50). Um tempo em que as expressões não necessitam estar ligadas à ideia de origem e verdade.

3. POLÍTICAS DA FICÇÃO: LUGARES SEM POEIRA NO TEMPO

Na educação, tanto no campo das experiências como da pesquisa, as imagens fotográficas são tidas, muitas vezes, como forma de registro do cotidiano – quase apresentação do vivido-visto - ou de expressar e criar sentidos/visibilidades sobre ele – uma representação. Assim a linguagem fotográfica é pensada ora como um modo de mostrar o vivido-visto, ora de expressá-lo imgeticamente. Uma revelação, ora natural ora cultural, do passado, ambas centradas na ideia de um olho que viu e atesta o visto em imagem. A fotografia é tomada pela sua ação de quase naturalidade – resto do passado – ou marcada culturalmente pelo sujeito que a produz, por suas representações expressas na imagem. A imagem-registro e a imagem-representação estão ligadas a uma ideia de real, ou construção do real, pela ordem do visível/invisível. Acredita-se em uma forma

de ação educativa com fotografia, em uma política e estética visual, em que a imagem tenha uma força própria, quase deslocada do vivido, quase descolada do visto, na tensão indissolúvel entre vivido-visto e o que se adensa em imagem. Este *quase* causa um deslocamento considerado importante - tanto em termos teóricos como em termos de ação educativa - da centralidade da memória e da afirmação identitária nas produções e análises das imagens. A imagem como outro vivido, como vida outra, como um *devenir* constante. Por esta desconexão, cria-se outro tempo, no sentido de uma “autotemporalização” da imagem (BUCI-GLUCKSMANN, 2007, p.75), um tempo que subsiste nela e conecta-se de maneiras múltiplas ao tempo da vida.

Nesse entrelaçar da literatura, filosofia e estudos da fotografia, busca-se criar pensamentos sobre a educação por imagens em que a identidade, a memória, o registro e a lembrança não sejam centrais. Uma possibilidade de estudo de escritas e de imagens que olha para a abertura/devir e não para a cicatriz/identidade. É possível, então, desviar da compreensão da fotografia como documento, como prova, como artifício de trazer sujeitos reais, situações concretas e aspectos de contexto para a escrita que quer se impregnar de realidade (AMORIM, 2005, p.115). A partir desse plano conceitual, há uma aposta na criação de escritas e imagens, tendo a linguagem como efeitos de superfície. Essa profundidade e esse preenchimento, sempre insuficientes, é o que, para Deleuze, “torna possível a linguagem, como nascimento, como novidade, como devir-ilimitado” no sentido da literatura efetuar o acontecimento (DELEUZE, 2003) e ser potencializadora de escritas e imagens movidas pela força da fabulação.

O acontecimento para Deleuze não é o fato ocorrido – o corpóreo – e sim aquilo que se efetua na linguagem – o incorpóreo. Os acontecimentos incorpóreos são influenciados pelo vivido, mas nunca capturam o sentido último deste. Contrariamente ao estado das coisas, o acontecimento, não começa e nem acaba, é movimento infinito. Para Deleuze, o tempo da linguagem - tempo aiônico - não corresponde ao tempo cronológico e orgânico da vida, e é nesta justa desconexão entre vida e linguagem que nasce a possibilidade poética e criadora da expressão em palavras ou imagens. O que Zourabichvili (2004) chamou de “síntese disjuntiva do acontecimento: a diferença que faz sentido” (p.16).

Segundo Aion somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um passado e um futuro que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo [...] Um tempo que se libera do conteúdo corporal, é este mundo, dos efeitos incorporais ou efeitos de superfície que torna a linguagem possível [...] Enquanto Cronos era inseparável dos corpos que o preenchiam como causas e matéria, Aion é povoado de

efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo [...]. Sempre já passado e eternamente por vir (DELEUZE, 2003, p.169-170).

Em “A Imagem-tempo” (2007), a partir de estudos do cinema, Deleuze diz da força das imagens que não se valem por uma realidade pré-existente, e em que o irreal, a lembrança, o sonho, o imaginário, não aparecem por oposição ao real (p.156). Imagens que são fabulações, não correspondem a um falseamento de uma suposta verdade efetuada em Cronos, e sim criações desconectadas da própria ideia de verdade:

Um outro estatuto de narração por imagens: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar a verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com sua verdade”. Uma variabilidade que se referia ao conteúdo. É uma potência do falso que destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros [...] O homem verídico morre, todo modelo de verdade desmorona (DELEUZE, 2007, p.161).

Abandonando a pergunta sobre a sua veracidade ou não, a fotografia não se limita mais à dualidade documental e experimental questionada por Fattorelli. Como um plano-imagem sem limites entre objetivo e subjetivo, implode a lógica do dentro (mundo interior subjetivo e imaginário) e fora (mundo exterior objetivo e real). E para Deleuze, estaria aí a potência artística e criadora da imagem.

No livro “Arder em Deseo: la concepcion de la fotografia”, Geoffrey Batchen (2004) faz uma interessante releitura dos estudos históricos da fotografia pelos aportes teóricos da filosofia pós-estruturalista, especialmente por Jacques Derrida. Sua abordagem também não se atém à dicotomia entre documento e ficção, natureza e cultura, que o autor reconhece na maior parte dos estudos sobre a fotografia: “Posmodernos y formalistas quieren identificar la fotografia com una única fuente generativa (ya sea ea cultura o ea naturaleza, el contexto o ea esencia, el exterior o el interior)” (p.178-179). A partir da filosofia de Derrida, sugere:

Ni cultura ni naturaleza simplemente, pero abarcando ambas, la fotografia personifica precisamente el desconcertante juego espacial y temporal que Derrida reproduce a lo largo de toda su obra: ‘No hay nada, ni entre los elementos ni dentro del sistema, que esté simplemente presente o ausente. Sólo existen, por todas las partes, diferencias y signos de signos’ (BATCHEN, 2004, p.181).

Nesta aposta filosófica, a fotografia é pensada como linguagem que cria a diferença – “signos de signos” - e que não possibilita a fixação de qualquer essência: identitária, representacional, cultural, ideológica, de memória... A forma de conceber a imagem, como representações fixas de ideologias e poderes, não avalia a política mesma que se põe a questionar, uma política que se faz dentro da lógica estruturalista da modernidade pautada nas relações entre poder, conhecimento e sujeito. Um pensamento que, segundo o autor, acaba por não reconhecer as políticas positivas das imagens, que se fazem especialmente nos campos da arte. Nessa perspectiva, o autor aponta algumas produções culturais e artísticas contemporâneas, em especial as que se utilizam da fotografia digital, e criam com as possibilidades de manipulação: cortes, sobreposições, recomposições... Uma mudança que arrasta a fotografia cada vez mais para o campo da ficção e da invenção e menos da documentação, pois retira da fotografia a carga de quase continuidade do olho orgânico que vê e atesta o visto em imagem:

La diferencia principal es que mientras que la fotografía sigue reivindicando cierta clase de objetividad, la producción de imágenes digitales sigue siendo un proceso abiertamente de ficción. Como práctica que sabe que no es más que pura invención, la digitalización abandona incluso la retórica de la verdad, que ha sido un elemento de gran importancia en el éxito cultural de la fotografía. Como su propio nombre sugiere, los procesos digitales devuelven, de hecho, la producción de imágenes fotográficas al capricho de la mano humana creativa (a los dedos). Por esa razón, las imágenes digitales son, en definitiva, más cercanas en espíritu al arte y la ficción que a la documentación y los hechos (BATCHEN, 2004, p. 210).

Isso não implica que fotografia apenas agora seja manipulada, mas que isso é potencializado pela tecnologia digital, já que toda fotografia (digital ou não) é a manipulação dos níveis de luz, tempos de exposição, enquadramentos... Esta outra possibilidade técnica, afirma ainda mais a potência da fotografia como “signos de signos” e não mais “signos da realidade” (p.212). Há na imagem digital, uma força outra que a fotografia tem ganhado e que tem sido explorada de diversas maneiras na mídia, na publicidade, na internet, na educação, na vida. E sobre elas não nos cabe mais a pergunta sobre a veracidade, como na aposta de Deleuze para as imagens do cinema:

Não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade (DELEUZE, 2007, p.16).

Uma outra política de pensamento e criação de imagens fotográficas na qual as fronteiras entre documento e ficção são tensionadas, expandidas, embaralhadas... Políticas que se fazem nas produções de alguns fotógrafos brasileiros como Rosangela Rennó (2003), Paula Trope (2001), Alexandre Órion (2006), Miguel Rio Branco (2003) entre muitos outros. Artistas que, de diversas formas, desequilibram o poder representacional e evidencial da fotografia: por esvaziamentos, recortes, recomposição de imagens de arquivos, publicidade e imprensa, encenações, composições entre pintura e fotografia... Como nas palavras de Antonio Fatorelli, produções “abstraídas do vínculo remissivo da origem, [...] que priorizam os nexos possíveis da imagem tornada autônoma como um imaterial, uma potência de pensamento ou uma intensidade” (FATORELLI, 2003, p.33).

Nesta outra proposta estética, a ação política não se funda apenas no estar ou não de acordo com o que se vê e fotografa, mas em uma certa forma de lidar com o sentido e com a linguagem, na busca de um dizer/pensar que se aproxime do aberto, do imprevisível e do ficcional, fissurando a força da representação que mora nas fotografias. Como nas palavras de Deleuze, “não são imagens que dão as costas à política, elas se tornam inteiramente políticas, mas de outra forma (2007, p.30)”. Uma poética que manifesta uma força política da imagem não sujeita a sentidos translúcidos, dados e estabelecidos, produzem sentidos imersos em uma materialidade continuamente deslizante e ambígua.

4. POÉTICAS FABULAÇÕES

As palavras colhidas dos romances de Mia Couto por vezes parecem rivalizar-se. Na finalização do trecho do romance “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, citado acima, o personagem diz: “afinal fotografias são sempre mentiras” (2003, p.50); e em “Terra Sonâmbula”, o narrador afirma: “as fotos recompostas trazem novas verdades” (1998, p.91). As fotos-mentiras-novas-verdades de Mia Couto criam o que Susan Sontag chama de posses imaginárias de um passado irreal (SONTAG, 1984, p.19), ligadas e desligadas do tempo cronológico por um “ponto de indiscernibilidade” (DELEUZE, 1990). Esta potência ambígua da fotografia também aparece, de forma mais sutil, nos poemas de Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade, inseridos dentro da lógica moderna da fotografia como retenção do visto. Drummond, entre tantas afirmações evidenciais, diz do “puro enigma das imagens” (1996, p.63). Alberto Caeiro descreve fotograficamente um sonho. Bernardo Soares, ao mesmo tempo em que afirma, interroga o efeito de

realidade da fotografia, ora a reconhece como “certeza que não erra” (p.90) e ora como impregnação de “mistério e desassossego” (p.193). Tensões poéticas que, como a filosofia de Deleuze e os estudos contemporâneos da imagem, convidam a pensar a fotografia no interior do desequilíbrio, da imprecisão e do desassossego entre ficção e realidade. Compreendendo as fotografias e as palavras como uma constante ficção, imersas no desejo de fixação do real, apostamos em criações imagéticas que se façam não somente como desejo de marcar os sentidos do vivido, mas também pelos espaços vazios que se produzem nos encontros com seres/coisas/imagens. A imagem não somente como expressão visual das experiências, mas ela própria como um espaço de experiência.

Manoel de Barros em seus “Ensaio fotográficos” brinca de fotografar o silêncio, o “sobre”, uma metáfora, o vento (2002). Suas palavras partem da assunção da impossibilidade de representar o mundo: “que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por aflúvios, por afetos” (BARROS, 2002, p.23). Cria imagem que não representam, são. No interior do desejo de dar forma concreta ao mundo, um vento. Dentro da certeza fria da lente, um mistério. Pela potência documental, a força expansiva e fugidia de um enigma, um perfume que foge, aflúvios. O não apreensível que deixa passar devires. Escritos que arrastam a fotografia para uma força de poesia: “Assim é a poesia, exprimindo na linguagem todos os acontecimentos em um [...]. A linguagem como sendo ela própria um acontecimento único” (DELEUZE, 2003, p. 190). Seus gestos de fotografar com palavras deixam sempre a abertura para uma fuga, como “as formas de uma voz” (BARROS, 2002, p.27). E neste justo espaço de vento que sempre escapa, suas palavras vivem e geram vida, engravidam o tempo nas imagens fotográficas.

Queria transformar o vento./Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto./Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física do vento: uma costela, o olho.../Mas a forma do vento me fugia que nem as formas de uma voz.../Quando se disse que o vento empurrava a canoa do índio no barranco/Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a canoa do índio para o barranco./Mas esta imagem me pareceu imprecisa ainda./Estava quase a desistir quando lembrei do menino montado no cavalo do vento – que lera em Shakespeare./Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos prados./Fotografei aquele vento de crinas soltas (BARROS, 2002, p.27) .

REFERÊNCIAS

AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. Fotografias, escritascotidiano e currículos de formação. In: FERRAÇO, Carlos Eduadro (org.). **Cotidiano escolar, formação de professores(as) e currículo**. São Paulo: Cortez, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Amar se aprende amando**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARROS, Manoel de. **Ensaaios Fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BATCHEN, Geofrey. **Arder en Deseo, La concepcion de La fotografia**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. Variações sobre a imagem: estética e política. In: LINS, Daniel (Org.) **Nietzsche/ Deleuze: imagem, literatura e educação**. Simpósio Internacional de Filosofia, 2005. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTO, Mia. As vozes da foto. In: COUTO; Mia. **Pensatempos, textos de opinião**. Lisboa: Editorial Caminhos, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FRIAS, Joana. Peeping Tongue: *Ut Photographia Poesis ou O Verso da Evidência*. Colóquio Internacional Poesia e outras artes: do modernismo à contemporaneidade, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, 2007.

ÓRION, Alexandre. **Metabiótica**. São Paulo: Via das Artes, 2006.

PESSOA, Fernando. **O Guardador de rebanhos e outros poemas (por Alberto Caeiro)**. São Paulo: Landy Editora, 2006.

PESSOA, Fernando. **O Livro do Desassossego (por Bernardo Soares)**, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RIO BRANCO, Miguel. **Entre os olhos, o deserto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

TROPE, Paula. **Translados**. 1999. 111p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq pelo financiamento da pesquisa, e à Faculdade de Educação – Unicamp na qual realizei a pesquisa de pós-doutorado.

ALIK WUNDER

Bióloga com mestrado, doutorado e pós-doutorado em educação pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Pesquisa temas relacionados à fotografia, educação e filosofia. Atualmente é docente da PUC-Campinas, pesquisadora colaboradora do Grupo de Estudos Audiovisuais - Olho, Faculdade de Educação (Unicamp), do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) (Unicamp) e do Projeto “Estética, política e artes” do Gabinete de Filosofia da Faculdade de Letras (Universidade do Porto, Portugal).

E-mail: alik.wunder@gmail.com – telefone: 55-19-32894223.