



Quando a fotografia se diz-dobra

*A propósito dos Perceptos
de Valéria Costa Pinto*



Mauricio Lissovsky

Professor da ECO/UFRJ





Resumo

A partir dos “perceptos” fotográficos de Valéria Costa Pinto discute-se o modo como problemas colocados pelas vanguardas fotográficas dos anos 1920 são retomados por artistas contemporâneos. As propriedades cinemáticas dos “perceptos” permitem ainda ensaiar a proposição de uma dimensão *ur-tópica* da fotografia, isto é, aquela em que ela nos faculta a experiência da presença e da origem dos lugares.

Palavras-chave

Fotografia brasileira contemporânea, Pequenas percepções, Teoria da fotografia.

Abstract

This essay focuses on Valéria Costa Pinto’s photographic “perceptos” in order to discuss how certain problems addressed by the avant-garde photographers of the 1920’s are appropriated by contemporary artists. The cinematic properties of the “perceptos” allow us to suggest an *ur-topic* dimension of photography – one that invites us to experience the presence and the origin of the places.

Key-words

Contemporary brazilian photography, Small perceptions, Photography theory.

O que fazer do modernismo?

Essa pergunta, que emerge aqui no campo da estética, em tudo nos lembra a perplexidade que toma conta da política depois da Segunda Guerra e dos totalitarismos, conforme nos descreve Hanna Arendt (1972, p.28) ao retomar a sentença do poeta francês René Char: “Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento”. Com o “esgarçamento da tradição”, que fornecia “regras para a ação” e interpretações acerca do “sentido da história”, o presente passa a ser vivenciado como uma lacuna. Desprovido da tradição, a luta do homem para constituir o território do atual, acossado pelas forças terríveis do passado e do futuro, torna-se mais árdua; e a transmissão da experiência para as gerações vindouras – mesmo a experiência revolucionária – inviável (ARENDR, 1967, p 227-94).

Apropriar-se do moderno como uma tradição é tarefa duplamente problemática. Em “Ruínas Modernistas”, Beatriz Jaguaribe (1998, p. 121) já chamara a atenção para este paradoxo da cultura contemporânea: vivemos *depois* do modernismo. Pois se há algo de que vanguardas modernas pareciam unanimemente imbuídas era a suposição de que a arte que estavam criando – na primeira metade do século XX – não teria um “depois”. Se, por um lado, a obra moderna, tal como a mercadoria, associa-se ao fetiche do novo e da novidade – que até hoje nos persegue -, por outro, nosso olhar contemporâneo, com indisfarçável melancolia, contempla suas criações, particularmente as arquitetônicas, como “a caduquice do que antes era a projeção futura do nosso presente.”



De fato, desde cedo reconheceu-se que os edifícios modernos “envelheciam mal” – como se dizia antigamente que “viajavam mal” os vinhos portugueses. Incapazes de adquirir a pátina do antigo viviam na iminência de tornaram-se, de um dia para o outro, simplesmente “fora de moda”.¹

Como é notório, um dos primeiros artistas a constatá-lo foi Albert Speer – arquiteto oficial do nazismo – que, em contraposição às diretrizes do internacional modernismo, pretendia criar uma cidade eterna cuja ruína lhes caísse bem e que, transcorridos mil anos, só então revelaria sua verdadeira grandeza. Se a dimensão heróica da ruína havia sido descoberta pelo neoclassicismo, no final do século XVIII, o estilo “imperial” das primeiras décadas do século passado queria revivê-la a custo de sua própria destruição.

Talvez não possa haver tradição sem ruína, como apregoava Walter Benjamin, um dos primeiros grandes teóricos da modernidade. Mas, para ele, voltar-se para a tradição nada tinha a ver com heroísmos arqueológicos. Tratava-se antes da constituição de um território de encontros, de achados, de um face a face em que o passado far-se-ia ver-se como *súbita atualidade*.

Toda imagem do passado que nos importa é sempre súbita atualidade. Hanna Arendt acreditava que cabia a cada geração – no seu agir e no seu pensar – preencher a lacuna entre o passado e o futuro, conquistar o seu presente. Para nós, que vivemos depois do modernismo, esta tarefa há de envolver necessariamente a missão improvável de fazer do moderno nossa tradição. Tarefa que não é apenas do pensamento e da política, mas também da arte. Mas se não é possível, como nos ensina Agamben (2004, p.193), reencontrar o lugar do agir político a partir da “restauração das categorias políticas clássicas” – tal como, de algum modo, aspirava Hanna Arendt –, também não é da reinvenção do moderno como um classicismo que ele há de valer como tradição. Vincular-se a uma tradição, apropriar-se dela com experiência sua, não é fazê-la ressurgir heroicamente das ruínas, mas encontrar-se com ela no exato momento de seu arruinamento.

* * *

O que mais sintético se pode dizer sobre a obra de Valéria Costa Pinto – obra que se desenvolve em muitos outros suportes, além do fotográfico – é que a artista possui um vinco no olhar. Este vinco é

1. Chegando a São Paulo, em 1934, Lévi-Strauss observa que as cidades do Novo Mundo “vão da frescura à decrepitude sem se deterem no antigo”, pois haviam sido construídas para “poderem renovar-se com a mesma velocidade com que foram erguidas”. Passado um curto período, as construções, estas “bugingangas gigantescas”, definham: “as fachadas estalam, a chuva e o musgo enchem-nas de sulcos, o estilo passa de moda, a ordenação arquitetônica primitiva desaparece com as demolições que são exigidas, e também por uma nova impaciência.” (LÉVI-STRAUSS, 1981, p.89).

2. Este texto, apresentado no Grupo de Trabalho “Fotografia, cinema e vídeo”, do XVIII Encontro da Compós, em junho de 2009, desenvolve uma conferência realizada na Casa do Saber, no Rio de Janeiro, em 2007, por ocasião da inauguração de uma pequena exposição das obras de Valéria Costa Pinto. Foi especialmente motivado por seus trípticos fotográficos, que ela chama “perceptos”. Nos perceptos, uma fotografia colocada no fundo é atravessada por lâminas perpendiculares, sendo aplicadas sobre cada uma das faces destes vincos outras duas imagens. À medida que o espectador caminha diante da obra, sua percepção das fotografias se modifica. Em certos ângulos, cada uma das três fotografias pode ser vista praticamente sem interferência das demais.

3. Para uma exposição mais detalhada de meu ponto de vista sobre este assunto ver: LISSOVSKY, 2003 e LISSOVSKY, 2006. Alguns dos argumentos apresentados nestes textos são resumidos nos parágrafos subsequentes.

tanto a dobra imposta às imagens como a forma de sua vinculação à experiência moderna. É na vincagem da imagem que o moderno encontra o seu horizonte de arruinamento.² Podemos ser bem mais precisos aqui, pois o primeiro modo desta vinculação vincante, no âmbito do fotográfico, é o “pisar de olhos”.

De fato, o que vai distinguir as vanguardas fotográficas da década de 1920 da primeira geração de fotógrafos instantâneos que a precedeu – uma geração que, na passagem do século XIX para o XX deixou-se fascinar pelo movimento dos corpos e pela a velocidade dos objetos – é ter transformado o próprio pisar de olhos, isto é, o tempo da instantaneidade, no problema central de sua especulação estética e experimentação artística.³

Kant já dizia, quando de sua investigação sobre a condição da paisagem, que ela supõe necessariamente a dobra do olhar, um desenraizamento, um estranhamento: o espírito devia desprender-se “de uma matéria sensível a outra, conservando nesta, a organização sensorial conveniente para aquela, ou pelo menos sua lembrança. A Terra vista da Lua pelos habitantes da Terra, o campo pelo citadino, a cidade para o agricultor” (MATOS, 1993, p.141). Quando *Manhatta*, filme de Paul Strand e Charles Sheeler, realizado em 1920, foi exibido na França, Picasso comentou: “Os americanos da platéia aplaudem toda vez que um arranha-céu parece uma catedral francesa sob a luz do luar; e os franceses aplaudem toda vez que uma catedral parece com um arranha-céu americano.” (HAMBourg, 1989, p.26) De Kant a Paul Strand e Picasso, a dobra que constitui a paisagem deixa de ser uma condição transcendental de sua visibilidade e imiscui-se no próprio ato de ver (CRARY, 1995). A janela modernista ganha materialidade sem ganhar opacidade e constitui a paisagem como paisagem que pisca. O ponto de vista das vanguardas fotográficas do século XX – como os filmes de Dziga Vertov não cansam de ilustrar – distingue-se do ponto de vista clássico (a visão monocular eternamente aberta) e do perspectivismo barroco porque ele se dá em um pisar de olhos.

A “persiana” sobreposta por Valéria à paisagem magnífica da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro (Figura 1), não assinala apenas que toda transparência é construível, manipulável (seus koans são suscetíveis a uma infinidade de ajustes), mas também que mesmo o olhar contemplativo está sempre *infectado* pelo pisco. Essa também era a opinião de Jacques Derrida, que percebia nisso que se vê de relance, num “pisar de olhos”, uma espécie de



FIGURA 1

Koan sobreposto a janela.
Exposição Aindaassim,
Casa do Saber, Rio de Janeiro, 2007.
Fotografia de Renan Cepeda.

complicação do instante, uma “infecção do agora pelo não-agora”: “Há uma duração do piscar de olhos – dizia Derrida (1994, p. 75) –, e ela fecha o olho.” Nos auto-retratos, pensava ele, o desenhar é indissociável deste não-ver. É dentro dele que o artista pinta as ruínas de sua visão prévia. Se o instantâneo fotográfico tem uma temporalidade própria – distinta da espera longa ou curta que ele consuma – é a da inscrição de um ponto cego no ponto do ponto de vista. É assim que percorremos com o olhar cada uma das lâminas deste koan, como quem passa o dedo no fio de uma navalha afiada – a navalha que cega o olho em *Um Cão andaluz*, de Buñuel.

A extremidade mais pontual do instante presente, a que chamamos *agora*, move-se continuamente sobre a linha desse vinco onde se dobram, uma sobre a outra, presença e não-presença. Linha da paisagem, linha do desenho. Comentando Derrida, o crítico francês Régis Durand (1995, p.35) diz: “No momento do traçado originário, na potência traçante do traço, no instante onde a ponta na ponta da mão avança no contato da superfície, a inscrição do inscriteível não se vê mais.” Há uma expressão de Derrida que é muito útil aqui: “crepúsculo do olho”: um vinco no horizonte da visão. Quando Roland Barthes (1989, p.81) sugere que “fechar os olhos” é algo que faz parte do “ver bem” uma foto, ele não deseja outra coisa se não recompor essa perda. Reconciliar ver e não-ver como condição do instante.

Em outras oportunidades já inventariamos as formas assumidas pelo piscar de olhos nos tempos heróicos do modernismo. Para os

surrealistas, por exemplo, fechar os olhos, piscar diante do que se vê, podia representar a condição de fazer advir o inconsciente, projetando-o sobre o visível. Essa é uma das chaves para o uso frequente de recursos como colagens, montagens, exposições múltiplas. Quase toda a obra fotográfica de Man Ray, inclusive seus *rayogramas*, pode ser lida desta maneira. A despeito de uma retórica modernista, particularmente enfática em Moholy-Nagy e Rodchenko, na qual a câmera fotográfica é valorizada por ser capaz de revolucionar o olhar, para muitos fotógrafos engajados na “nova visão”, essa transformação era indissociável do piscar dos olhos. Em outras palavras, a fotografia só podia ver diferentemente, ver de um modo “novo”, na medida em que tornava possível também, e no mesmo movimento, não ver de modo usual. Uma nova visão só se tornava possível quando os olhos se fechassem para a “velha”.

Boa parte da pesquisa estética das vanguardas fotográficas do modernismo visava investigar as possibilidades de transformação no interior do instante, as condições de arruinamento da visão. Por isso mesmo, a sensação de que caminhavam sobre o vinco, sobre o fio de uma navalha, não era estranha aos fotógrafos e designers do período. El Lissitzky, um dos mais inovadores artistas gráficos de sua geração, declarava em 1928 que o presente “é como uma cunha entre o ontem e o amanhã”, e dizia que seus “esforços estão agora direcionados para forçar esta cunha ainda mais fundo” (HAMBOURG, 1989, p.204). (Figura 2)

FIGURA 2
“Golpei os brancos com a cunha vermelha!”. El Lissitzky, 1919.





Esta cunha é a porta de acesso ao instante. É o bisturi que permite escarafunchar o agora como quem faz uma biópsia no interior do que se vê para descobrir sua infecção pelo que não se vê. De que instrumento dispunham as vanguardas para tensionar o instante? Quais as duas faces desta cunha afiada o bastante para seccionar o agora? Tal como em cada uma das lâminas da persiana de Valéria, as faces da cunha de Lissitzky são a *urgência* e a *permanência*. Mínimo e máximo de instante no mesmo instante.

Para os mais familiarizados com a história da fotografia moderna, não é difícil identificar as figuras polares desta tensão. Do lado da *permanência*, o norte-americano Ansel Adams, que pretendeu construir uma obra baseada em instantes eternos. Seu sistema de medição por zonas era uma afinação da imagem no mesmo sentido em que um músico afina o seu instrumento. Os contrastes, as consonâncias e dissonâncias criadas pela gama de cinzas criavam harmônicos, que vibravam por simpatia uns nos outros. Ansel Adams, que tinha horror ao piscar, produzia imagens cristalinas, paisagens desprovidas de história, que por força das suas relações tonais haveriam de durar para sempre.

Na outra face da cunha, do lado da urgência, o fotógrafo e artista gráfico soviético Alexander Rodchenko e o projeto das vanguardas russas desde antes da Revolução: a *ostronienie* (o “tornar estranho”). Tornar estranho, *desfamiliarizar*, era a via que permitiria romper com hábitos perceptivos e cognitivos secularmente arraigados. Passo decisivo, supunham, para a construção do “novo homem russo”. Tratava-se, sobretudo, de criar um intervalo ali onde nossa recepção é mais habitual, entre percepção e reconhecimento: capturar o olhar de surpresa, o olhar selvagem, incivilizado. Em *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, enquanto a noção de intervalo orienta a montagem, o cinegrafista, em perpétuo movimento, encarna a urgência buscada pelos produtores de imagens nos primeiros anos da União Soviética (Figura 3). É o primeiro *blade runner* do cinema, a transmitirmos a imagem idealizada do fotógrafo inquieto, surpreendendo o mundo antes do seu reconhecimento.

A cunha do agora que tensiona o instante tem, portanto, duas faces: de um lado a urgência que permite captar – e criar – a forma nova, e de outro, a permanência que pretende fazer durar a experiência desta descoberta: a improvável, virtualmente impossível, duração de um vislumbre. Ao fazer da cunha, da dobra e da lâmina, o coração de seu processo de trabalho, Valéria redescobre a tensão do agora e o desafio de preservar em nós as maravilhas do piscar de olhos.



FIGURA 3
“O Repórter Furioso”. Fotomontagem de Umbo. Berlim, 1926.



FIGURA 4
O Corredor na cidade.
Fotopis de El Lissitzky, 1926.



Percepto de Valéria Costa Pinto.
“Em Trânsito”, Rio de Janeiro, 2000.



Para compreendermos melhor o diálogo do *Perceptos* de Valéria com a experiência das vanguardas fotográficas – ou o modo como a tradição pode fazer-se outra vez invenção –, devemos retornar a El Lissitzky. Em meados da década 1920, ele criou um tipo de fotomontagem a que chamou *Fotopis* (Figura 4). A denominação pretendia distanciar seu trabalho da noção usual de fotomontagem, demasiada associada, para ele, aos atos de recortar e colar. Fui remetido a elas desde a primeira vez que vi os *Perceptos* (Figura 5). Apesar das diferenças – não pequenas – entre as duas técnicas, não pude evitar o trocadilho: no interior da expressão russa *fotopis* – foto-escrita – habitaria o sonho francês de uma *fotopli*: foto-dobra, foto-prega, foto-vinco. Para Lissitzky, porém, os vincos e superposições estavam a serviço da dilatação do agora e, em larga medida, seu problema era ainda o do movimento. É o movimento que a imagem inclui em si pelo vinco que desdobra espacialmente o tempo. A intenção dos *perceptos* de Valéria é diametralmente oposta. Ela desdobra temporalmente o espaço e delega a nós o movimento. Somos nós que, lenta ou rapidamente, conforme o ânimo, surpreendemos o arruinamento da visão e sua infecção pelo tempo. Ao caminharmos diante destas obras, a imagem nos revela a possibilidade de uma contaminação do espaço pela memória, como no retrato-percepto da mãe da artista. (Figura 6)



FIGURA 6

Retrato de Zélia (1999), percepto da mãe da artista, fotografado em três ângulos diferentes.

Se a arte pode ser pensamento, os *perceptos* corresponderiam a uma outra proposição metafísica da dobra, distinta da dobra barroca – dobra da multiplicidade infinita e infinitésima –, tal como

descrita por Deleuze em seu livro sobre Leibniz. Este pensamento de uma “obra em dobras” – valendo-me aqui da expressão do poeta Sebastião Uchoa Leite – seria, de fato, difícilimo, pois visaria demonstrar a esseidade – ou, ao menos, a entidade – do que só pode subsistir “entre”: entre fotografia e escultura, entre duas e três dimensões. Nos vincos que as dobras dos *perceptos* introduzem nos entres da imagem, a fotografia adquire uma tridimensionalidade singular, uma profundidade que não é mais do espaço, mas do tempo. A constituição deste terceira dimensão da imagem não é *cinematográfica* como a de Lissitzky, mas *cinemática*. Não é o instante que se move e reencontra na fotografia o fotograma, mas a instauração de um movimento que pertence antes a nós que à imagem.

O domínio desta cinemática é ainda, como nas estereoscopias fotográficas, o da *paralaxe*, isto é, o da diferença entre as posições relativas dos objetos conforme a variação dos pontos de vistas. Ao reproduzir na distância entre as lentes das máquinas estereoscópicas a paralaxe dos olhos humanos, os estereogramas criavam no espectador a ilusão da profundidade. A contemplação destas imagens, em meados do século XIX, inaugurou um novo modo de percorrer as imagens que renovou a experiência original da fotografia, tão bem descrita por Pedro Miguel Frade (1992, p.104) como um labirinto constituído por uma “multidão de pequenos trajetos, de seqüências imprevisíveis”, onde “o sujeito experimenta no ato de seu olhar a certeza incerta de uma perda que jamais poderá descrever inteiramente e um desejo perverso de perder-se mais ainda, desejo que jamais poderá cumprir à saciedade”.

Escrevendo sobre a estereoscopia, em 1859, O. W. Holmes (1980, p. 77-9) comenta que “a acuidade nos mínimos detalhes de um edifício ou uma paisagem sempre nos oferece verdades incidentais que nos interessam mais que o objeto central da imagem... Quanto mais evidentemente acidental for esta introdução, quanto mais triviais forem neles mesmos, mais tomam conta da nossa imaginação”. Um percurso na imagem, sem dúvida, porém ainda uma outra característica, mais impressionante: “...os galhos pontiagudos de uma árvore ao fundo lançam-se sobre nós como se fossem arranhar os nossos olhos. O cotovelo de uma pessoa fica à nossa frente de modo a quase nos tornar desconfortáveis.”

O movimento que a fotografia estereoscópica cria no interior da imagem não é mais apenas ótico, mas afeta o próprio observador, que se desequilibra, surpreende-se, avança e recua. Para compreen-



dê-lo, é preciso ter em mente que a estereoscopia não apresenta a profundidade como um contínuo, mas como um conjunto de planos sucessivos, descontínuos, onde o percurso do olhar se faz por pequenos saltos:

A imagem estereográfica parece ser multicamadas, um gradiente escarpado de planos diferentes afastando-se do primeiro plano em direção à profundidade... Enquanto nos movemos visualmente através do túnel estereoscópico, da inspeção de uma área próxima para um objeto situado à meia distância, tem-se a sensação de reenfocar os olhos... Estes esforços micromusculares são a contrapartida cinética da ilusão ótica da estereografia... O reajuste real dos olhos de um plano a outro no campo estereoscópico é a representação por uma parte do corpo do que outra parte do corpo (os pés) faria ao atravessar um espaço real.
(KRAUSS, 1996, p. 137-8)

O percurso no interior da imagem estereográfica foi uma das mais vivas experiências de temporalização da fotografia no século XIX.⁴ No movimento imóvel que ela induz logo percebeu-se um componente que era antes mágico que realista: “... o isolamento em relação aos objetos que nos cercam, e a concentração de toda a atenção, que é uma conseqüência disso, produz uma exaltação onírica, na qual nós parecemos deixar o corpo para trás e navegar de uma cena estranha a outra, como espíritos desencarnados.”(O. W. Holmes [1861], *apud* KRAUSS, 1996, p. 138).

O efeito desta “viagem” estereoscópica era de tal ordem que um dos seus dispositivos típicos – o *Kaiserpanorama* –, que consistia em um conjunto de assentos dispostos em círculo, tendo cada um deles, diante de si, o necessário “binóculo”, contava com uma campainha para “despertar” o espectador de seu sonho cada vez que a “vista” que lhe estava sendo exibida ia ser trocada:

Mas para mim um pequeno – e para ser franco – incômodo efeito parece superar toda aquela magia ilusória, que envolve oásis com pastorais ou muralhas em ruínas com marchas fúnebres. Era o toque da campainha que soava alguns segundos antes de a imagem se retirar aos solavancos para dar vez, primeiramente, a uma lacuna e, logo depois, à imagem seguinte. E toda vez que tocava a campainha, impregnavam-se profundamente com um toque melancólico de despedida as montanhas até o sopé, as cidades em todas as suas janelas reluzentes,

4. No ano de 1865, a Companhia Estereoscópica de Londres vendeu meio milhão de cópias, em sua maioria cenas de lugares estrangeiros, o que nos dá uma idéia da popularidade destas imagens.

os nativos distantes e pitorescos, as estações ferroviárias com sua fumaça amarela, os vinhedos nas colinas até as folhas diminutas
(BENJAMIN, 1987, p.76).

À temporalidade resultante da combinação entre oticalidade e taticidade nas fotografias estereoscópicas vinha somar-se uma outra, ainda mais estranha, percebida logo que teve início sua difusão. Assim, Helmholtz, o grande fisiologista, dizia que uma casa era vista nelas “como se já a tivéssemos visto antes”. (CRARY, 1995, p.124) Cinquenta anos depois de Helmholtz, é ainda desta “melancolia” que nos fala Benjamin (1987, p.77): “... certa vez quis me persuadir, em frente de uma transparência da cidadezinha de Aix, que eu já teria brincado sob a luz cor de oliva, que se derramava através das folhas de plátanos, na larga avenida Mirabeau, numa época que, na verdade, nada compartilhara com outras fases de minha vida.”

A estereografia constitui-se portanto em uma posição peculiar, entre o tátil e o ótico, entre percepção e memória. Jonathan Crary (1995, p.126) chamou a atenção para a relação entre a fruição destas imagens e os “espaços riemannianos”, tal como são descritos por Deleuze e Guatari:⁵

Os espaços de Riemann são desprovidos de qualquer espécie de homogeneidade... Isso resulta que dois observadores vizinhos podem referir, num espaço de Riemann, os pontos que estão em sua vizinhança imediata, mas não podem, sem uma nova convenção, situar-se um em relação ao outro. Cada vizinhança é, pois, como uma pequena porção do espaço euclidiano, mas a ligação de uma vizinhança à vizinhança seguinte não está definida e pode ser feita de uma infinidade de maneiras. O espaço de Riemann mais geral apresenta-se, assim, como uma coleção amorfa de porções justapostas, que não estão atadas umas às outras. (LAUTMAN, A. apud DELEUZE 1997, p.193-4)

5. Os “espaços riemannianos” são baseados nas teorias do matemático alemão Georg Riemann (1826-66), contemporâneo de Helmholtz e do boom da fotografia estereoscópica.

No espaço riemanniano as distâncias não podem ser expressas metricamente, e suas “conexões” e “relações” são “táteis”. A sensação tátil da estereografia resulta dos sucessivos reajustamentos dos globos oculares do observador, servindo portanto para preencher com o tempo suas discontinuidades espaciais. Não é sem razão que Benjamin vai falar da melancolia das vistas estereoscópicas, pois o espectador deve colocar em jogo sua própria duração para que a ima-



gem subsista como um contínuo, para que adquira uma “unidade” que de outro modo lhe falta absolutamente.

Tal como o instantâneo fotográfico, que só pode apresentar uma temporalidade própria, distinta do movimento, sob a forma de aspecto do refluir do tempo que resta na imagem, a profundidade espacial, cuja redução à bidimensionalidade é a operação técnica fundamental da fotografia, só se torna visível como descontinuidade. Mas enquanto a paralaxe estática da diferença entre os pontos de vista do estereograma induz o espectador o mover-se no interior da imagem, a paralaxe de movimento que os *perceptos* de Valéria propõem evoca uma outra volumetria, mais da ordem das superfícies que das profundidades. As passagens de um plano a outro não são distópicas e ricamnianas como nas estereoscopias tradicionais, mas ur-tópicas (pois é da *origem* dos lugares que se trata). Antes de recompor a descontinuidade espacial do planos, como os estereogramas, os *perceptos* propõem a contiguidade espacial dos tempos.

A fotografia, de fato, é o objeto privilegiado da demonstração desta ur-topia, porque toda imagem fotográfica é portadora de duas distâncias: uma espacial, que corresponde ao ponto de vista; e outra temporal, que Barthes resumiu na forma do noema “isto foi”(o testemunho de um tempo que não é mais o nosso). O objetivo dos *perceptos* é, fundamentalmente, reconciliar estas duas distâncias, cuja diferença está na origem da própria fotografia. (Figura 7).

As fotografias dobradas que compõem os *Perceptos* tornam tempo e espaço contíguos um ao outro, mas esta contiguidade agora se dá em um outro lugar, fora da imagem que, neste sentido, não pode ser mais contemplada, mas deve ser des-dobrada pelo movimento do



FIGURA 7

Beijo. *Percepto* formado por três beijos cinematográficos.

espectador. O desdobrar dos *perceptos* acaba por revelar duas outras dobras: nós mesmos, como dobra que somos (nossa interioridade física, que se cria pela envaginação de tecido embrionário; nossa interioridade psíquica, nossa subjetividade, que permite que as imagens e sensações do mundo produzam um outro efeito sobre nós, para além do simples reflexo motor); e a dobra que constitui os objetos do mundo, cuja gênese não pode ser outra se não a rugosidade que faz com que cada um deles se destaque do fundo indistinto e se ofereça como algo que usamos, compreendemos ou desejamos.

A dimensão mais íntima da dobra é esta que assinala, na vincagem do espaço (os cosmólogos diriam “numa pequena flutuação de um universo homogêneo”) a própria origem do Mundo. Pois há um curioso efeito de superfície no deslocamento, na cinemática do espectador diante dos *perceptos*: as imagens e os assuntos se perdem e as cores ganham autonomia, como se, por um estranho fenômeno – um piscar de olhos, talvez – fosse possível surpreendê-las, nas suas mais indizíveis tonalidades, antes de associarem-se às formas. Não como entidades abstratas, numa palheta ou num catálogo, mas como matéria sensível flutuante, cores desencarnadas em pleno processo de vir-a-ser forma.⁶ (Figura 8)

Escrevendo sobre a dobra, o pensamento de Leibniz e o barroco, Gilles Deleuze chamou essas impressões não-formadas de “pequenas percepções”, “vibrações da matéria”: “um marulho, um rumor, uma névoa, uma dança da poeira”: “uma infinidade de pequenas dobras que não pára de se fazer e se desfazer em todas as direções.”

6. A “pureza” das cores, anotou Benjamin (2004a, p.48), “é distorcida por sua existência no espaço”.



FIGURA 8

Ruína Inca. *Percepto* de Valéria Costa Pinto. Peru, 2001-02.

Vibrações que flutuam porque não se integram à percepção precedente e vão nutrir aquela que advém. E se ainda podemos falar aqui de uma textura da imagem, ela não deriva de sua *factura* – de seu *fazimento*, pois na fotografia este não pertence ao ato fotográfico estrito, mas àquilo que o precede (LISSOVSKY, 2008) –, nem mesmo à visão, mas ao olhar, ao entre-olhar. É na atmosfera criada pelas dobras do entre-olhar que cores desencarnadas e *iconemas* dançam livremente, como se desprovidos de gravidade, antes que as forças de figuração promovam a sua reunião. Então, nos diz Deleuze (1991, p. 132), quando uma nova percepção chega, a “poeira cai e vejo a grande dobra da figura à medida que o fundo desfaz suas pequenas dobras.” Aí dizemos: “Ah, então era isso!”.

Na atmosfera onde as pequenas percepções flutuam, resume José Gil (1996, p.52), “nada de preciso é ainda dado, há apenas turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente”, mas ela anuncia “a forma por vir que nela se desenhará.” É desta atmosfera que nos fala Benjamin (1987, p.101) quando evoca, entre suas recordações da infância, a mão que passa pelos vidros coloridos do vitral e vai tingindo-se de cores, a aquarela que borra o papel onde as coisas lhe “abriam o seu regaço tão logo as tocava com uma nuvem úmida” e as bolhas de sabão, nas quais viajava, misturando-se “ao jogo de cores de suas cúpulas até que se rompessem.” As pequenas percepções portanto não se abrem para nós por meio da contemplação ou da atenção – e, por isso, não se explicam pelas teorias fantasmáticas da visão. São indissociáveis do movimento: “resultam de movimentos, e os movimentos, de forças”. Não são formas em movimento, mas “formas dos movimentos.” (GIL, 1996, p.54) Na teoria das cores que Benjamin (2004b, p.50) deixou apenas esboçada, o olhar que ele convoca é o da criança, para quem a cor não é “algo sem vida”, “não é uma camada de alguma coisa superposta à matéria”, mas uma “criatura alada que esvoaça de uma forma à seguinte”. Para as crianças, assim como para os adultos que cerram seus olhos maduros e os reabrem infantis, “a cor é fluida, o meio de todas as mudanças, e não um sintoma”.⁷

No olho que pisca, no não-agora que ele ali se infiltra, inscreve-se a possibilidade da espera do fotógrafo como devir da imagem. Mas a cunha dos modernistas, afiada pelas lâminas da urgência e da permanência, não foi capaz de figurar a transição entre o piscar de olhos que arruina a visão e a expectativa que promove o advento da imagem. Delas, a espera só pode obter um fantasma, como o que

7. Uma apreciação da teoria das cores em Benjamin pode ser encontrada em BOCK 2008.

assombra o narrador da *Recherche* quando retorna apressado à casa da avó, avistando-a absorta na leitura, sem que sua presença tenha sido notada:

Ali estava eu, ou antes, ainda não estava ali, visto que ela não o sabia e, como uma mulher surpreendida a fazer um trabalho que ela ocultará ao entrarmos, estava entregue a pensamentos que jamais havia mostrado diante de mim. De mim – por esse privilégio que não dura e em que temos, durante o curto instante do regresso, a faculdade de assistir bruscamente a nossa ausência – não havia ali mais que a testemunha, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que não é da casa, o fotógrafo que vem tirar uma chapa dos lugares que jamais tomará a ver. O que mecanicamente se efetuou naquele instante em meus olhos quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia!
(PROUST, 1988, p. 126-7)

Foi preciso buscar as imagens desta passagem em algum outro lugar que não um retorno súbito à casa onde tudo está já-morto. No lugar do arruinamento do moderno. Em uma linha-de-fuga que expressa a melancolia de uma instantaneidade já-perdida e, simultaneamente, a virtualidade de seu advento iminente. Didi-Huberman bem o viu/não-viu na contemplação tátil do mar por Stephen Dedalus, que Joyce (1983, p.47-8) chamou “inelutável modalidade do visível”: “Fecha os olhos e vê”. Nisto que, naquilo que vemos, nos impõe um jogo “rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29-33)

A caminhada de Dedalus de olhos fechados na praia assinala, como o nosso percurso diante dos *Perceptos*, a exigência de um corpo (que tanto integra as pequenas percepções como nos mantém estranho a elas). Por isso, ensina Deleuze (1991, p.132), a desdobra não é contrário da dobra, mas é movimento que vai de umas dobras às outras. E se é próprio da percepção que aqui se dá “pulverizar o mundo”, é próprio dela, igualmente, “espiritualizar a poeira.” Na medida em que esse movimento prossegue, a paisagem que se forma é como aquela descrita por Rainer Maria Rilke (1996, p.210): “não é a imagem de uma impressão, não é opinião de um homem sobre as coisas dadas; ela é natureza em devir, mundo em gestação, tão estrangeira ao homem quanto uma floresta desconhecida numa ilha deserta.”



O que verdadeiramente surpreende nos *perceptos* da Valéria é como, por um simples deslocamento – às vezes um passo é o suficiente –, conseguimos visitar estes dois mundos, estas duas paisagens tão distantes: o mundo feito, e aquele outro/mesmo mundo, que a todo instante, a cada piscar de olhos, se desfaz e refaz. Paisagens estranhas uma à outra, mas absolutamente vitais para nós, pois da sua diferença emerge o misterioso vínculo que reúne em nós mesmos, desdobrados e redobrados, um corpo e um espírito.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. 2004. *O Poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ARENDT, Hanna. 1967. *Sobre la Revolución*. Madrid: Revista de Occidente.
- ARENDT, Hanna. 1972. *Entre o Passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva.
- BARTHES, Roland. 1989. *A Câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter. 1987. “*Infância em Berlim por volta de 1900*”. In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter. 2004. “*Aphorisms on imagination and color*”. In: *Selected Writings (v. 1)*. Cambridge: Harvard University Press.
- BENJAMIN, Walter. 2004. “*A Child’s view of color*”. In: *Selected Writings (v.1)*. Cambridge: Harvard University Press.
- BOCK, Wolfgang. 2008. “*Fragmentos de uma teoria da cor em Walter Benjamin*”. In: BARRENECHEA, Miguel Angel (org.). *As Dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7Letras. p. 11-25.
- CRARY, Jonathan. 1995. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press.
- DELEUZE, Gilles. 1991. *A Dobra*. Campinas: Papirus.
- DELEUZE, Gilles e GUATARI, Félix. 1997. *Mil Platôs (vol. 5)*. São Paulo: Editora 34.

- DERRIDA, Jacques. 1994. *A Voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DIDI-HUBERMAN, G. 1998. *O que Vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- DURAND, Régis. 1995. *Le Temps de l'image*. Paris: La Différence.
- FRADE, P. M. 1992. *Figuras do espanto*. Lisboa; Edições Asa.
- GIL, José. 1996. *A Imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'Água.
- HAMBOURG, 1989. Maria Morris & PHILIPS, Cristopher. *The New Vision: photography between the World Wars*. Nova York: Metropolitan Museum of Art.
- HOLMES, Oliver Wendell. 1980. "The Stereoscope and the Stereograph". In: TRACHTEMBERG, A (ed.) *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island's Books.
- JAGUARIBE, Beatriz. 1998. "Ruínas Modernistas". In: Fins de Século: cidade e cultura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Rocco.
- JOYCE, James. 1983. *Ulisses*. São Paulo: Abril Cultural.
- KRAUSS, Rosalind. 1996. *The Originality of the Avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1981. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70.
- LISSOVSKY, M. 2003. "O Portal do Instante". In: Contracampo (IACS/UFF), Niterói, v. 9, p. 221-238.
- LISSOVSKY, M. 2006. "O Crepúsculo do Olho e as vanguardas fotográficas do século XX". In: RECINE (Arquivo Nacional), Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, p. 92-109.
- LISSOVSKY, M. 2008. *A Máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- MATOS, Olgária C. F. 1993. *O Iluminismo visionário: Benjamim, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo, Brasiliense.
- PROUST, Marcel. 1988. *No Caminho de Guermantes*. Rio de Janeiro: Globo.
- RILKE, Rainer Maria. 1996. "Da Paisagem". In: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden (v. 4). Frankfurt a. M: Insel.