

“*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência

“essence / vertigo”: *Photography, archive, absence*

“esencia / vértigo”: *Fotografía, archivo, ausencia*

Artur de Vargas Giorgi

Universidade Federal de Santa Catarina

E-mail: artur.vg@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0942-2595>

RESUMO:

Este ensaio apresenta uma série de fotografias de Cristiane Lindner, feita entre 2017 e 2018. Nessa série inédita, as imagens lidam com as limitações e as potencialidades das câmeras de celulares contemporâneas. Produzidas digitalmente, as imagens parecem criar um efeito anacrônico, diferindo a fratura da representação do objeto e a desconstrução da identidade levadas a cabo com a modernidade. Um arquivo de proposições análogas reforça a potência crítica cifrada na série.

Palavras-chave: *Fotografia. Arquivo. Ausência. Modernidade. Cristiane Lindner.*

ABSTRACT:

This essay presents a series of photographs by Cristiane Lindner taken between 2017 and 2018. In this series, the images deal with the limitations and potential of contemporary cell phone cameras. Produced digitally, the images seem to create an anachronistic effect, in which both fracture of the object's representation and the deconstruction of identity, carried out with modernity, find a new situation. An archive of similar propositions reinforces the critical power ciphered in the series.

Keywords: *Photography. Archive. Absence. Modernity. Cristiane Lindner.*

RESUMEN:

Este ensayo presenta una serie de fotografías de Cristiane Lindner tomadas entre 2017 y 2018. En esta serie inédita, las imágenes abordan las limitaciones y el potencial de las cámaras contemporáneas de teléfonos celulares. Producidas digitalmente, las imágenes parecen crear un efecto anacrónico, que difiere la fractura de la representación del objeto y la deconstrucción de la identidad llevadas a cabo con la modernidad. Un archivo de proposiciones análogas refuerza el poder crítico cifrado en la serie.

Palabras clave: *Fotografía. Archivo. Ausencia. Modernidad. Cristiane Lindner.*

Artigo recebido em: 22/11/2020

Artigo aprovado em: 08/04/2021

*em volta da memória fragmentada
captamos em instantes a permanência de uma essência
vertigem.*

Cristiane Lindner



Fig. 1 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

Preâmbulo

Nos meses de dezembro de 2017 e janeiro de 2018, acompanhei Cristiane Lindner por mais de dois mil quilômetros em algumas das rodovias mais trafegadas do Sul-Sudeste do Brasil. A parte mais significativa do trecho, percorrido de carro, foi feita na BR-101 e na BR-116, entre os estados de Santa Catarina, Paraná e São Paulo. Ao longo do trajeto – iniciado e terminado na Ilha de Santa Catarina, em Florianópolis, onde Cristiane Lindner nasceu e atualmente reside –, a artista produziu com um celular, de dentro do veículo em movimento, uma série de fotografias (figuras 1 a 7), até agora inédita, para a qual escreveu posteriormente os versos que, além de servirem de epígrafe

para estas reflexões, parecem sugerir que as imagens e as palavras em questão devem ser lidas em contato: na tensão das suas *grafias*. Se o resultado das fotografias foi de início acidental, a série, por fim, se configura como um exercício de conversão do acaso em linguagem, da *performance* em criação (como se numa atualização – a princípio gestual ou inadvertida – de um procedimento caro às vanguardas dadaísta e surrealista). Este ensaio, por sua vez, nascido com o deslocamento, busca em deslocamento se manter: não recusa, portanto, antes reivindica o que tem sido um dos mais destacados traços da modernidade ocidental, colocando-se sob o signo da passagem. Entre os interesses estéticos em torno das possibilidades e limitações das fotografias produzidas e o efeito anestésico das contínuas horas no carro em movimento; entre a paisagem em cinematismo e a intermitência da percepção; entre a vivência da viagem e o seu diferimento na fotografia e na escrita; entre o acidente e o projeto; entre o mundo e a técnica; entre a imagem e a palavra, o registro e o apagamento, a aceleração e o retardo, os espaços e os tempos – em suma, *entre*.

Pretendi abordar de modo vário as possíveis linhas de fuga e de tensão propostas pela série de fotografias e pelos versos, explorando para isso as distâncias e as proximidades que podem ser estabelecidas com um arquivo de outras proposições artísticas, críticas e teóricas. Isso quer dizer que a leitura segue as imagens e os versos, ora de maneira mais acercada, ora tangencialmente; mas sempre buscando salientar – esta é a aposta – que a série de Cristiane Lindner ativa uma produtiva anamnese da modernidade. Essa anamnese é aqui desdobrada valendo-se de suplementos singulares, afins entre si, através de um método que encontra na analogia – *no efeito de certas sugestões, não necessariamente lógicas, mas sim analógicas* – um princípio construtivo, em sintonia com algumas das possibilidades críticas do contemporâneo. Não obstante, como sabemos, qualquer anamnese é uma aposta inglória: confrontada pelos limites da memória, sua maior força recai no contorno que provê à amnésia, essa falta originária que não cessa de habitar todo arquivo.

Vertigem

Retomemos os versos de Cristiane Lindner: “em volta da memória fragmentada/ captamos em instantes a permanência de uma essência/ vertigem”. Tais versos recolocam, no início do século XXI, como veremos, certa experiência da crise, tantas vezes registrada nos relatos críticos da modernidade: falta do todo, extemporaneidade, esvaziamento da ontologia etc. A imagem baudelaireana de um caleidoscópio dotado de consciência se insinua. Não obstante, o poema não a retoma por

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

inteiro. Ao menos, não ao modo da mera filiação, de uma influência direta. Talvez, sim, como uma citação à distância, uma repetição deslocada, produtora de diferença em razão do próprio deslocamento. Nos versos, um sujeito plural se anuncia; mas com ele e as fotografias, no entanto, nós não deambulamos na dramática malha urbana de Paris, a cosmopolita capital do século XIX, mas sim flagramos a linearidade longitudinal e maquinaica de uma rodovia sul-americana “integradora” da nação, por onde, desde a sua concepção – tributária dos planos desenvolvimentistas do país, de meados do século XX – escoam signos, corpos, sentidos e, por certo, o capital internacional.

Em sua condição fenomenológica, as imagens dão forma exemplar à aporia: registram alguns modos como o lapso, a ruptura ou, no caso, a desintegração podem encontrar uma inscrição; um modo de aparição que não redime nem esgota a negatividade do que, a rigor, não cessa de se esquivar, endereçando-se sempre para mais além ou aquém do registro, do simbólico. As fotografias recusam as marcas típicas, as peculiaridades, as características do que é identitário. Não há, apesar disso, a indicação de que se trata de uma equivalência total dos signos, como a indiferença genérica das mercadorias em trânsito, a indiferença de tudo que é substituível. Embora produzidas sob o signo da reprodutibilidade técnica, não seria possível reproduzi-las em seu acaso. Mas haveria, quem sabe, nos registros em questão, um universal a ser induzido do particular? Ou, ao contrário, um particular poderia ser deduzido do universal? Tais perguntas, sustentadas por uma dicotomia lógica impositora de uma decisão (*ou... ou...*), ganham pouca ressonância, já que aos poucos se configura um confronto com imagens que se expõem, a cada vez, singularmente; cada exposição de uma singularidade remetendo, por analogia, tão somente à próxima (*e... e...*). *Nem particular, nem universal*, a situação das imagens de Cristiane Lindner é a do indecível.

Para dizer de outro modo: mesmo tendo sido produzidas em trechos precisos de dois dos principais eixos viários do Brasil (em termos econômicos, políticos, simbólicos etc.); ou ainda, mesmo relacionando-se com o que pode ser considerado, em termos cartográficos, “o paradigma” viário do Brasil moderno, as imagens apontam, mais precisamente, para uma fuga de coordenadas, de referências ou de centro, ou seja, traçam uma impossibilidade estrutural que confina com a vertigem do vazio relacional. Uma ruptura atestada pela contingência que orientou o “conjunto” das imagens (o acaso da produção, o acidente do resultado), e que, nas fotos, é intensificada pelo próprio movimento, em seu traço: linhas partidas, suspensas, descontínuas em si mesmas. Desse modo, se há alguma permanência essencial, como dizem os versos da artista, ela se manifesta e quem sabe se

define, repetidamente, por meio de um corte, uma ausência. Ora, trata-se, nesse sentido, de uma condição indissociável de um mal-estar, de uma estranha pulsão que trabalha em silêncio, como sugeriu Freud. Pensada por Roger Caillois pouco depois (nas vésperas da Segunda Guerra Mundial e provavelmente pouco antes de seu desterro na Argentina e sua passagem pelo Brasil), o tópico freudiano encontraria uma notável elaboração no ensaio “Vertigens”, escrito sob o signo da acefalia crítica que o autor compartilha com Georges Bataille e Michel Leiris:

Deve-se chamar vertigem a toda atração cujo primeiro efeito surpreende e estupidifica o instinto de conservação. [...] A vertigem destrói, primeiro, no ser, a sua autonomia. Não há mais centro nem ponto de partida, origem de movimento ou fonte de energia, mas como que uma limalha submissa ao chamamento dum estranho ímã. O ser deixa-se aspirar pelo abismo. É um fato essencial esse da existência se mostrar tão desarmada frente às tentações que a arruinam. Os abismos atraem-na. Uma inoportuna paralisia invade aquele que se abandona ao seu fascínio. Quer fazer os movimentos que o afastariam do perigo, e criam-se nele, contra sua vontade, os movimentos que do perigo o aproximam. Sente que não concebe nem executa senão os gestos que o precipitam, como se a funesta imagem da destruição, lisonjeando não se sabe que perverso gosto, acordasse no recôndito de si próprio uma cumplicidade íntima e implacável (CAILLOIS, 1976, p. 53).

Os versos e as fotografias de Cristiane Lindner se projetam, assim, nesse limite: *essência / vertigem*.



Fig. 2 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

Diferença, falta, prótese

Se o problema do fundamento ausente foi destacado nos relatos da modernidade, a disposição das fotografias em questão é notadamente anacrônica. O recurso utilizado por Cristiane Lindner é, de fato, dos mais contemporâneos: um celular qualquer (este, sim, substituível e programado para se tornar obsoleto), apenas ajustado para fazer, automaticamente, fotos panorâmicas. A questão é que, com o deslocamento do veículo, feito em uma velocidade não assimilável pelo programa, a emulação do gesto da *escrita da luz*, ou ainda do gesto da *escrita do movimento*, enfim a emulação da *grafia* perfaz um diferimento: não uma atualização do horizonte total e pretensamente realista dos populares panoramas modernos, coetâneos do nascimento do cinema, mas sim um *traço* que se expõe ao burlar as capacidades do programado pelo aparelho; ao frustrar, ao menos em parte, as respostas previstas pelas regras da chamada “caixa preta”.¹ Esse diferimento redundava, nas imagens, no efeito de rasura ou apagamento de veículos e contêineres, de elementos arquitetônicos e naturais, assim como na intermitência das faixas, dos fios etc. Cada imagem é, assim, o efeito de um gesto singular, que se situa indecível entre a fotografia e o cinema; gesto que através do dispositivo, sobretudo, atualiza uma disposição não codificada e não positiva.² Quer dizer, com a técnica digital, “a mais avançada”, a artista produz um *efeito indicial* tantas vezes reconhecido na técnica analógica, “a mais arcaica”; no entanto, com este efeito, o mundo que se oferece não é contínuo, não é um mundo *panorâmico*, nem encontra todos os seus detalhes “revelados”; ao contrário, trata-se de um mundo elusivo, no qual o tempo, o espaço e o sentido são escandidos, diferidos, retardados.

A princípio, poderíamos reconhecer uma sintonia entre a série de Cristiane Lindner e algumas experiências fotográficas e pictóricas modernas que problematizaram a descontinuidade – sem dúvida a partir de distintos processos e premissas. Entre elas, estariam sem dúvida as notáveis sequências de Eadweard Muybridge, Thomas Eakins e Etienne-Jules Marey, nas quais uma lacuna insiste, e se inscreve como tal, não importa o quanto sejam reduzidos o intervalo e a distância entre cada registro fotográfico; também algumas experiências fotossensíveis de Man Ray produzem um efeito caleidoscópico ou fantasmático (*rayografias*, *solarizações*, *Ballet Mécanique* etc.); filmes de Vertov expõem um vazio que é encadeado com a montagem e a inversão da cronologia (*Câmera-olho*, *Um homem com uma câmera*); Duchamp, por sua vez, conduz o vocabulário cubista ao paroxismo em telas que lidam com o retardo do tempo e a decomposição do movimento (*Jovem triste*

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

num comboio, *Nu descendo uma escada n.2*); já Boccioni estranha o futurismo com o tom melancólico que tinge o trabalho da memória (*Estados mentais I – As despedidas; Estados mentais II – Os que partem e Estados mentais III – Os que ficam*); os irmãos Anton Giulio e Arturo Bragaglia concebem um *fotodinamismo* cujo efeito é a desmaterialização dos corpos e a dilatação do instante; e Valério Vieira executa um irônico esvaziamento provocado pela fotomontagem (*Os trinta Valérios, seus buquês*);³ além, é claro, de muitos outros.

Não obstante, como já mencionado, a situação (temporal, espacial, técnica, gestual etc.) é outra; e há ainda outro desdobramento desse efeito analógico apontado, com consequências críticas sem dúvida significativas: a própria analogia com a fratura das premissas da representação realista do objeto, por um lado, e, por outro, com a desconstrução do sujeito, ambas levadas a cabo com as apostas da modernidade. Não à toa, assim como as imagens, a memória – vimos nos versos – é fragmentada. Em torno dela, a série gira vertiginosamente como uma prótese cujo papel não é restabelecer uma integridade, não é prover uma cura. Em 1927, Siegfried Kracauer escreveu: “Não estamos contidos em nada, e a fotografia reúne fragmentos em torno de um nada” (2006, p. 289, tradução nossa). Trata-se de um arquivo que não é estritamente tópico e não pretende consignar a suposta totalidade do sistema inconsciente, à prova de perdas e da cronologia.⁴ Este arquivo padece de um mal que é comum a todo arquivo: ele “não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22). Segundo Kracauer (2006, p. 289), calafrios seriam justificados; pois se as fotografias “não concretizam o conhecimento do original, mas sim a configuração espacial de um instante”, então “não é o ser humano que emerge da sua própria fotografia, mas sim a soma daquilo que lhe é subtraído”. A série de Cristiane Lindner seria, nesse sentido, uma soma de subtrações, de drenagens, de esvaziamentos. Em um mundo que ganhou um “rosto fotográfico”; mundo que pode ser “devorado”, fotografado à exaustão porque “tende a desfazer-se nesse *continuum* espacial que se dá em instantâneos fotográficos”. Neste nosso mundo, as imagens da artista se deslocam *a contrapelo*: elas parecem advertir que não há acúmulo – de imagens, de mercadorias, de signos – capaz de obliterar a “lembrança da morte, que acompanha em pensamento toda imagem da memória” (KRACAUER, 2006, p. 292).

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



Fig. 3 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

Deriva: deserto, demora

Uma breve deriva salientaria a disposição anacrônica das fotografias de Cristiane Lindner. Uma disposição – frisemos – que, em face dos dispositivos de captura (celulares, câmeras, linguagens etc.), manteria afinidade com o que escapa à positivação do mundo e ao protocolo historicista segundo o qual o avanço técnico equivaleria ao progresso. Se, mesmo com premissas distintas, em estudos fotográficos e pictóricos do movimento artistas afins ao futurismo e ao cubismo apresentaram resultados similares, é a sensibilidade de um surrealista esquivo, ou melhor, “precoce”, que talvez interesse mais aqui. Trata-se de Eugène Atget, o célebre fotógrafo (autodidata) da velha Paris. Ao final da vida, Atget conhece Man Ray, seu vizinho na Rue Campagne-Première, e através dele Berenice Abbott, jovem escultora americana, que seria a maior responsável pela notoriedade artística do fotógrafo nos Estados Unidos, antes mesmo que na França (ATGET PARIS, 1992, p. 23). Sim, Atget dava muita importância à pureza das linhas e às composições, o que a princípio colocaria suas imagens nos antípodas da série de Cristiane Lindner, em que prevalece o desequilíbrio do horizonte, a instabilidade da composição, o desembaraço do gesto espontâneo diante dos objetos, o corte brusco etc. Como se fosse mais pertinente, quem sabe, a aproximação à fatura de

um fotógrafo mais “on the road” – por assim dizer – como Robert Frank. No entanto, entre os modernos, não é em Frank, nem antes em Walker Evans, nem nas viagens pelo Brasil de Marcel Gautherot, Thomaz Farkas ou Sergio Rossetti, mas sim em Atget – insistimos – que encontramos uma sensibilidade afim; uma sintonia que então poderia ser estendida, contemporaneamente, a fotógrafos como David Zingg (*Janela de veículo, Homens não identificados, Ao fundo, caminhão*, 1980), Letícia Ramos (*Jardim Fantástico*, 2009; *Cronópios*, 2010; *Microfilme*, 2013), Beatriz Basile (*Paisagens do asfalto*, 2001-2013; Cf. RAUSCHER, 2019), Rosângela Rennó e Miguel Rio Branco, por exemplo.

As fotografias de Atget são imagens de um mundo em mudança, por certo. Mas a mudança que lhe interessa não é pretensiosa e disciplinar, como a conduzida em Paris por Hausmann e registrada por Marville: trata-se, ao contrário, de uma atenção ao mundo “pitoresco”, ao mesmo tempo ordinário e raro, em que a mudança designa, mais precisamente, um ponto de colapso, de apagamento, mundo no qual o imprevisto e o detalhe têm, enfim, importância incontestável (ATGET PARIS, 1992, p. 28). É compreensível, portanto, que *a posteriori* dadaístas e surrealistas tenham encontrado em Atget um precursor. Ora, isso não em razão, claro está, de uma espécie qualquer de fuga da realidade. A característica básica da fotografia analógica (como do cinema) gira em torno da sua capacidade de gravar e revelar a realidade física (KRACAUER, 1997, p. 28). A questão é que, uma vez atravessada pela técnica, a realidade se torna um efeito: o resultado estético de uma série de processos físicos e químicos que apresentam o “mundo real” como uma montagem contingente (produção), e não mais o representam, necessariamente, como uma natureza (reprodução). Imagens digitais extrapolariam essa natureza técnica ao permitirem a síntese de realidades *in-materiais*, desprendidas de qualquer referência a um mundo “exterior” ou “prévio” aos aparelhos. Daí que a arte contemporânea – fartamente praticada nas linguagens da fotografia digital e do vídeo – seja eminentemente uma arte de pós-produção (Cf. COUCHOT, 2003; REY, 2005).

Se a força da técnica fotográfica, no momento histórico de seu surgimento, fora suportada por distintas apostas em seu aspecto verídico, rigorosamente objetivo – ou seja, sua faculdade inerente de captura da verdade (e não de embelezamento do mundo), o que favoreceria ciência e arte, positivistas e realistas – logo, enfim, a fotografia moderna expôs sua força de estranhamento – um estranhamento não metafísico ou transcendente, mas imanente à realidade. O poder do meio, escrevia Kracauer, está em abrir novas e até então insuspeitas dimensões da realidade (1997, p. 8). É

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

desse modo que a fotografia realista se torna, no século XX, uma das vias para a arte abstrata (KRACAUER, 1997, p. 9). O mérito de Atget, nesse sentido, foi o de ter se entranhado de maneira inaudita, com sua técnica, na realidade física do mundo – a ponto de drená-la de sua natureza, sua matéria e seu significado garantidos *a priori*, fazendo-a estranha a si mesma.



Fig. 4 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

Walter Benjamin se referiu à dialética surrealista – capaz de devassar o mistério na medida em que o encontra no cotidiano – como uma forma de iluminação profana (1994, p. 33). Em textos célebres da década de 1930 sobre a história da fotografia e o cinema, o filósofo alemão destacou as emblemáticas tomadas de Paris feitas por Atget, que apresentaram a capital do século XIX, para além das luzes, como cenário de um crime: esvaziada, desértica, mas repleta de indícios, vestígios que servem de autos no processo da história. Em “Pequena história da fotografia”, de 1931, escreve:

Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. [...] Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... [...]. Mas curiosamente quase todas as imagens são vazias. [...] Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda a atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores (BENJAMIN, 1994, p. 100-101).⁵

Em seus prognósticos para a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, o autor de *Origem do drama barroco alemão* retomaria o assunto nos termos de uma “distração intensa” atrelada ao trabalho do “inconsciente ótico”:

Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. [...] Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Essas questões encontrariam na figura de Duchamp alguns dos desdobramentos mais potentes. Considerando a passagem do artista por Buenos Aires, entre 1918 e 1919, no contexto da Semana Trágica – greve geral por redução da jornada de trabalho e aumento de salários que terminou com violenta repressão de operários de tendência anarquista e de imigrantes, em particular judeus e eslavos –, Raúl Antelo comenta o esforço de Duchamp para “passar do simples *regard* ao *retard*, à diferença, como forma de desconstruir a materialidade da arte”. Segundo Antelo, “a noção de *retard* indica então o indefinido, a situação indecisa a que está sujeito o inconsciente ótico, num estado anterior ao da designação” (2010, p. 256). Em uma palavra: uma greve geral, um retardo; aproximação analógica com a qual se lê, afinal, a amplitude crítica de uma conhecida proposição duchampiana, feita em torno do *Grande vidro* e presente em sua *Caixa verde*, que parece cifrar boa parte de sua fatura:

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Espécie de legenda

Retardo em vidro

Empregar “retardo” em vez de quadro ou pintura; quadro sobre vidro torna-se retardo sobre vidro – mas retardo em vidro não quer dizer quadro sobre vidro –.

É simplesmente um modo de conseguir não mais considerar que a coisa em questão é um quadro – fazer um retardo o mais geral possível, não tanto nos diferentes sentidos em que retardo pode ser tomado, mas sim em sua reunião indecisa / “retardo” – um retardo em vidro como diriam um poema em prosa ou uma escaradeira em prata

(DUCHAMP, 1975, p. 26; tradução minha)

Paisagem: ready-made, cosmos, cosmética

A situação das imagens de Cristiane Lindner é a do indecidível, dissemos. Suas fotografias digitais feitas por um celular performam diferindo essa demora *infraleve* desconstrutora da materialidade. Entendemos assim porque não se trata de buscar as semelhanças materiais ou formais que uniriam a série da artista a uma genealogia autonomista de fotógrafos modernos.⁶ Para compreender um arquivo afim da série de Cristiane Lindner, torna-se mais importante ler não a forma das imagens (um imaginário das fotografias “parecidas”, produzidas da mesma maneira, com os mesmos elementos etc.), mas sim a força – poderíamos dizer – da imaginação: a disposição, ou ainda o afeto, que aqui vem ganhando contorno por meio de suplementos heterogêneos. Tais suplementos são, todavia, análogos: postulam, cada um a seu modo, um entendimento da ausência, da vertigem, da crise, e suas formulações, como vemos, giram em torno do impasse da representação, do eclipse do humanismo, da desconstrução da teleologia etc. A interrupção do fluxo, do progresso; o apagamento da natureza; a opacidade das imagens; a obliteração da leitura e do sentido; a abertura dialética à contingência, ao acaso – em uma palavra, a *estética* das fotografias em questão encontra nessas coordenadas, sem dúvida abrangentes, as suas melhores vias de ressonância e agenciamento. Se o que elude a positivação lógica é, a rigor, o impossível, diríamos que as fotografias de Cristiane Lindner – que este arquivo, enfim – trata de inscrever continuamente a impossibilidade da inscrição do impossível como a forma possível, ética, de exercício criativo e crítico.

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



Fig. 5 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

O paisagismo da série não é integrador do país ou da região. Ele também não percorre as grandes vistas e os lugares característicos do Sul-Sudeste brasileiro, ou do Cone Sul. Ao contrário, a série parece interromper o fluxo do mercado comum com uma sorte de paisagismo retardado e não lógico, analógico. Quem sabe, ao lado desses caminhões, contêineres, tratores, postes, árvores, fios, pontes, concretos que se rasuram ou fragmentam, algumas paisagens de Parreiras ou de Castagneto pudessem ser lembradas, quadros em que o *real*, irrepresentável e pungente, parece obnubilado a construção pictórica da realidade dos trópicos. Em certo sentido, coloca-se em cena um paisagismo que resulta dos efeitos do desastre: como dos incontornáveis efeitos do acidente sofrido por Johann Moritz Rugendas, o personagem *ready-made* da conhecida novela de César Aira, durante sua tentativa de travessia do deserto argentino, esse “vazio misterioso” (AIRA, 2006, p. 10) cujo destino era ser conquistado e domesticado pela campanha civilizacional. Desfigurado após ser atingido por um raio e arrastado pelo cavalo, logo obnubilado por drogas e pelo insólito da experiência nos trópicos (segundo a sintomatologia de Araripe Júnior⁷), o pintor bávaro, exímio “fisiono-

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

mista das paisagens”, admirado por Alexander von Humboldt, mergulharia, então, num paisagismo alucinado, mais barroco do que classicista; ou mais “atmosférico” do que naturalista. Uma condição em que os marcos do registro descritivo do mundo ou da representação objetiva da realidade se abismam na vertigem de instantes que *demoram, instantes que diferem* o procedimento mesmo do artista, situando-o “no centro do impossível”, segundo a narrativa de Aira (2006, p. 36-37), ou ainda, *à margem do verificável* – de acordo com a expressão de Juan José Saer, escritor também familiarizado com a incomensurabilidade da paisagem em questão (2009, p. 1-4).

As paisagens ganhavam uma plasticidade infinita e, dependendo da hora, ficavam envoltas na luminosidade da cordilheira e se faziam transparentes, em cascatas intermináveis de detalhes. A luz das tardes, filtrada pela imponente muralha de pedra dos Andes, era um puro fantasma de luz, uma ótica intelectual habitada pelos rosas intempestivos do meio da tarde. Os crepúsculos se prolongavam por dez, doze horas. E, à noite, rajadas de vento reacomodavam estrelas e montanhas [...]. Se era certo, como diziam os budistas, que tudo o que existe, mesmo uma pedra, uma folha seca ou uma mosca já havia existido antes e voltaria a existir depois, e que tudo participava de um grande ciclo de renascimentos, então tudo era um homem, um só homem em diferentes escalas de tempo. Um homem qualquer, Buda ou um mendigo, um deus ou um escravo. [...] O que acarretava grandes consequências para o procedimento: de imediato, tirava-o do automatismo de uma mecânica transcendente, com cada fragmento se colocando em seu lugar predeterminado. Cada fragmento podia ser qualquer outro, e a transformação se realizava já não mais no ciclo do tempo, mas do significado. Esta ideia podia presidir uma concepção totalmente distinta da realidade. Em seu trabalho, Rugendas tinha começado a notar que cada traço do desenho não deveria reproduzir um traço correspondente da realidade visível, numa equivalência de um para um. Ao contrário, a função do traço era construtiva. Por isso, a prática do desenho continuava sendo irreduzível ao pensamento e, apesar da completa incorporação do procedimento, tornou-se possível continuar desenhando (AIRA, 2006, p. 70-71).

As linhas de Aira compõem aqui uma alegoria, ao lado da série de Cristiane Lindner e dos demais suplementos deste arquivo. Caberia notar uma diferença, no entanto; pois ela é sutil, talvez, mas não irrelevante. Na técnica novelesca de César Aira, o acontecimento é um acaso que é remetido, todavia, à ordem indevassável da natureza: é um relâmpago, cuja razão seria, necessariamente, cósmica. Na técnica fotográfica de Cristiane Lindner, por sua vez, a ordem é diversa, pois, uma vez acionado o botão, o que dispara o evento e produz a imagem já obedece a essa segunda natureza, que é o aparelho, a câmera do celular, e cuja razão é contingencial, cosmética. Uma segunda natureza que, como dissemos, é em parte frustrada por um gesto que a confronta com os limites do seu

próprio programa. Ou seja, algo à revelia do dispositivo autoral e burlando, também, o engenho impositivo do aparelho, tais imagens aconteceriam ao modo de uma inaudita iluminação profana: por meio do dispositivo, através dele, dá-se a ver não o calculado, o previsto, o já disposto, mas sim a hesitação, a vertigem, uma outra ordem de *dis-posição*.⁸ O elogio do método apenas pode ser feito por meio do elogio do acidente, e a criação é a transformação da aporia em procedimento. Eis a sua potência disruptiva e crítica, afim, mais uma vez, às propostas de um sociólogo surrealista dissidente, acéfalo e desterrado, como Roger Caillois:

[...] a sociedade, mesmo na era industrial e administrativa, persiste em ser uma segunda natureza, submetida, por um lado, a leis e forças específicas e, por outro, a sobressaltos, a redemoinhos, a vertigens, onde a consciência e o cálculo não tomam parte. As emoções, as paixões, as obsessões de que o indivíduo é o centro, vão nela abrindo caminho, conjugando os seus venenos, acumulando um temível poder de ruptura (1976, p. 7).

Magia, Mimetismo

Esta proposição pode ser formulada de outro modo, ainda: nas imagens, talvez seja um pensamento mágico e mimético do mundo que resista sem ser cancelado. Com efeito, ele seguiria disponível, mas por outras vias. Walter Benjamin formulou a questão da pervivência dessa faculdade mimética em textos como “A doutrina das semelhanças” (1994) e “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (2011). Roger Caillois, por sua vez, elaborou o assunto em ensaios sobre o mimetismo dos mantídeos e sobre a relação entre a faculdade mimética e uma espécie de psicastenia lendária, isto é, uma vertigem originária (1939). Mas encontramos, anteriormente, uma notável exposição dessa força nos escritos, hoje já disseminados, de Aby Warburg. Segundo o historiador da arte, com a condução do chamado ritual da serpente, os *pueblo* se empenhavam em captar a força de raios e das chuvas. Raios que acabaram capturados, de modo ambivalente, ao longo do processo de secularização técnica do mundo, nos postes e cabos da rede elétrica.



Fig. 6 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Como sabemos, a veneração do raio pelos povos indígenas fascinou Aby Warburg por longo tempo, desde sua passagem pelos desertos do Colorado, do Arizona e do Novo México, no inverno de 1895-1896, até a exposição de sua conferência sobre o assunto, em 1923, na clínica Bellevue, dirigida por Ludwig Binswanger, em Kreuzlingen, onde o historiador da arte convalescia. Uma fascinação que certamente vinha acompanhada dos maiores temores a respeito da domesticação dessas forças pela evolução mecânica da civilização ocidental.⁹ Mas a obliteração técnica da distância (essa outra figura do vazio, da ausência) não cancela totalmente a formação de “elos espirituais”. Seguindo a lição de Warburg, é possível afirmar que a domesticação do arcaico encontra forte resistência ao tentar se impor. Desse modo, não se faz de uma vez exitosa. Ela não é completa, pois não revela razão estabilizadora ou equilíbrio último; ambivalente, ela deixa restos, sendo portadora de traços inquietantes (ROMANDINI, 2017). E por isso, de Atenas aos povos indígenas, o processo de figuração deve sempre ser entendido como uma metamorfose (MICHAUD, 2013, p. 177); e o *pathos*, indômito, como aquilo que sobrevive à higiene do mundo e, assim, contagia as formas, muitas vezes retornando como *punctum*, em detalhes, em fragmentos.

É essa energia esquiva que as imagens de Cristiane Lindner parecem captar, por meio, justamente, de suas distâncias, suas lacunas, descontinuidades, manchas, suas deformações que expõem o informe, o indecível, a diferença que resiste não cessando de não se inscrever: demorando num estado suspenso, como num “grande vidro”, anterior ao estado da designação. Daí, em suma, a sintonia com uma história da arte que recusa a serenidade estática das formas e sua progressão supostamente evolutiva. Ao contrário, trata-se aqui, como vem sendo exposto, de uma história da arte notadamente patética, como aquela praticada por Walter Benjamin, Carl Einstein ou Aby Warburg, feita menos pelo encadeamento lógico do que pela *associação puramente analógica de imagens* (MICHAUD, 2013, p. 196).

Trenzinho

Ainda de acordo com esses exercícios associativos ou analógicos, se traduzidas em outra ordem de composições, também estas de grande pregnância nos trajetos – repletos de sobressaltos e acidentes – da modernidade no Brasil, diríamos que as fotografias de Cristiane Lindner manteriam

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

uma ligação subterrânea com *Trenzinho do caipira* (1930), mas não com *Pacific 231* (1923). Isso porque, embora coetâneas, a locomotiva de Arthur Honegger é urbana, apolínea, notadamente hiperbólica (como Marinetti, como Russolo), uma máquina futurista desbravadora do progresso. Contrária, portanto, à melancolia morosa que se imprime com a *Tocata* de Villa-Lobos, essa imagem-melodia barroca de um trenzinho, mais precisamente uma maria-fumaça que parece ser tocada meio aos trancos, ou ao revés, quem sabe: de todo modo, pelas margens, arcaicamente, diríamos que acompanhando as migrações interioranas do início do século XX; migrações essas que percorreram parte da mesma geografia que emerge fragmentada, diferida nas fotografias de Cristiane Lindner. Trata-se de uma inflexão crítica que ganha ressonância no tempo. Já legível na *Bachiana n. 2, Tocata*, ela nos diz que o moderno, nos trópicos, tende a ser uma reescrita do antigo; uma sobrevivência desse passado que resiste, embora partido, inadequado à fluência simbólica da era pós-industrial e seu *nómos* gestor do mundo. Nesse sentido, a designação *bachiana* não seria só intensiva, qual reforço tributário ou homenagem que conviria a certo projeto brasileiro de Estado moderno.¹⁰ O que está em questão é sobretudo um diferimento, uma diferença de Bach situada num espaço-tempo em que se suspende a monumentalização romântica a que fora submetida a figura do compositor de Leipzig, quando de sua transformação em fundador da música alemã pelo nacionalismo do século XIX;¹¹ uma repetição extemporânea do barroco pelos caminhos que, desde a conquista do território e o extermínio dos povos indígenas com o chamado “descobrimento”, levam do litoral ao interior do Brasil, e às capitais, e aos sertões, e aos inúmeros trânsitos, espaços, distâncias, em muitos sentidos. Enfim, uma espécie de *fuga* para o tema da modernidade e seus descaminhos.

Ora, mesmo com tratamentos muitos distintos, de Édouard Manet a Pío Collivadino, de José María Velasco a Reinaldo Giudici, de Charles Sheeler a Tarsila do Amaral, de Marcel Duchamp a Umberto Boccioni, dos Irmãos Lumière a Vertov etc., em torno dos trens e das estradas de ferro condensou-se um imaginário (muitas vezes em pugna) da modernização tecnológica. Uma modernização que, na ausência de acidentes, deveria alcançar até o mais longínquo, o mais selvagem dos espaços, e que seria logo acelerada pelas vias expressas e autoestradas. No horizonte, como uma miragem espreada, como um espetáculo, Los Angeles, quem sabe. Ou Brasília, ela mesma, florescida como de uma estufa no meio do sertão e recurvada sobre sua imagem monumental, pousada na história moderna do seu plano futuro. Pois tenham o vocabulário mais ou menos vernacular, mais ou

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

menos multicultural, em comum, as cidades construídas sob o signo das premissas urbanísticas do Estilo Internacional capitaneado por Le Corbusier, Mies van der Rohe e outros são feitas mais que tudo para os carros, como sabemos, para sua máxima velocidade; carros que, como as aeronaves e demais próteses modernas, teriam como desígnio o apagamento das distâncias, de acordo com a lei da capitalização dos fluxos, dos comércios materiais e imateriais. No entanto, ainda assim, enquanto realizações as mais próximas de um planejamento racional ideal ou utópico, são cidades baseadas no princípio da segregação dos espaços e da discriminação das atividades, das funções, do tempo; já não seguem, portanto, a mesma *lógica analógica* que desloca, estranha, suspende, e que poderia transformar a paixão em política, os bulevares em barricadas, a massa em povo, o caminho em deriva, os fetiches em imagens ausentes (cf. JAMESON, 1996; 1997; HOLSTON, 1993; BERMAN, 2007; MOSER, 2016). Não. No caso dessas cidades e suas rodovias, a vocação é disjuntiva: tratava-se de arquitetura *ou* revolução, como sugeriu Le Corbusier na década de 1920, para logo em seguida decidir: a revolução poderia ser evitada.



Fig. 7 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

Não à toa, também Benjamin retomaria a imagem da locomotiva. Mas, ao seu modo, quer dizer, *a contrapelo*. Num dos manuscritos que constam como notas preparatórias para as teses de “Sobre o conceito de história”, lemos uma passagem do autor que revisa *As lutas de classes na França (1848-1850)*, de Marx. Poucos meses antes do início da “solução final” praticada pelos nazistas, em 1940, essa imagem sinaliza a urgência da interrupção das barbáries cometidas em nome da civilização, do progresso, e demarca uma singular tomada de posição a respeito de qualquer “progressismo” (LÖWY, 2005, p. 93):

Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 93-94).

Epílogo

Cristiane Lindner tem atuado, até o momento, muito à margem dos circuitos institucionais ou acadêmicos da arte. Com frequência seus trabalhos assumem feições mais artesanais, lidando com costuras aparentes, colagens e sobreposições de tecidos ou papéis, lã acrílica, papel cartão, fios de cobre ou arame etc. Mas são constantes, também, as pinturas e os desenhos, em suportes diversos (alguns feitos em tecido preparado com superfície de gelatina); assim como há experiências em vídeo e com objetos. Os interesses da artista também são heterogêneos, mas, como visto, reincidem no contorno a aspectos que interrogam a autobiografia (ora mais, ora menos evidente), o corpo, a memória e o esquecimento como modos de desdobrar a potência do inacabado, do fragmento, do errático, do efêmero, do movimento, do estranho etc.

A artista viveu parte de sua infância num bairro à beira de um manguezal, ecossistema considerado “berçário” de várias espécies, mas em constante risco diante da especulação imobiliária dos tempos neoliberais, numa ilha que, se hoje é indissociável do espetáculo turístico e do topônimo “Ilha da Magia”, um dia já foi chamada Nossa Senhora do Desterro, ou simplesmente Desterro (até ser renomeada em homenagem a Floriano Peixoto, marechal cujo nome é indissociável do fuzilamento de opositores federalistas ocorrido em 1894, na Fortaleza de Santa Cruz de Anhatomirim, situada na entrada da baía). Poderíamos dizer que a série de imagens que move esta leitura reivindica ambos os signos: do manguezal, a maquinaria proteica, desejante, generosa e resistente do rizoma, como sabemos sempre *intermezzo*, cíclico, sem começo nem fim; do desterro, o deslocamento vertiginoso de quem existe *no limite*, entre o dentro e o fora, o conhecido e o desconhecido, o *nómos* e a *anomia*. Agora, se isso já é outra prótese, vale dizer, se é a nossa lembrança que traça uma biografia suspensa entre a escritura de várias experiências críticas da modernidade, é porque “em volta da memória fragmentada” tudo se constrói *a posteriori*: com as imagens, na pulsação da sua ausência, fazendo do que resiste à assimilação positiva um ponto de partida e de endereçamento.

“Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis”, escrevem Deleuze e Guattari; elas traduzem uma “falsa concepção da viagem e do movimento”. Isso porque, como sugerem os autores:

[...] o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 35).

Com essas imagens modulam-se as possibilidades de um trânsito estético nunca acabado, não total, sempre em aceleração e retardo, movimento e parada, criação e crítica; próprio, nesse sentido, de uma economia pródiga, porquanto não acumulativa nem verticalizante: estendendo-se principalmente na horizontal – de fato, como as linhas, as faixas, os fios que aparecem interrompidos e reiniciados nas fotografias –, ela dispõe, despente sentidos. Aí reside a sua capacidade de agenciamento e de articulação de arquivo. Aí igualmente se encontra a abertura para uma análise implicada, como a que busquei manejar aqui, entendendo que, a despeito das defesas da autonomia da arte e da imagem, um texto (seja poético ou crítico) é, também ele, um artefato que participa da construção do sentido e da densidade da obra. “A força da imagem é proporcional à potência das vozes que a habitam” (MONDZAIN, 2009, p. 72).

Diante da proliferação anestésica das imagens-mercadoria, da violência imobilizadora das imagens-identidade, da simplificação pedagógica das imagens-representação, em suma, diante da saturação do olhar na era da pós-produção de imagens, as fotografias de Cristiane Lindner funcionam como cifras que reivindicam uma nova leitura do arquivo do moderno, sendo este um modo de recordar algumas vias críticas da *teleologia* da modernidade, que remetem à incontornável contingência do mundo: sua *anarquia*. Se esta anamnese se esquia dos lugares-comuns do progresso e da representação – no limite, diríamos, das atuais formas da representatividade –, ela não prescinde, no entanto, das possibilidades do artifício e da potência da apresentação, está sempre desdobrada em aparência, por certo, mas, também, indissociavelmente, em aparição. Trata-se, uma vez mais, de reivindicar a potência estética que reside nas imagens ausentes: justamente

essa força de estranhamento; força disruptiva, impessoal, vertiginosa, que tantas vezes recebe apenas o nome de *arte*, e que aponta, como um freio de emergência, para o fundamento ausente sobre o qual se ergue a cultura.

pós:

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Tradução de Nilcéia Valdati. **Outra travessia: A exceção e o excesso**: Agamben & Bataille, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005.
- AIRA, César. **Um acontecimento na vida do pintor-viajante**. Tradução de Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ARCANJO JR., Loque. **O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação. 2007. 162 f. (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- ATGET PARIS. Présentation de Laure Beaumont-Maillet. Paris: Hazan, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1)
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAILLOIS, Roger. **El mito y el hombre**. Traducción de Ricardo Baeza. Buenos Aires: Sur, 1939.
- CAILLOIS, Roger. Vertigens. In: _____. **Instintos e Sociedade: ensaios de sociologia contemporânea**. Tradução de Alexandre O'Neill. Lisboa: Estúdios Cor, 1976. p. 53-70.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- DUCHAMP, Marcel. **The essential writings of Marcel Duchamp**. Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. London: Thames and Hudson, 1975.
- FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo, **ARS**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 51-77, 2004.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUD. O inconsciente. *In*: _____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. (1914-1916)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 74-112. (Obras Completas, 12)

HOLSTON, James. **A cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JAMESON, Fredric. **As sementes do tempo**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

JUNIOR, Araripe. Literatura brasileira. *In*: _____. **Obra crítica de Araripe Junior. (1868-1887)**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958. v. I. p. 489-497.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film**: the redemption of physical reality [1960]. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KRACAUER, Siegfried. La fotografía [1927]. *In*: _____. **Estética sin territorio**. Traducción de Vicente Jarque. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006. p. 275-298.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de Vera Ribeiro e Sibylle Muller. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Tradução de Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2009.

MOSER, Benjamin. **Autoimperialismo**: três ensaios sobre o Brasil. Tradução de Eduardo Heck de Sá. São Paulo: Planeta, 2016.

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940, **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 17, 2008.

RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. A paisagem na perspectiva tempo-espaço-máquina. **Pós**, v. 9, n. 17, p. 64-80, nov. 2019. Disponível em:

<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15724>>. Acesso: 5 nov. 2020.

REY, Sandra. Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o "isso foi" da fotografia de base química e o "isso pode ser" da imagem numérica. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v. 13, n. 22, p. 37-48, 2005.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. **A ascensão de Atlas**: glosas sobre Aby Warburg. Tradução de Felipe Augusto Vicari de Carli. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Jorge Wolff. **Sopro**, n. 15, p. 1-4, 2009.
[Publicado originalmente em *Punto de Vista*, n. 40, Buenos Aires, 1991]

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. Tradução de Jason Campelo. **Concinnitas**, ano 6, v. 1, n. 8, Rio de Janeiro, p. 9-29, 2005.

pós:

NOTAS

1 “Se compararmos as intenções do fotógrafo e do aparelho, constataremos pontos de convergência e divergência. Nos pontos convergentes, aparelho e fotógrafo colaboram; nos divergentes, se combatem. Toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate. Ora, colaboração e combate se confundem. Determinada fotografia só é decifrada quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam. / No confronto com determinada fotografia, eis o que o crítico deve perguntar: até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? Que métodos utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para os propósitos nele programados? Responder a tais perguntas é ter os critérios para julgá-la. As fotografias ‘melhores’ seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho” (FLUSSER, 2002, p. 42).

2 As manipulações de tonalidade, de contraste, de brilho etc., já que feitas pela artista *a posteriori*, como manipulações do sentido e do “tempo” das imagens, parecem reforçar essas considerações.

3 Sobre Muybridge, Marey e o tempo enquanto problema de legibilidade e arquivamento que atravessa a modernidade, da psicanálise ao cinema, ver: DOANE, 2002. A respeito do *fotodinamismo* dos irmãos Bragaglia e suas diferenças em relação à cronofotografia, ao instantâneo e ao cinema, mas também em relação às demais experiências futuristas: FABRIS, 2004.

4 “Os processos do sistema *Ics* são *atemporais*, isto é, não são ordenados temporalmente, não são alterados pela passagem do tempo, não têm relação nenhuma com o tempo. A referência ao tempo também se acha ligada ao trabalho do sistema *Cs*” (FREUD, 2010, p. 93-94).

5 E em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”: “O mérito inextinguível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente” (BENJAMIN, 1994, p. 174).

6 Para dizer de outro modo, insistindo no argumento: não está em questão estipular linhas de continuidade nem reforçar supostas influências ou relações tributárias entre criações modernas de origem europeia e sua assimilação tardia ou epigonal por uma artista brasileira do Sul do país, aliás pouco conhecida. Tais protocolos de leitura, como sabemos, domesticam o caráter disruptivo da *aisthesis* por meio do condicionamento da estética às leis do mercado de arte global e ao funcionamento de suas instituições, muitas das quais ainda reproduzem o paradigma moderno centro-periferia, com seus movimentos, suas escolas, filiações, evoluções etc.

7 Interessado em detectar sintomas – “os elementos anatômicos e o estudo de suas modificações são indispensáveis, desde que se trate de explicar os movimentos inconscientes que se operam no próprio corpo social e lateralmente àquele outro” –, Araripe Júnior escreveria no final da década de 1880 sobre a peculiaridade dos trópicos, onde as faculdades imaginativas se inflamariam e a razão, por sua vez, parecia se debilitar, assim como os hábitos da civilização: “A esse fenômeno, durante o qual, como se vê, adelgaçaram-se, atenuaram-se todas as camadas de hábitos que subordinavam o homem à civilização, abriu-se uma fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo; a esse fenômeno, que se acentua a cada passo no movimento da vida colonial ou aventureira do século XVI, poder-se-ia dar o nome de *obnubilação brasileira*, e, sem dúvida, sobre ele basear-se toda a teoria histórica daquela época indecisa” (1958, p. 496, 497).

8 Neste conceito, gostaríamos que ressoasse uma linha de fuga (mais vitalista) para o entendimento da noção de *dispositivo* difundida por Giorgio Agamben, que remete o termo, etimologicamente, à *oikonomia*, isto é, ao *nómos* gestor do mundo: “Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar” (2005, p. 9-16).

NOTAS

9 “O Prometeus e os Ícaros modernos, Franklin e os irmãos Wright, que inventaram a aeronave dirigível, são precisamente aqueles destruidores funestos do senso de distância, que ameaça levar o planeta de volta ao caos. / O telegrama e o telefone aniquilam o cosmo. O pensamento mítico e simbólico esforça-se por formar elos espirituais entre a humanidade e o mundo que a rodeia, moldando a distância no espaço requerido pela devoção e reflexão: distância desfeita pela conexão elétrica instantânea” (WARBURG, 2005, p. 29).

10 A complexa figura de Villa-Lobos não deve ser simplificada. O compositor também participou assiduamente na edificação de um nacionalismo sintético para o Brasil, por meio de suas atividades desenvolvidas a partir da década de 1930 e durante a vigência do Estado Novo, ou seja, atividades coincidentes com o período – posterior ao da privilegiada experimentação dos choros e serestas – em que compunha o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, de modo que tal ciclo não poderia ser facilmente dissociado dos demais trabalhos do autor, ainda quando se trate desses trabalhos movidos por uma moral cívico-religiosa, destinados à exaltação e à defesa da pátria (ARCANJO JR., 2007; PARADA, 2008).

11 “No século XIX, Bach transformara-se – ou fora transformado – na figura central da autoconsciência alemã. Ele tornou-se o fundador da ‘música alemã’, um recurso de retórica alimentado pelos movimentos nacionalistas. Os propagandistas dessa condição de Bach eram Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Brahms. Os românticos descobriram em Bach seu verdadeiro pai, o homem que, acima de todos eles, era também o início de tudo. Com admiração e assombro, os românticos chegaram à conclusão de que podiam obter de Bach tudo o que lhes falava de perto ao coração” (RUEB, 2001, p. 25).