

Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth: A fotografia entre a tradição e o formalismo

*Sleeping by the Mississippi, by Alec Soth:
Photography between tradition and formalism*

*Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth:
La fotografía entre la tradición y el formalismo*

Gabriel Brisola da Cunha

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: gabriel_brisola@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8236-1237>

Nilson Assunção Alvarenga

Universidade Federal de Juiz de Fora

E-mail: nilsonassuncaoalvarenga@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6315-0178>

RESUMO:

O presente artigo tem como objetivo explorar as questões teóricas implicadas no livro *Sleeping by the Mississippi*, do fotógrafo Alec Soth. Busca-se localizar essas imagens e pensar os conceitos envolvidos nelas, entre a tradição fotográfica do instante e do fotojornalismo, e um formalismo baseado em um mero esteticismo do *deadpan*. Assim, essas imagens questionariam ambas e extrairiam sua potência dessa brecha: lugar de força, propondo uma experiência questionadora ao espectador.

Palavras-chave: *Fotografia contemporânea. Alec Soth. Sleeping by the Mississippi.*

ABSTRACT:

The present paper aims to explore the theoretical questions implied on *Sleeping by the Mississippi*, a photographic book by Alec Soth. It aims to

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth:*

A fotografia entre a tradição e o formalismo.

PÓS: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 23, set-dez. 2021

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

locate these images and think the concepts involved in them, between the photographic tradition of the instant and photojournalism, and a formalism based on a mere aestheticism of the *deadpan*. These images question both of them and extract their potency from this breach: a place of force, which proposes an experience of questioning to the spectator.

Keywords: *Contemporary Photography. Alec Soth. Sleeping by the Mississippi.*

RESUMEN:

El presente artículo tiene como objetivo explorar las cuestiones teóricas implicadas en el libro *Sleeping by the Mississippi*, del fotógrafo Alec Soth. Busca-se localizar esas imágenes, y pensar los conceptos involucrados en ellas, entre la tradición fotográfica del instante y el fotoperiodismo, y un formalismo basado en un mero esteticismo del *deadpan*. Así, esas imágenes cuestionarían ambas y extraerían su potencia de esa brecha: lugar de fuerza, proponiendo una experiencia cuestionante al espectador.

Palabras-clave: *Fotografía Contemporánea. Alec Soth. Sleeping by the Mississippi.*

Artigo recebido em: 24/02/2021
Artigo aprovado em: 24/09/2021

Introdução

Sleeping by the Mississippi é uma obra de estrada que se insere na vasta tradição norte-americana do documentário, abordando – de acordo com um corpo de trabalhos que constituem, de certa forma, uma tradição – os chamados *outsiders*, marginalizados em vários sentidos da palavra, seja social, econômica ou psicologicamente. Podemos citar nomes como Dorothea Lange e Walker Evans, que trabalharam como documentaristas na Grande Depressão a serviço do governo norte-americano, mais especificamente para a Farm Security Administration (FSA); Robert Frank, artista que o cruzou o território dos Estados Unidos fotografando as várias faces dos anos de 1950, com a obra *The Americans*. Podemos citar também o próprio cinema, na tradição dos *road movies*, na figura de *Easy Rider*, filme de 1969, por exemplo; na fotografia de Stephen Shore e de William Eggleston, suas abordagens da paisagem norte-americana; e, por fim, a própria Diane Arbus, que apesar de não se inserir na tradição da estrada, insere-se na tradição dos *outsiders*, e dos *freaks*, marca maior de sua obra.

Nesta obra fotográfica, o autor Alec Soth empreendeu, durante alguns anos, diversas viagens pelo rio Mississippi, fotografando paisagens, pessoas, lugares e as memórias desse território, unidos de maneira ficcional ao redor do rio. Enfatizamos o “ficcional” pois o trajeto inclui lugares muito diferentes entre si, variando entre os estados do meio Oeste estadunidense (o chamado *midwest*) e os estados do Sul. Dessa variedade entre os estados e os lugares, Soth constrói um território poético e ficcional. O presente artigo pensa a obra a partir das fotografias disponibilizadas pelo autor em seu próprio site, que equivalem à primeira edição do livro, lançado em 2004.¹

Alec Soth trabalhou de modo estruturado e organizado durante os anos em que fotografou o projeto em questão. Exemplificando o método do fotógrafo, é interessante ver, por exemplo, um cartão comercial, em idos dos anos 2000, quando fotografava para a feitura da obra:

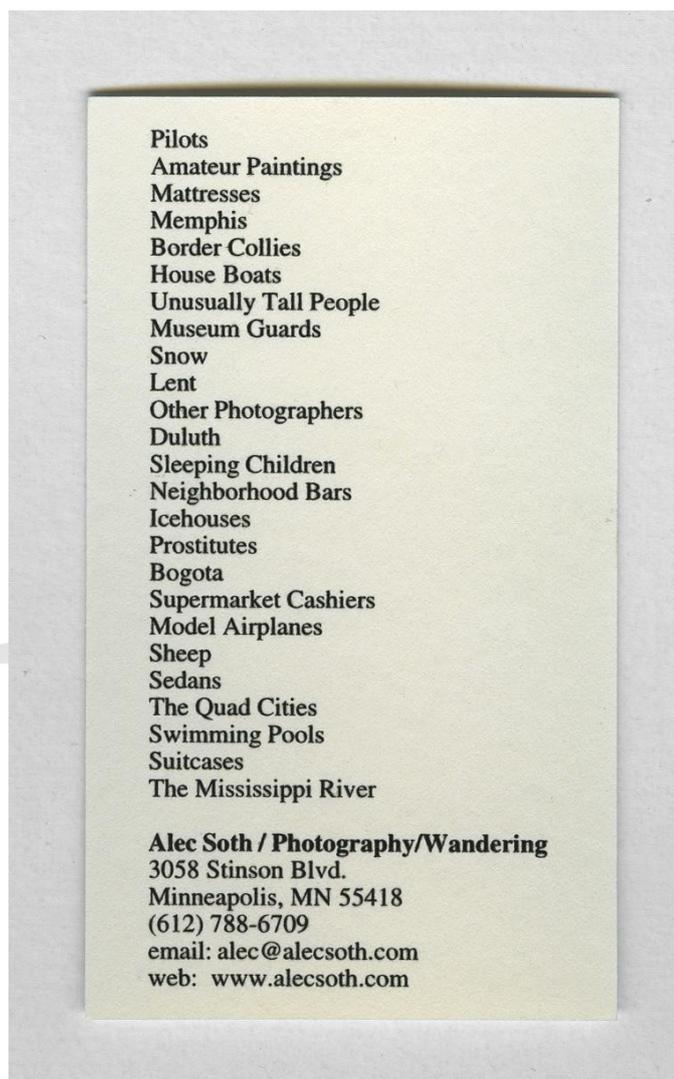


Fig. 1 – Cartão comercial de Alec Soth. Fonte: Little Brown Mushroom Blog. Disponível em: <<https://littlebrownmushroom.wordpress.com/2010/09/16/on-lists/>>. Acesso em: 28 out. 2021.

O cartão apresenta vários de seus temas e personagens presentes na obra. É possível identificar, quando se entra em contato com o livro, os quadros pintados por amadores, os colchões (figura recorrente na obra), o rio Mississippi, prostitutas... Ressaltam-se, ainda, imagens religiosas de todos os tipos, ligadas especialmente ao imaginário cristão do povo negro, paisagens, interiores abandonados, com objetos deixados para trás, e, finalmente, retratos de pessoas facilmente rotuladas como *outsiders*.

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth: A fotografia entre a tradição e o formalismo.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

A narrativa concebida como início, meio e fim é de difícil aplicação quando se trata das obras do fotógrafo. Ele já disse, em diversas entrevistas,² que considera a fotografia como um meio não narrativo, ou seja, as imagens apenas apontam, sugerem, mais que constroem significados estruturados da narrativa tradicional. O espectador precisa, no correr da obra, preencher as lacunas.

O que isso significa, na prática, na obra aqui abordada? É possível identificar certo procedimento comum nas imagens de Soth: o fotógrafo nos oferece uma visão linear, na altura dos olhos, corpo inteiro, luz homogênea, feições neutras... Tratam-se de imagens que, de imediato, geram grande estranheza e, ao mesmo tempo, quebram expectativas acerca do que vemos e como vemos, ao dar pouca ou nenhuma informação acerca do contexto, lugar, personagem...

Por outro lado, Soth não nos força nenhum tipo de resposta ou modo de interpretar segundo o qual deveríamos pensar as fotos: a estranheza da experiência não advém de um investimento em ângulo, foco, grão, como seria esperado de alguns fotógrafos ao retratarem *outsiders*. É como se ele não quisesse nos facilitar a interpretação, a reação ao que vemos, antes nos oferecesse possibilidades díspares de pensar essa imagem.

Estamos falando de uma certa representação indireta, que foge dos códigos históricos da fotografia, a saber, a dramaticidade, o instante decisivo, a ação representada que engendra uma reação imediata, tal como no fotojornalismo, por exemplo. A estética utilizada já foi teorizada como *deadpan*; porém, falar dessa estética pode nos remeter a um certo convencionalismo, como se toda imagem feita a partir dessa estética tivesse como foco o rompimento dos elos tradicionais do código fotográfico.³ Por outro lado, a adoção do *deadpan* pode, por sua vez, tornar-se um outro código, formatando certa leitura e olhar.

Antes, a obra de Soth rompe com esses elos não como mero exercício estilístico, mas como maneira de criar uma narrativa – certamente uma narrativa essencialmente lacunar –, por mais frágil que seja, e uma poética ao redor de seus personagens, que flerte com possibilidades, virtualidades, indeterminações, mais do que com direcionamentos ou afirmações de uma visão ou *statement* artístico.⁴

Dada nossa hipótese de trabalho, o rompimento de uma narrativa fotográfica tradicional nessa obra, por um lado, e, por outro, o rompimento com certo formalismo do *deadpan* no qual é possível incorrer, é preciso desenhar certos contornos dessa abordagem e questionar o que ela potencializa. Este artigo busca pensar teórica e criticamente essa abordagem, ainda que de maneira introdutória.

Indeterminações

Tomemos como exemplo *Charles, Vasa, Minnesota, 2002*. O personagem está de pé ao lado de sua casa, trajando um macacão e um gorro que se assemelham aos utilizados por aviadores. Não sabemos nem conhecemos nada de sua vida, nem a razão de ele estar segurando aviões em miniatura. A paisagem está parcialmente coberta de neve e, ao fundo, vemos árvores com galhos secos: constatamos ser inverno. Charles tem uma grande barba, parcialmente coberta pelo gorro, e está vestindo um macacão verde e luvas marrons em suas mãos. Seu olhar não marca nenhuma emoção ou sentimento, tristeza nem alegria, sendo difícil associar algum estado emocional óbvio se olharmos para o que o rodeia.



Fig. 2 – *Charles, Vasa, Minnesota, 2002*. Fonte: Alec Soth. Disponível em: <<https://alecsoth.com/photography/projects/sleeping-by-the-mississippi>>. Acesso em 28 out. 2021.

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

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth: A fotografia entre a tradição e o formalismo.*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

A figura de Charles não exige reação imediata ou pré-determinada do espectador que o remeta a um contexto específico ou narrativa maior. Ao contrário de uma fotografia jornalística, por exemplo, não há um antes e um depois que seguem o registro fotográfico ou, como já dito, um esforço em suscitar um sentimento no espectador. Há, antes, uma imobilidade e neutralidade quase clínicas. A ausência de legendas ou de textos explicativos contribui imensamente para esse efeito, em oposição ao fotojornalismo, que estabelece vínculos, conexões e subordinações entre texto e imagem.

Em seus gestos, seu olhar fixo na câmera e a ausência de informações extraquadro, lembramos da célebre *Child with Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C., 1962*, de Diane Arbus.

É importante ressaltar o modo com que Arbus retrata seus personagens: todos, ou sua grande maioria, ocupando o centro de um quadro vertical. É interessante pensar essa escolha estética em oposição ao modelo de Henri Cartier-Bresson: ao invés de ângulos e movimentos juntos, cristalizados em um momento oportuno, ou decisivo nas palavras do artista, encontramos a estabilidade, a ausência de linhas e a geometria em favor do fotografado. O fotógrafo é, em uma análise superficial da oposição, de fato apenas uma testemunha, que pede licença e fotografa aquilo que está a sua frente, geralmente na altura dos olhos. Face a essa oposição, Arbus torna-se uma fotógrafa de seus personagens. Sua inventividade como artista não está ligada ao modelo jornalístico de fotografia, mas sim ao encontro que tem com seus fotografados. É possível ver nela um modelo clássico de *deadpan*, talvez o mais próximo de Soth, dada a distância das tipologias de Bernd e Hilla Becher, tradicionalmente considerados os fundadores do estilo.

Soth divide dois aspectos com a fotógrafa: o plano estático, sem movimento, e o caráter de encontro em suas fotografias, ao menos aqui, em *Sleeping by the Mississippi*. Ao mesmo tempo, é possível pensar certa proximidade em relação ao *freak*, que Arbus fotografa: os personagens de Soth podem ser pensados assim. No entanto, tal leitura seria nossa, a partir da obra, sem dúvidas, mas ainda assim nossa. Charles nos parece um *freak*? O que a obra nos diz acerca disso? Talvez essa seja uma questão central em nossa argumentação, pois é

possível que a obra não diga absolutamente nada a princípio, que ela simplesmente não queira afirmar nada, mas investir nessa capacidade estética que Charles carrega de questionar e se atualizar cada vez mais.

Nesse sentido, da quebra com certa tradição fotográfica, Rancière (2011) argumenta que é justamente o “[...] colapso dessas regras de correspondência entre temas, formas de representação e modos de expressão” que caracteriza o regime estético. Esse modo de ser sensível derruba as paredes do modelo representativo, pois não está mais ligado ao modelo ou ideia normativa alguma. Antes, elege o descentramento, a diferença radical e funda seu próprio modo.

O que esse alinhamento e as regras de correspondência provocam é certa criação de uma coletividade assentada em uma hermenêutica da obra de arte que aponta, finalmente, para uma cadeia de ação específica, ou seja, certa reação esperada do espectador frente ao que lhe é exibido. “As regras da produção artística assentavam nesta harmonia natural em relação às regras que determinavam as formas de percepção e de resposta emocional do público refinado. Perdida esta harmonia, a ordem mimética desmorona-se” (RANCIÈRE, 2011).

Desfeitos esses laços, a obra instaura uma lógica de *logos* e *pathos*, no sentido de Nietzsche, em contraposição ao de Hegel, em que o último é imanente ao primeiro (RANCIÈRE, 2009). Falamos, portanto, de um regime que permite, no desmontar da ordem mimética, uma interação nova com o espectador, pois implode a harmonia entre a intenção do artista, a obra e o suscitar de certa ação no espectador.

Há, no entanto, um perigo no qual pode incorrer o regime estético. A tradição modernista viu nesse rompimento o despertar do *medium* para a busca de sua própria emancipação, e logrou alcançá-la através do formalismo. Assim, buscava-se autonomizar através do aprofundamento das diferenças, tomadas aqui na forma. Esse tipo de pensamento e prática remonta à lógica do regime representativo ao instaurar, novamente, uma prática e um pensamento baseado em injuntivas, em regras que determinam o dentro e o fora. Esse pensamento desliga os vínculos das práticas artísticas, primeiro entre elas mesmas, e segundo com as práticas sociais:

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth:*

A fotografia entre a tradição e o formalismo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021

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

Um meio (*medium*) não é um meio (*moyen*) ou um material “próprio”. É uma superfície de conversão: uma superfície de equivalência entre as maneiras de fazer das diferentes artes, um espaço ideal de articulação entre essas maneiras de fazer e as formas de visibilidade e inteligibilidade que determinam a maneira como elas podem ser vistas e pensadas. A destruição do regime representativo não define uma essência enfim encontrada da arte tal como ela é em si mesma. Define um regime estético das artes que é outra articulação entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade (RANCIÈRE, 2012b, p. 86).

Encontramos nessa citação uma pista para pensar nessa tendência, dentro do regime estético das artes, que tende a reproduzir o mimetismo do regime representativo. Nesse sentido, dizer que uma obra rompe com o regime representacional não nos é muito relevante: antes é preciso pensar suas relações com as práticas artísticas, suas formas de visibilidade e os modos de inteligibilidade, nas palavras do próprio autor. É através destas que o dissenso é produzido.

O que isso significa, em nosso caso específico, é que a obra de Soth aqui referida deve estar localizada entre um regime representacional, que aqui identificamos como o fotojornalismo tradicional, com suas legendas descritivas, por exemplo, e uma prática formalista dentro do regime estético, que identificamos como o *deadpan*, que por vezes sustenta práticas isoladas de todo um tecido social-político. Entre esses dois polos, podemos pensar Charles, seu sonho de avião em uma paisagem inóspita e hostil, a prática “antinarrativa” de Soth ao empilhar objetos, pessoas, imagens de imagens e símbolos religiosos sem conectá-los *a priori*, e a própria circulação livre dessas imagens, tomadas em suas singularidades e suas conexões com a história do *midwest* estadunidense, local da normalidade e inospitalidade. Novamente: o dissenso é resultado desse nó complexo que não se mantém apenas através de uma prática formal, como o quis certa tendência modernista.

Retomando o raciocínio, lembramos como toda uma tradição fotográfica foi erigida em torno do instante decisivo de Henri Cartier-Bresson e em como a fotografia só entrou nos aposentos da arte, por exemplo, a partir de Paul Strand e a *straight photography*. O ponto de partida para essa tradição foi, segundo Solomon-Godeau, a diferenciação entre o amador e o profissional que:

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

Em outras palavras, foram erigidos códigos de criação e leitura, um sistema que separava a fotografia profissional da fotografia amadora – um tipo de pensamento que, em última instância, autonomiza a arte (e, nesse caso, legitima a fotografia como arte), pois a assenta em regras e códigos. O regime estético, no entanto, reflete aquilo que Schiller chamou de impulso lúdico, o livre jogo da subjetividade frente à obra de arte.

Temos, então, um primeiro aspecto dessa estética, desse “modo de fazer” em *Sleeping by the Mississippi*. Já que a imagem em si interdita qualquer facilidade de apreensão, dado que desfaz os termos de (um dos) acordos que legitimam a fotografia como arte, Charles, assim como a obra em sua inteireza, nos demanda e mobiliza outras sensibilidades e afetos. Soth nos coloca o personagem, e a totalidade da obra, também, como dúvida, hesitação, ao invés de construção lógica dentro de um projeto de leitura e interpretação.

Em sua obra *Infância e história*, Giorgio Agamben faz uma breve genealogia do conceito de experiência ou, no caso específico de sua argumentação, do desaparecimento da mesma.

Segundo Agamben (2005, p. 25), “a ciência moderna nasce de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida (Bacon define-a uma ‘selva’ e um ‘labirinto’, nos quais se propõe a colocar ordem)”. Ainda segundo o autor, na linha de pensamento de Montaigne em seus *Essais*, “a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade. Não se pode formular uma máxima nem contar uma estória lá onde vigora uma lei científica” (AGAMBEN, 2005, p. 26).

A experiência que falamos aqui possui certos traços de risco e incerteza, oposta à ideia da ciência moderna, que provê segurança e certeza. A partir de Montaigne, o saber humano é aquele do *páthei máthos*, do “aprender somente através de e após um sofrimento, que exclui toda possibilidade de prever, ou seja, de conhecer com certeza coisa alguma”, como argumenta o Agamben (2005, p. 27). Tal aspiração da ciência moderna, diz Agamben (2005,

p. 28), busca “referir conhecimento e experiência a um sujeito único, que nada mais é que a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o *ego cogito* cartesiano, a consciência”.

A pergunta apresentada a nós nesse instante é acerca da restituição da experiência, se ela é de fato possível, dado o novo estatuto do ser humano, o de *ego cogito*. Para Agamben, a resposta encontra-se numa busca sem via, sem caminho, na experiência humana como aporia, como ausência de via, reconstituindo assim a separação entre conhecimento e experiência, saber divino e humano... Dom Quixote, por ter sido enfeitado pelas histórias de cavalaria, só pode fazer experiência, pois vê a realidade como um grande romance da Idade Média, ao passo que Sancho, seu escudeiro, é aquele que tem experiência, pois vê as coisas tais quais elas se apresentam (AGAMBEN, 2005, p. 33).

Entre o semiótico e o semântico: um estado de infância, como denominado por Agamben. Por último, comentando a poesia de Baudelaire e a expropriação da experiência, Agamben diz:

A experiência é, de fato, voltada primeiramente à proteção contra as surpresas, e o produzir-se de um choque implica sempre uma brecha na experiência. Fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade, neutralizar o seu poder de choque. [...] A expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal. [...] O estranhamento, que retira dos objetos mais comuns à sua experimentalidade, torna-se assim o procedimento exemplar de um projeto poético que visa fazer do inexperienciável o novo “lugar comum”, a nova experiência da humanidade (AGAMBEN, 2005, p. 52).

Tornar aquilo que é comum em estranho parece ser uma estratégia da arte para retornar ao espectador uma fração da experiência que foi suplantada pelo conhecimento. Diante da ausência da novidade e da experiência que o “fazer experiência” estabeleceu, a arte responde de maneira a fazer dessa ausência um instrumento. Em outras palavras, tomar aquilo que é comum e torná-lo estranho mais uma vez, reconfigurando o “lugar comum”. Talvez seja apenas nessas circunstâncias, reconfigurar a experiência em outros termos, que seja possível um confronto com as coisas por parte do espectador. Dessa perspectiva de

destruição da experiência, do aparato seguro do espectador e instaurando uma ausência dele, não se pode fazer experiência, mas seria possível apenas o choque com o novo – que é o mesmo, mas outro.

O que Agamben nos mostra é a possibilidade de uma obra suscitar uma experiência, no sentido em que o autor a define. Ou seja, a possibilidade de ela suscitar mais que um afeto e, como experiência, desencadear um processo dissensual, através desses nós que se vinculam e atravessam a imagem, especificamente a de Charles em nosso estudo. Como experiência, nem vinculada ao regime representativo, nem ligada a um certo formalismo em que pode incorrer o regime estético, a imagem aqui abordada tem potência dissensual, sendo labirinto, busca sem via. Do trânsito entre as formas de fazer, as formas de visibilidade e inteligibilidade da imagem, há uma proposta de experiência, que joga o espectador no labirinto dos signos e no caos ordenado da obra.

De forma ampla, em um primeiro nível, Soth opera segundo essa mesma lógica que Agamben elucida: parece operar uma desarticulação da paisagem ao redor do rio Mississippi através de seus símbolos, imagens, sonhos e passado. Assim é com as imagens de símbolos religiosos, da referência à morte e a permanência na decadência das paredes, papéis de parede rasgados, objetos deixados para trás e desenhos incompletos. Ao invés de operar a fim de construir um quadro amplo e coeso, ele constrói um quebra-cabeça que não se encaixa no final, que se recusa a encaixar. Um corte na coesão narrativa a fim de investir na potência de uma representação que não seja submetida nem subsumida a uma narrativa maior, mas que se instaure contra os elementos centralizadores, fazendo centros a partir e em si mesma.

Em um segundo nível, expropriar a experiência, recolocá-la no nível da aporia, passaria por recusar certos padrões e códigos do *medium*, como já ressaltado aqui. Tudo isso nos aproxima das ideias de Josefina Ludmer e o que ela chamou de pós-autonomia, conceito bastante inspirado, nos parece, no que Rosalind Krauss teorizou sobre a condição *post-medium*.⁵ Falando acerca das escrituras contemporâneas, essas novas configurações, dado o desvio dos códigos e tradições,

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth:*

A fotografia entre a tradição e o formalismo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021

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

não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar um presente” e esse é precisamente seu sentido (LUDMER, 2010, p. 1).

É preciso operar um descentramento desses códigos dentro do próprio uso do *medium* – em nosso caso a fotografia –, para que se possa então agenciar outras possibilidades de interação e experiência ao espectador.

Quebra de continuidades

A partir da concepção de Deleuze e Guattari acerca dos afectos e dos perceptos, torna-se irrelevante falarmos de uma linha reta entre artista e espectador. Antes, há um complexo jogo entre a impressão de afectos e perceptos na obra, feitos a partir da capacidade do artista, que os imprime de forma distinta, sempre, e o contato do espectador com a obra e esse bloco de sensações, que agem de maneira independentes e existem sem a intervenção do homem, uma vez que a obra está pronta.

É interessante ressaltar um comentário dos autores, ao afirmarem que, para a obra manter-se de pé, é preciso que haja respiros, bolsões de ar, vazios (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 215). Há obras que não conservam vazios e, portanto, não se mantêm de pé. Não se trata, então, de uma comunicação em linha reta entre artista e espectador: existem afectos e perceptos que são blocos de sensação que agem sobre o último e, portanto, não são nem podem ser controlados pelo primeiro.

O que depreendemos disso, portanto, é que as imagens, em *Sleeping by the Mississippi*, articulam perceptos frágeis, instáveis, agem mais como afectos, tais quais a música, por exemplo. A obra é construída, portanto, desses elementos menores que, a partir do ato de leitura da obra como um todo, articulam perceptos mais elaborados. Mas em suas singularidades, como já vimos aqui, as imagens são dúbias, instáveis, de difícil definição e leitura. O que não quer dizer, porém, que as imagens não articulam perceptos – pelo contrário – mas que, antes, estas os articulam de maneira deveras débil, incerta, vacilante, dada a estra-

nheza que essas imagens nos suscitam. Sempre um percepto inacabado, com potência de se refazer constantemente. Em outras palavras, há um investimento de Soth – em micro e macroescala – em fragilizar os laços narrativos, em tornar os perceptos cada vez mais diluídos e frágeis.

É possível olhar para Charles e ser levado pelo devir-Charles antes mesmo de contemplar algum percepto mais amplo que é, tradicionalmente, delineado pela narrativa, substituindo a imagem do personagem pelo seu lugar na trama que se cose. É essa construção que se dá, em parte, na imagem mesma, no modo em que é feita, que nos interessa.

No entanto, há que se levantar uma importante ressalva. A análise de Deleuze e Guattari, a partir dos afectos, é vista por Rancière como formalista, ou seja, ela ignora as linhas que atravessam a imagem, sua circulação, produção, modos de inteligibilidade e sua relação com outras práticas.

Em outras palavras, considera-a isolada desse circuito mais amplo que engloba a imagem como um todo, e que dele deriva o conceito de dissenso. Ressaltamos aqui que tal análise feita por Deleuze e Guattari não recai em um formalismo, em um esteticismo puro, mas, antes, conecta-se com o conceito de experiência já abordado por Agamben. É a partir dessa concepção que o afecto pode ser pensado em seu aspecto político e dissensual: não é apenas contemplação, mas gerador de experiência, que nos leva ao dissenso. Conecta-se assim ao circuito das imagens que Rancière elenca.

A crítica que este faz a Barthes, ao ter separado *punctum* de *studium*, é exemplo do que argumentamos e desejamos reconciliar:

Para conservar para a fotografia a pureza de um afeto, virgem de toda significação disponível para o semiólogo como de todo artifício da arte, Barthes apaga a genealogia do *isso-foi*. Projetando a imediatidade deste sobre o processo da impressão maquínica, ele faz desaparecer todas as mediações entre o real da impressão maquínica e o real do afeto que tornam esse afeto experienciável, nominável, fraseável. [...] O que apaga a simples relação da impressão maquínica com o *punctum* é toda a história das relações entre três coisas: as imagens da arte, as formas sociais da imageria e os procedimentos teóricos da crítica da imageria (RANCIÈRE, 2012b, p. 24).

Além disso, Rancière (2013, p. 16) considera que Deleuze comete o erro de considerar uma “continuidade entre a natureza técnica e as formas da arte cinematográfica”. Em outras palavras, os dois tomos acerca do cinema escritos por Deleuze, fariam como que uma ontologia do cinema baseada em Bergson, ignorando, para Rancière, que aquilo que é fruído é fruto de operações, e não de uma natureza ou *telos* do *medium* sendo exercida em tal ou qual obra. Rancière comenta acerca das situações sonoras e óticas puras, por exemplo: “Mas essas situações ‘puras’ não são a essência reencontrada da imagem; são produtos de operações em que a arte cinematográfica organiza a contrariedade de seus poderes. A situação ‘pura’ é sempre resultado de um conjunto de operações [...]” (RANCIÈRE, 2013, p. 17).

Logo, o que se pretende aqui não é apagar essas mediações e os procedimentos. Antes, pensá-los debaixo da ideia de experiência de Agamben: os afectos, os modos de produção e circulação, os vínculos com as práticas sociopolíticas etc.

Feita a ressalva, retomamos o raciocínio anterior. Essa relação não linear entre produção e recepção, Rancière (2012a, p. 56-57) chama de eficácia estética: “A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização” e baseia-se na “suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade”.

A tentativa de achatamento de significado ou, em outras palavras, de um *continuum* sensível, é uma tentativa de manutenção das posições. É nesse sentido que a arte toca a política: ela pode romper com a divisão policial do sensível, da mesma maneira como a política,⁶ na concepção de Rancière do termo, o faz, redistribuindo os papéis sociais, subvertendo as práticas e as hierarquias que definiam o tempo e o espaço, e os modos de ver, ser e dizer que eram legados a certos grupos em detrimento de outros. Essa é a operatividade da obra de arte:

Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposto à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma destinação antevendo seus efeitos; são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensório-

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth:*

A fotografia entre a tradição e o formalismo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021

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

motor definido. O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência (RANCIÈRE, 2012a, p. 60).⁷

Essa última frase do autor é significativa em vários níveis: dissociar certo corpo de experiência a partir do rompimento da obra com sua origem e a negação de seus efeitos. Os novos lugares da arte, instaurados pela modernidade, garantem o nomadismo da obra. Por outro lado, as obras perdem sua destinação, suas ambições de linearidade entre uma intenção e um efeito. A paisagem pós-autonomia, segundo os termos de Ludmer, nos remete a esse contexto.

Do ponto de vista do artista, opera-se um deslocamento da paisagem do real, a fim de mostrar aquilo que estava escondido, deslocar vozes, posicionamentos fixos e romper com as posições previamente estabelecidas. Para isso é preciso criar ficções e deslocar códigos.

A ficção que o artista cria é uma forma de criar dissenso, de deslocamento de realidades. Sendo assim, nos interessa a concepção de ficção cunhada por Rancière, O autor afirma que:

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções.

O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível (RANCIÈRE, 2012a, p. 74).

Em sua ficção sobre o rio Mississippi, Alec Soth opera por deslocar personagens e lugares: o cotidiano torna-se *outsider*, pois agora é norma, e não exceção; o erotismo – elemento não cotidiano – torna-se banal no olhar da prostituta que veste chinelos enquanto posa com um olhar às vezes triste e às vezes indiferente; o passado torna-se presente através da permanência dos objetos e papéis já amarelados, insistindo em compor o cotidiano; a religião torna-se passado, presente e lembrança, pois está morta em uma iconografia tradicional e antiga, mas presente, pois, enquanto ruína, ela a reanima. É feita, efetivamente, uma redistribuição das hierarquias e das posições.

As imagens da obra têm potencial justamente por abrigar várias questões, indeterminações. Elas, em termos de Kaprow, em *A educação do não-artista*,⁸ embaralham os códigos. Diria Rancière de uma imagem pensativa, em que a mesma “encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre o ativo e o passivo...” (RANCIÈRE, 2012a, p. 110).

A pensatividade da fotografia estaria justamente nesse entrelaçamento entre o que se sabe e o que não se sabe na fotografia, entre o regime representativo e o estético, entre o *studium* e o *punctum*. É pensativa pois contém, em si, pensamentos não pensados. Quem é Charles, o que ele faz com dois aviões em mãos? Por que Crystal, uma senhora, se veste como princesa sentada em uma cama com lençol de princesas da Disney, ao mesmo tempo que veste sapatos e uma meia características de sua idade? – aí está a pensatividade dessas fotografias. São nesses contrastes, nestas interrogações e bolsões de ar, lugares-entre que reside a potência estética dessas imagens.

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

A tensão entre aquilo que se sabe e o que não se sabe, entre o código estabelecido e não estabelecido, traz à tona essa pensatividade. É possível localizar conhecimento e desconhecimento, pensado e impensado nessas fotografias, através de uma estética, um modo de fazer, que reforça esses elementos. Os elementos na imagem já não ilustram uma tese ou pensamento, eles são independentes, imersos em um contexto, narrativa, fortes o suficiente para deslocar essa a cada esquina da obra. São fotografias impassíveis, sem expressão direta, não são ilustrações de ação ou ideia alguma. Como diz o autor:

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

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth:*

A fotografia entre a tradição e o formalismo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021

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

As imagens de *Sleeping by the Mississippi* sustentam-se em uma cadeia de microeventos: disparam reações por si sós. Juntas a outras fotografias, entram em outra cadeia narrativa, mais ampla. Uma está na outra e reagem entre si de forma dinâmica, a imagem, no entanto, não se deixando subsumir na segunda.

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

O Bergsonismo de Deleuze

Para Bergson, as imagens presentes no mundo agem e reagem entre si a todo o tempo, dando conta, por exemplo, dos fenômenos naturais. Nesse fluxo de ação e reação, a percepção surge em um *intervalo*, em uma fissura, em que o corpo é capaz de curvar esses movimentos e agir como um centro. Nessa concepção, há uma nova forma de subjetividade ou subjetivação, em que o corpo está, efetivamente, em um intervalo, uma hesitação (VASCONCELLOS, 1997, p. 40). Em termos peircianos, Sales vai argumentar que:

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

A percepção, assim, nasce de um intervalo entre ação e reação, e em cada ponta está a percepção e a ação. Perceber, movimentar e agir estão ligados à sobrevivência, manutenção do corpo. Percebemos e agimos com base em nossas percepções. A partir de Pierce, vamos do fluxo como zeroidade ao sujeito como primeiridade e à ação como secundidade; e esse percurso sendo refeito diversas vezes com resultados semelhantes, entramos na ordem da lei, da abstração, como terceiridade. É assim que, fenomenologicamente, Deleuze, em um primeiro instante, relaciona Bergson com Pierce. Nasce assim as chamadas imagens-movimento, do zero ao dois, de uma ponta à outra do intervalo: imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação. Todas relacionadas à ação, aos vínculos sensório-motores, agindo de maneira independente e associadas à narrativa cine-

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth:*

A fotografia entre a tradição e o formalismo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021

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

matográfica. Deleuze sugere, em termos de cinema, planos análogos a cada uma delas. Esse tipo de imagem é associado ao cinema clássico, em que a ação dos personagens e os vínculos estabelecidos entre as ações são centrais, além de prefigurar uma montagem que privilegia esse tipo de pensamento. Deleuze resume:

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

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

Nesse sentido, vemos relações com o regime representativo que Rancière descreve como sendo subordinado a normas e injunções, de tal maneira que é possível criar uma hierarquia baseada na subordinação a essas. O cinema clássico, ligado à ação, mantém uma relação estrita com a fotografia clássica: o encadeamento de fatos, a narrativa que leva a um fim específico e único, a centralidade da voz enunciativa... Se, de um lado, Rancière liga esse cinema a um modo sensível de fazer e consumir arte, Deleuze o faz ligando-o à categoria do movimento.

Em termos de percepção, há um outro elemento principal: a memória. Segundo Vasconcellos (1997, p. 27), Bergson decompõe a representação “em duas direções divergentes: matéria e memória; percepção e lembrança; objetividade e subjetividade”. A imagem-lembrança (atual ou em vias de atualização) é aquela que atualiza a lembrança pura (virtual), sempre em um processo falto, no qual não é possível atualizar completamente a

memória pura, segundo Deleuze – e desse processo faltoso é que provém o movimento aberrante em que as imagens-tempo irão se formar e o circuito entre o atual e o virtual se inicia.

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

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

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

Deleuze e Bergson, então, fazem duas distinções centrais: há o reconhecimento habitual, automático, a percepção se prolongando em ações e movimentos habituais, e há o reconhecimento atento, que já não se prolonga em movimento. Desse último, o autor diz:

Aí desisto de prolongar minha percepção, não posso prolongá-la. Meus movimentos, mais sutis e de outra natureza, retornam ao objeto, voltam ao objeto para enfatizar certos contornos seus e extrair “alguns traços característicos”.

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth:*

A fotografia entre a tradição e o formalismo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021

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

E recomeçamos, a fim de destacar outros traços e contornos, porém, a cada vez devemos começar do zero. Em vez de uma soma de objetos distintos num mesmo plano, agora o objeto permanece o *mesmo*, mas passa por *diferentes planos* (DELEUZE, 2005, p. 59).

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

A tal ou qual aspecto da coisa corresponde uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos: a cada vez é um plano ou um circuito, de modo que a coisa passa por uma infinidade de planos e circuitos que correspondem a suas próprias “camadas” ou aspectos (DELEUZE, 2005, p. 61).

Tal busca entre o real e virtual acaba apagando e recriando constantemente o objeto, em descrições sucessivas. Deleuze, por fim, acerca da subjetividade fundada a partir desse novo tipo de imagem: “A subjetividade ganha então um novo sentido, que já não é mais motor ou material, mas temporal e espiritual: o que ‘se acrescenta’ à matéria, e não mais o que a distende; a imagem-lembrança, e não mais a imagem-movimento” (DELEUZE, 2005, p. 63).

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

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

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

Foi Agamben quem argumentou que o pensamento de Deleuze, direcionado ao cinema inicialmente, na verdade, relaciona-se com o estatuto da imagem na modernidade:

De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte (AGAMBEN, 2008, p. 12).

Portanto, há um mecanismo em jogo nas imagens, entre a imobilidade da aparência e o movimento que envia a imagem para si constantemente, a atualiza, tal qual o circuito real e virtual ao qual Deleuze descreve. Agamben argumenta que as imagens, sendo esses gestos, podem ser enviadas a outro gesto, maior – como a história da arte e outras narrativas, por exemplo. No entanto, segundo o autor, o gesto nada significa, é apenas “a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética” (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Assim, todo esforço de circunscrever e significar uma imagem é uma atividade de enquadrar, de investir em sua característica de *imago*. Nos é impossível, no entanto, não o fazer. Ainda assim, ela jamais perde sua *dynamis*, pois é capaz de deslocamento sempre, nos lembra Rancière. Negar essa possibilidade seria negar a capacidade do espectador em fazer seus próprios caminhos.

O que fica aparente, relacionando a Deleuze e Rancière, é que existem tipos de gestos que investem no caráter *dynamis* da imagem, investindo em indeterminações, ambiguidades e descrições, ao invés de enquadrá-la de maneira forçosa, tolhendo seu próprio movimento.

Ao investir numa certa abertura da imagem, podemos pensar, como ainda outra hipótese de trabalho, no próprio real como fluxo, caos, que rompe o aparato da imagem e atinge o espectador, segundo o que teorizou Hal Foster.⁹

Conclusão

Como podemos, assim, relacionar tais conceitos às imagens de *Sleeping by the Mississippi*, como um todo? É possível partir do conceito de reconhecimento atento e reconhecimento habitual.

O último, esperamos ter desenvolvido com segurança até aqui, trata-se de um processo que, dadas as muitas vezes em que foi feito, repetido, torna-se um hábito, uma resposta a uma dada percepção que é comum. Nesse processo a percepção prolonga-se em ação, não se utiliza muito da lembrança. Na concepção de Deleuze do cinema, esse é o processo no qual a montagem é a maior operadora de sentido, torna-se centro. O cinema clássico atua dessa forma: a partir do hábito que a montagem desenvolve de representar indiretamente o tempo, forma-se uma linguagem e uma maneira de narrar. Reconhecem-se os elementos narrativos a partir desse centro que é a montagem.

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

Aqui encontramos um elemento operante em nossa exploração teórica da obra de Soth. As imagens já foram descritas aqui como fotografias dessemelhantes, como imagens pensativas (RANCIÈRE, 2012a, p. 103), que dão a pensar elementos que não estão em suas superfícies sensíveis. São portadores de afectos fortes e conceitos vacilantes. A obra é feita

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth:*

A fotografia entre a tradição e o formalismo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021

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

dessas fotografias fortes em si mesmas e, acima de tudo, não apresenta uma estrutura que as ordena, que as dá um sentido final e resoluto. As imagens que *Sleeping by the Mississippi* constrói são desviantes, são centros em si mesmas e não reproduzem estéticas habituais aos elementos representados, como se o significado fosse dado a partir de uma assimilação e repetição de linguagem previamente estabelecida – como vemos no fotojornalismo, por exemplo.

Não nos parece acaso que a linguagem do documentário clássico, nas figuras de Paul Strand, nos fotógrafos da Magnum e mais proeminentemente em Henri Cartier-Bresson, tenha sido “desenvolvida” concomitantemente com a ascensão da linguagem cinematográfica clássica, durante os anos áureos de Hollywood. Há paralelismo e equivalência nesses pensamentos, ambos retratando um pensamento afeito ao movimento. É justamente nos anos de 1960 que, em um momento histórico singular do século passado, vai surgir os novos cinemas, na esteira da *Nouvelle Vague* francesa, e tantos outros deslocamentos feitos já discutidos aqui e de amplo conhecimento.

Ao mesmo tempo, Soth não cai em um formalismo, repetindo a lógica do regime representativo dentro do estético. Entre o regime representativo e um formalismo do *deadpan*, essas imagens de *Sleeping by the Mississippi*, Charles em especial, já que a tratamos aqui, colocam em questão outros pensamentos, outros mecanismos.

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

Nas palavras de Georges Didi-Huberman,¹⁰ essas imagens apresentam, mais que representam qualquer conceito. Tal feito é fruto de uma estratégia artística por parte de Soth, estratégia estética a fim de envolver o espectador na própria tessitura da obra, sem conduzi-lo pelos caminhos.

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

Por fim, através desse percurso entre Agamben, Rancière, Bergson e Deleuze, propomos que essas imagens seguem um caminho não linear entre artista e obra, desfazendo laços de experiência – reconhecimento habitual –, impedindo-os de se prolongarem em ação, e que possuem uma característica cristalina em seu seio, em que abrigam atualidade e virtualidade, uma perseguindo a outra, através das imagens-lembrança, trocando de lugar conforme o meio. Essas imagens deslocam a narrativa, formando centros em si mesmas, gerando outras sensibilidades e afetos do espectador, através de uma atividade fotográfica que embaralha os códigos e a tradição do meio.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 9-16, jan. 2008. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/731>>. Acesso em: 8 maio 2019.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. [S.l.: s.n.]. Disponível em <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2014.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução de Flávia Cera. **Sopro**. Desterro, jan. 2010. Disponível em: <www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 1. out. 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **O que significa estética**. Tradução de R. P. Cabral. 2011. Disponível em: <<http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 19 nov. 2017.
- SALES, Alessandro Carvalho. 3, 2, 1, 0. Deleuze com Peirce: considerações sobre o signo e o cinema. **Unimontes Científica**, Montes Claros, v. 6, n. 1, p. 111-124, jan./jun. 2004. Disponível em: <<https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/2466/2511>>. Acesso em: 30 ago. 2017.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. Winning the game when the rules have been changed. In: WELLS, Liz (org.). **The photography reader**. Tradução de Rui Cezar dos Santos. Nova York: Routledge, 2002. p. 152-163.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002.

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth: A fotografia entre a tradição e o formalismo.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

VASCONCELLOS, Jorge. **O problema da imagem em Gilles Deleuze**: uma introdução ao bergsonismo. 1997. 147 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4863637/O_PROBLEMA_DA_IMAGEM_EM_GILLES_DELEUZ E_-_uma_introdução_ao_bergsonismo](https://www.academia.edu/4863637/O_PROBLEMA_DA_IMAGEM_EM_GILLES_DELEUZ_E_-_uma_introdução_ao_bergsonismo)>. Acesso em: 16 ago. 2017.

PÓS?

CUNHA, Gabriel Brisola da; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Sleeping by the Mississippi, de Alec Soth: A fotografia entre a tradição e o formalismo.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

472

NOTAS

1 Esse artigo é resultado de uma pesquisa de mestrado apoiada pelo ProEx/Capes. As imagens, na ordem em que foram publicadas na primeira edição, estão disponíveis no seguinte link: <<https://alecsoth.com/photography/projects/sleeping-by-the-mississippi>>. As edições subsequentes tiveram uma variação mínima de fotos e a ordem das imagens permaneceu quase irretocada. Em setembro de 2017, *Sleeping by the Mississippi* foi reeditado pela editora inglesa MACK, não tendo, no entanto, chegado ao Brasil. Acesso em: 11 mar. 2019.

2 Soth diz, em uma entrevista: *"Eu costumava ensinar sobre como as fotografias não podem contar histórias, porque são estes momentos fragmentados no tempo, e por isso não se consegue chegar a qualquer tipo de arco narrativo, de uma história. Você faz estes pequenos pontos e incita o espectador a estabelecer ligações entre eles. Isto está relacionado com o tópico do sequenciamento narrativo em livros. É uma coisa tão difícil porque nunca há realmente um princípio, meio e fim."*. Tradução nossa. Disponível em: <<https://walkerart.org/magazine/dismantling-my-career-a-conversation-with-alec-soth>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

3 Por acreditar que o trabalho vai além do que é lugar comum no *deadpan* é que escolhemos não discutir tal estética aqui. Além do mais, discuti-la significaria, mais a fundo, pensar uma tipologia da mesma, visto que não é homogênea e não serve a apenas um tipo de obra ou pensamento fotográfico.

4 Em outra entrevista, Soth afirma: *"Tal como a fotografia, a poesia é sobre sugestão - é sobre deixar um lugar para o leitor/espectador preencher as lacunas"*. Mais adiante ele complementa: *"Eu costumava acreditar que contar histórias era a ferramenta mais poderosa de expressão e, por isso, estava frustrado com a limitada capacidade narrativa da fotografia. À medida que fui envelhecendo, fui ficando gradualmente menos apaixonado pela narração de histórias. Hoje em dia, nem sequer tenho a certeza se me importo assim tanto com a expressão. Acima de tudo, estou interessado em simplesmente prestar atenção."*. Em entrevista ainda mais recente, de 2019, por ocasião da publicação de seu último livro, *I Know how Furiously your Heart is Beating*, ele reafirma e aprofunda essa visão e ethos de trabalho: *"Eu não queria tentar ligar todos os pontos a uma grande narrativa. Só queria fazer fotografias que fossem amorosas, afetuosas e delicadas."*. Traduções nossas. Disponível em <<https://www.lensculture.com/articles/alec-soth-simply-paying-attention-with-alec-soth>>; <<https://www.nytimes.com/2019/03/20/t-magazine/alec-soth.html>>. Acesso em: 25 set. 2021.

5 Ver, em especial, KRAUSS, Rosalind. ***A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition***. London: Thames & Hudson, 2000.

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

7 Daí a importância fundamental, aos nossos olhos, de discutir as obras em termos mais profundos que simplesmente aquilo que é representado e o que não é. Antes, como é representado se coloca como uma questão muito mais fulcral.

8 Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-a-educaccca7ao-do-nao-artista.pdf>>. Acessado em: 28 dez. 2017

9 Ver em especial o capítulo "O retorno do real", em FOSTER, Hal. ***O retorno do real: a vanguarda no final do século XX***. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

10 Ver em especial o apêndice "Questão de detalhe, questão de trecho", em DIDI-HUBERMAN, Georges. ***Diante da imagem***. São Paulo: Editora 34, 2013.