



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Daniela Tavares Paoliello

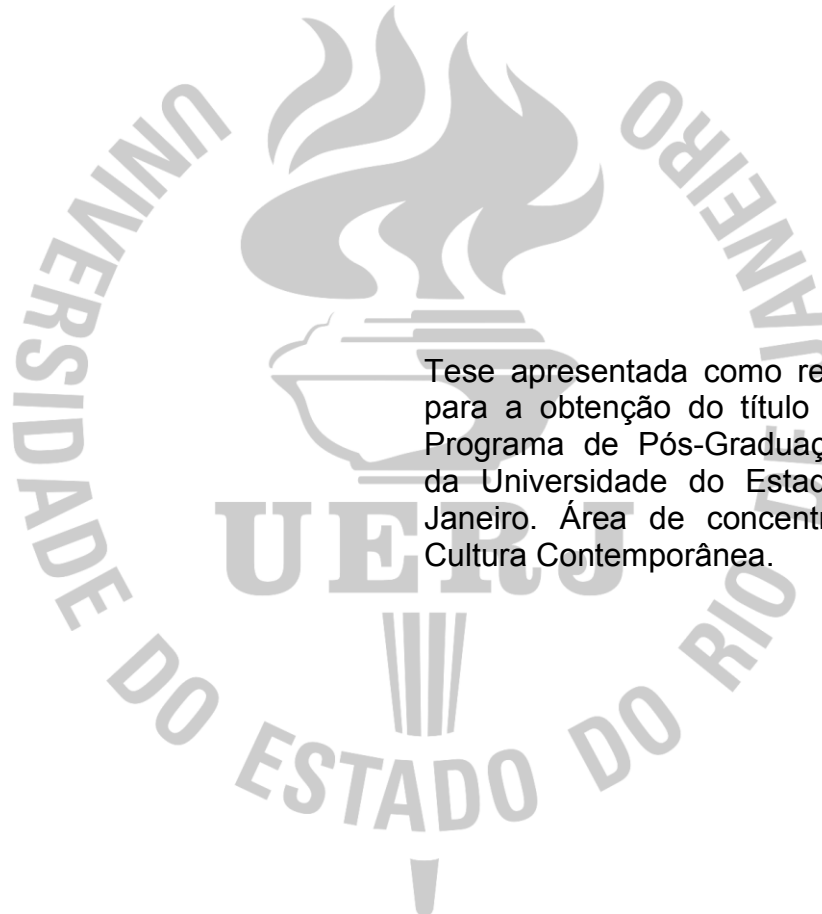
**A perda de si como método no processo criativo fotográfico
contemporâneo**

Rio de Janeiro

2021

Daniela Tavares Paoliello

A perda de si como método no processo criativo fotográfico contemporâneo



Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P211

Paoliello, Daniela Tavares.

A perda de si como método no processo criativo fotográfico contemporâneo / Daniela Tavares Paoliello. – 2021.

193 f. : il.

Orientadora: Cristina Adam Salgado Guimarães.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Fotografia - Teses. 2. Criatividade – Teses 3. Corpo humano – Teses. 4. Experiência – Teses. 5. Perda (Psicologia) – Teses. Teses. I. Salgado, Cristina, 1957-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Daniela Tavares Paoliello

A perda de si como método no processo criativo fotográfico contemporâneo

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em 22 de fevereiro de 2021.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Inês de Araújo
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Mauricio Barros de Castro
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Lívia Flores Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Rogério Duarte do Pateo
Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Ao programa Capes-Print e à Faperj pelo fomento e viabilização desta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ.

À minha orientadora Cristina Salgado.

Aos colegas da pós.

À minha família e amigos.

Ao meu companheiro Fernando Freitas.

E a todos aqueles que cruzaram esse percurso na Jamaica e no México, onde desenvolvi os trabalhos de campo. Em especial à Natasha Thompson, Michael Nu Erra, Aza Lineage, Brandon Morris, Imani Tafariama, Wray, Franz Arnold, Priest Ikal, Priest Morgan, Empress Sharon, Empress Phillys, Priest Chris, e a toda comunidade de Bobo Hill.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

A arte pode nos fazer pensar sobre a perda.
E essa é sua potencialidade política mais radical.

Paulo Herkenhoff

RESUMO

PAOLIELLO, Daniela Tavares. *A perda de si como método no processo criativo fotográfico contemporâneo*. 2021. 193 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Proponho investigar a experiência da *perda de si* enquanto método no processo criativo contemporâneo, mais especificamente nos procedimentos que envolvem a fotografia. Parte-se, assim, da hipótese de que a intencionalidade de colocar-se em experiências de risco e produzir um deslocamento (físico e epistêmico) pode ser utilizada como método no processo criativo. Focaremos na tese em dois eixos: a) a *perda de si* na relação com a natureza, enquanto experiência que perturba o corpo e desconstrói a forma, disparando a criação fotográfica; b) a *perda de si* na relação com a alteridade, enquanto experiência que intenciona produzir uma descolonização dos processos de produção que envolvem a fotografia. Refletiremos em ambos os casos como a intencionalidade metodológica da *perda de si* atravessa e impacta o processo criativo, e como o dispositivo fotográfico convoca à experiência, intensificando a dimensão desse deslocamento. A tese será desenvolvida a partir do desdobramento dos trabalhos artísticos desenvolvidos pela autora durante sua escrita.

Palavras-chave: Corpo. Perda. Experiência. Fotografia. Alteridade. Metodologia.

ABSTRACT

PAOLIELLO, Daniela Tavares. *The loss of self as a method in the contemporary photographic creative process*. 2021. 193 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

I propose to investigate the experience of losing oneself as a method in the contemporary creative process, more specifically in the procedures that involve photography. Thus, we start from the hypothesis that the intentionality of putting oneself in risky experiences and producing a displacement (physical and epistemic) can be used as a method in the creative process. We will focus on the thesis in two axes: a) the loss of self in relation to nature, as an experience that disturbs the body and deconstructs the form, triggering the photographic creation; b) the loss of self in relation to otherness, as an experience that intends to produce a decolonization of the production processes that involves photography. We will reflect in both cases how the methodological intentionality of the loss of oneself crosses and impacts the creative process, and how the photographic device calls for experience, intensifying the dimension of this displacement. The thesis will be developed from the unfolding of the artistic works developed by the author during her writing.

Keywords: Body. Loss. Experience. Photography. Otherness. Methodology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Picasso au crâne de boeuf - Dora Maar	29
Figura 2 – Je tends les bas - Claude Cahun	30
Figura 3 – Soul of the Blasted Pine - Anne Brigman	32
Figura 4 - Chief Iron Tail - Gertrude Käsebier	35
Figura 5 - Grand Central Terminal, 1929 - Alfred Stieglitz.....	37
Figura 6 - Rapaz, 1951 - Paul Strand.....	38
Figura 7- Half Dome, Blowing Snow, 1955 - Ansel Adams	38
Figura 8 – Le Noyé - Hippolyte Bayard	40
Figura 9 - Compression Line,1944 - Michael Heizer	44
Figura 10 - Untitled (from the Silueta Series), 1976 - Ana Mendieta	44
Figura 11 - Kamaitachi #19, 1965 - Eikoh Hosoe	45
Figura 12 – Mimoso, 2018, Juliana Notari	52
Figura 13 – Mimoso, 2018, Juliana Notari	52
Figura 14 – Sem título	55
Figura 15 - Exílio	57
Figura 16 - Exílio	57
Figura 17 - Exílio	57
Figura 18 - Estâncias	59
Figura 19 - Estâncias	59
Figura 20 - Apanhador para grandezas impalpáveis.....	62
Figura 21 - Que horas são no paraíso?.....	63
Figura 22 – Hexagrama 16 – Shi.....	63
Figura 23 - Que horas são no paraíso?.....	67
Figura 24 - Que horas são no paraíso?.....	67
Figura 25 - Que horas são no paraíso?.....	69
Figura 26 -- Que horas são no paraíso?	73
Figura 27 - Que horas são no paraíso?.....	75
Figura 28 - Que horas são no paraíso?.....	75
Figura 29 - Que horas são no paraíso?.....	80
Figura 30 - Que horas são no paraíso?.....	80
Figura 31 - Linhas Yin e Yang	83
Figura 32 - Trigramas do I Ching.....	83
Figura 33 - Tabela de hexagramas do I Ching	84
Figura 34 - Hexagrama 11 – Jiàn	84
Figura 35 - Que horas são no paraíso?.....	89
Figura 36 - Que horas são no paraíso?.....	90
Figura 37 - Que horas são no paraíso?.....	90
Figura 38 - Barbican Mall	97
Figura 39 - The no bonezone	97
Figura 40 - Augustown	100
Figura 41 - Augustown	100
Figura 42 – Augustown	101
Figura 43 – Judgment Yard	101
Figura 44 - Sem título	102
Figura 45 - Ochi.....	105
Figura 46 - Que horas são no paraíso?.....	109
Figura 47 - Que horas são no paraíso?.....	109
Figura 48 - Que horas são no paraíso?.....	115

Figura 49 - Que horas são no paraíso?.....	115
Figura 50 - Que horas são no paraíso?.....	116
Figura 51 - Hexagrama 54 - Dui.....	116
Figura 52 - Sem título.....	118
Figura 53 - Que horas são no paraíso.....	136
Figura 54 - Que horas são no paraíso?.....	138
Figura 55 - Que horas são no paraíso?.....	138
Figura 56 - Bull Bay Beach.....	140
Figura 57 - Bull Bay Beach.....	140
Figura 58 - Bull Bay Beach.....	141
Figura 59 - Bull Bay Beach, Imani.....	143
Figura 60 - Bull Bay Beach, Amira.....	143
Figura 61 - Bull Bay Beach, Wray.....	144
Figura 62 - Bull Bay Beach, Brandon.....	146
Figura 63 - Aza Lineage.....	147
Figura 64 - Bobo Hill.....	148
Figura 65 - Bobo Hill.....	153
Figura 66 - Bobo Hill.....	153
Figura 67 - Bobo Hill.....	154
Figura 68 - Bobo Hill.....	154
Figura 69 - Empress Sharon.....	158
Figura 70 - Priest Ikal.....	158
Figura 71 - Priest Morgan.....	160
Figura 72 - Priest Chris.....	160
Figura 73 - Livro Que horas são no paraíso?.....	164
Figura 74 - Livro Que horas são no paraíso?.....	164
Figura 75 - Livro Que horas são no paraíso?.....	165
Figura 76 - Livro Que horas são no paraíso?.....	165
Figura 77 - Escavar o escuro.....	166
Figura 78 - Hexagrama Zhun.....	166
Figura 79 - Escavar o escuro.....	170
Figura 80 - Escavar o escuro.....	170
Figura 81 - Escavar o escuro.....	173
Figura 82 - Escavar o escuro.....	173
Figura 83 - Escavar o escuro.....	176
Figura 84 - Loess, 2013 - Marise Maués.....	178
Figura 85 - Fantasia de compensação, 2004 - Rodrigo Braga.....	178
Figura 86 - Escavar o escuro.....	181
Figura 87 - Escavar o escuro.....	181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 FOTOGRAFIA, EXPERIÊNCIA E PERDA	24
1.1 Práticas de autoficção: a perda de si na natureza.....	52
2 ÁGUA SOBRE ÁGUA: É FAVORÁVEL ATRAVESSAR O GRANDE RIO.....	63
2.1 O Corpo	64
2.2 A Ilha.....	68
2.2.1 <u>Âncora-Redemunho: o enigma na fotografia</u>	73
2.3 O Jogo	81
2.3.1 <u>Imagem-resposta: o I Ching e o aspecto relacional das imagens</u>	81
2.3.2 <u>Jogo e perda em Georges Bataille</u>	91
2.4 O outro	95
3 LAGO SOBRE LAGO: ALEGRIA SOBRE COMUNICAÇÃO.....	116
3.1 Contra-câmera	131
3.2 A Jamaica é para ouvir	136
3.3 Bobo Hill – O paraíso é na terra	148
4 ÁGUA SOBRE TROVÃO: O COMEÇO.....	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS	185
ANEXO	193

INTRODUÇÃO

A discussão em torno dos procedimentos de produção artística contemporânea ganhou força nas últimas décadas, movendo o interesse tanto de teóricos e artistas, como daqueles que se situam entre esses dois campos: artistas-pesquisadores que refletem sobre o próprio fazer. Escrever uma tese baseada no processo criativo do artista talvez consista justamente em explorar o potencial dessa discussão, abrindo terreno para um pensamento metodológico que ultrapassa o debate sobre um fazer técnico e formal, e que nos permite pensar uma metodologia para o pensamento poético. Refletir sobre os diversos procedimentos usados para a criação na contemporaneidade a partir de um olhar de dentro – o próprio artista falando de seu processo – me parece produzir um dado histórico significativo em torno da arte produzida no tempo presente.

É sob a perspectiva desse olhar de dentro – mas em diálogo com outros artistas e pensadores – que proponho investigar a experiência da *perda de si* enquanto método no processo criativo contemporâneo, mais especificamente nos procedimentos que envolvem a fotografia. Parte-se, assim, da hipótese de que a intencionalidade de colocar-se em risco e produzir um deslocamento (físico e epistêmico) – presente em diversos trabalhos na contemporaneidade e em minha própria prática enquanto artista – pode ser utilizada como método no processo criativo.

A *perda de si* é compreendida aqui como um deslocamento referencial de um lugar de enunciação em que o sujeito está situado. Experiência, portanto, que desloca o indivíduo de suas zonas de conforto e, a partir desse distanciamento, o coloca em risco ao desconstruir noções pré-afirmadas de indivíduo e identidade. Nessas experiências, intencionalmente disparadas, ele vivencia a desconstrução de suas certezas, de sua percepção do mundo e de si mesmo, experimentando um abalo em sua episteme. É nesse sentido que coloca em jogo a própria subjetividade como forma de se expor ao diálogo permanente.

Essa perda implicaria, portanto, na renúncia – mesmo que parcial – do domínio de si, abrindo o indivíduo às forças do mundo. Experiência, portanto, autoperturbadora, que põe o sujeito em questão, que desestabiliza o ser e o desloca

de seus espaços afirmados, de seu lugar de pertencimento, desconstruindo e expandindo os caminhos usuais do pensamento poético, ético e estético.

A experiência da *perda de si* seria, então, tudo aquilo que retira o indivíduo do espaço – físico/material ou simbólico – que seu corpo habita, seja a partir do deslocamento espacial, do encontro com o *outro*¹, das práticas de jogo ou de situações intencionalmente criadas, onde o artista abre mão do controle e se expõe às forças externas para desencadear a produção artística. Cria, portanto, a partir de uma proposta metodológica que combina rigor e descontrole, trabalhando a partir de uma negociação constante com essas forças.²

Focaremos na tese em dois eixos: a) a *perda de si* na relação com a natureza, enquanto experiência que perturba o corpo e desconstrói a forma, disparando a criação fotográfica; b) a *perda de si* na relação com a alteridade, enquanto experiência que intenciona produzir uma descolonização dos processos de produção que envolvem a fotografia. Refletiremos em ambos os casos como a intencionalidade metodológica da *perda de si* atravessa e impacta o processo criativo.

Observo em meus trabalhos, assim como na produção de outros diversos artistas contemporâneos³, procedimentos que combinam intencionalidade e descontrole, método e não-saber, explorando justamente a potente contradição de se produzir premeditadamente experiências de risco, descontrole e abertura às afecções do mundo. Trabalhos que são produzidos a partir de um projeto calculado, com pontos de partida precisos e territórios delimitados ao mesmo tempo que apontam para uma abertura à experiência da perda. A *perda de si* é, portanto, mais do que uma desmedida, o deslocamento de uma medida, de um território, de um lugar de enunciação, ela é um deslocamento do próprio eu.

Vale ainda ressaltar que a *perda de si* será abordada nesta tese como uma experiência que se dá no corpo. É o corpo, nos trabalhos a serem apresentados,

¹ Utilizaremos o termo *outro* para definir os indivíduos ou grupo de pessoas, e também as situações e contextos, que existam fora do enquadramento epistemológico e ontológico da artista. De todo modo, definiremos o uso desse conceito de maneira mais clara mais adiante.

² MENEZES, Priscilla. *Coagular o mundo: arte, magia e cura*. [artigo da internet] A palavra solta, 2020. Disponível em: https://www.revistaapalavrasolta.com/post/coagular-o-mundo-arte-magia-e-cura?fbclid=IwAR2eI9xFuNV5nx6Ix7OwtSwhrwjbcm7Xsl3izqw0whVyb402_Z76R7NDaWU. Acesso em: 01 out 2020.

³ Marina Abramovic, Yoko Ono, Chris Burden, Ana Mendieta, Hannah Wilke, Francesca Woodman, Rebecca Horn, Juliana Notari, Marise Maués, Regina Galindo, Rodrigo Braga, Priscilla Rezende, Carlos Martiel, Bárbara Wagner, Cláudia Andujar, Virgínia de Medeiros, Edu Monteiro, Paulo Nazareth, etc.

que media a comunicação entre sujeito e mundo, em sua dupla relação com a exterioridade, como receptor das intensidades do espaço e como emissor de uma identidade, negociando passagens e limites.

A *perda de si* não envolve apenas uma passagem filosófica ou intelectual, mas acima de tudo se dá como uma experiência que solicita a matéria, o sensorio, e que coloca o corpo em questão. Essa perda não é simplesmente a destruição, o aniquilamento, mas está ligada a um ganho, a um desejo de desconstrução e criação que se dá pela mediação do corpo. É aquilo que nos marca com uma diferença e que vem, de repente, desmentir nossa construção do mundo, fazendo, ainda que minimamente, com que desabem. É desse lugar que começo a estruturar meu fazer artístico e a me aproximar de uma prática em que a fotografia pode atuar como construtora de experiências, como ferramenta para a constituição de relações sociais⁴ e, portanto, como dispositivo capaz de desencadear acontecimentos, produzir o real e não apenas registrá-lo.

Herdo também da minha formação em antropologia o interesse pela produção de uma metodologia que coloca o sujeito em crise, que implica um lançar-se para fora e o desestabilizar das próprias perspectivas. Assumo dentro dessa prática o erro, o acaso e o desabamento das expectativas, renunciando à pretensão de resumir ou possuir o mundo. O trabalho de campo afirma-se, assim, como método de deslocamento que opera a partir da lógica do *ser afetado*.⁵ Evidencia a importância do tempo, do envolvimento afetivo e do engajamento do corpo para experimentar as intensidades dos espaços físicos e sociais por onde transita.

Na perspectiva da antropóloga Jeanne Favret-Saada,⁶ a dimensão central do trabalho de campo seria a modalidade de ser afetado – “bombardeado por intensidades específicas”⁷ –, isto é, uma forma de presença que não equivale a apenas estar lá e muito menos a ter um informante que participe pelo pesquisador. Trata-se de se *deixar enfeitiçar*, ser capturado pelo campo. Não se trata, pois, de colocar-se no lugar do outro, ou de exercer uma empatia cultural, adotando o ponto de vista nativo, mas sim de experimentar as intensidades que constituem o campo,

⁴ PONTES, Thais Graciotti. *Viagem a um arquipélago possível: O artista viajante em processo*. Tese (Doutorado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2018.

⁵ FAVRET-SAAD, Jeanne. *Ser afetado*. In Cadernos de Campo no 13, 2005. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP.

⁶ FAVRET-SAAD, 2005.

⁷ FAVRET-SAAD, 2005, p.159.

habitá-lo e ser por ele invadido a ponto de ver o próprio mundo ser colocado em questão. Como afirma Favret "aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer."⁸

Pensar o conceito de *outro*/alteridade dentro de uma proposta metodológica que abarca a perda é também tentar propor um uso que questiona a própria taxonomia e os pressupostos que o acompanham desde sua criação, e que remontam a um contexto colonial e universalizante da diferença. O cerne da *perda de si* enquanto proposta de autodesconstrução epistêmica se resume bem nesse comentário em torno obra de Archie Mafeje, teórico sul africano que desenvolve uma crítica à teoria da alteridade:

A "relevância" *do que fazemos* residiria na capacidade que nossos estudos possam ter de desfazer quem somos, nossos modos correntes de pensamento e modos de existência, em suma, quando o que fazemos nos conduz à liberdade e não à opressão. O oposto, novamente, do que faziam os governos coloniais.⁹

O conceito de *outro*/alteridade será pensado aqui, portanto, em sua condição relacional que surge do encontro entre as diferenças identitárias e culturais, a partir, de uma perspectiva pós-colonial. Aqui, portanto, não se parte do pressuposto teórico de que o *outro* é aquele que pertence a um grupo minoritário, subalterno ou primitivo, nem de uma proposta "orientalista" (para utilizar o termo de Edward Said), que enxerga a alteridade como uma diferença fetichizada que funcionaria como espelho do Ocidente¹⁰. Nessa relação, o pesquisador, o artista, o estrangeiro, o viajante, etc. também são *outros*. As características e qualidades dessa diferença são dadas pelo encontro. Nesse sentido, na Jamaica, por exemplo, sou um *outro* branco (mulher, brasileira, estrangeira, de outra classe, outra ocupação social, etc.), entendendo o conceito a partir dessa condição relacional que guarda uma diferença, buscando afastar-me de uma oposição em que apenas o *outro* se mostra enigmático e sob investigação.¹¹

⁸ FAVRET-SAADA, 2005, p.160.

⁹ BORGES, Antonádia et al. *Pós-Antropologia: as críticas de Archie Mafeje ao conceito de alteridade e sua proposta de uma ontologia combativa*. Sociedade e Estado, v. 30, n. 2, p. 347-369, 2015, p.362

¹⁰ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Editora Companhia das Letras, 2007.

¹¹ BORGES, 2015, p.363.

Proponho também uma crítica da perspectiva autoalterizante¹² na relação com o *outro*. A perda de si na construção da relação com a alteridade deve funcionar não como caminho para tornar-se o outro, mas para o reconhecimento e a desconstrução da violência que o próprio corpo carrega e exerce na relação. Para assim abrir espaço para a construção de uma poética da relação que parta de uma renegociação das passagens do corpo, como propõe o filósofo Charles Taylor: “A descoberta de minha própria identidade não significa que eu a elabore no isolamento, mas que eu a negocie pelo diálogo, parcialmente exterior, parcialmente interior, com os outros.”¹³

A noção de *outro*/alteridade, se tornará mais clara a medida do seu uso, a partir da contextualização dos territórios, onde serão realizados os trabalhos de campo. Sem, no entanto, qualquer pretensão de dar conta desse conceito ou estabelecer uma noção genérica. Mas antes, entender a alteridade enquanto um problema etnográfico¹⁴, que depende dos contextos e identidades envolvidas, e que ordena a experiência real no mundo, e não enquanto uma categoria rígida e reducionista.

Algumas perguntas subjacentes desdobram-se da questão central desta tese: a) De que maneira a fotografia enquanto dispositivo que coloca o corpo no mundo é capaz de intensificar a experiência da *perda de si*?; b) Como a *perda de si* atravessa a produção dos meus trabalhos visuais?; c) Como a experiência da *perda de si* pode indicar um caminho não-violento nos processos artísticos que implicam na relação com a alteridade? d) Como a experiência da *perda de si* pode ser intencionalmente produzida e aplicada enquanto método para a criação fotográfica na contemporaneidade?

O conceito chave para a tese aqui proposta será abordado a partir de uma metodologia que contempla pesquisa teórica e trabalho de campo para o desenvolvimento da produção visual. Serão observadas algumas pesquisas que

¹² Conceito trabalhado por Hal Foster (2014), a partir do qual o autor critica o encontro com a alteridade que se pauta em uma fetichização primitivista do *outro*, sem abarcar sua complexidade e opacidade, em uma super identificação forçada e narcísica. O conceito será melhor trabalhado mais adiante no texto.

¹³ Tradução livre. Texto original: Ma découverte de ma propre identité ne signifie pas que je l'élabore dans l'isolement, mais que je la négocie par le dialogue, partiellement extérieur, partiellement intérieur, avec d'autres. (Taylor, C. 1994. Multiculturalisme, différence et démocratie (traduit de l'américain). Paris : Aubier.)

¹⁴ TEIXEIRA-PINTO, Márcio. *Com o 'outro' nos olhos: alguns aspectos da alteridade na etnologia amazônica*. Anuário Antropológico, n. II, p. 229-260, 2018.

compartilham desse campo de investigação e vêm trabalhando categorias similares à *perda de si* para pensar processos de criação, porém a partir de abordagens distintas da apresentada nesta tese. Nesse sentido, a tese desenvolvida pelo fotógrafo e pesquisador Ronaldo Entler¹⁵ é um exemplo importante, na medida em que faz um estudo em torno do *acaso* na fotografia investigando a abertura da prática criativa ao erro, o qual poderia, segundo o autor, apontar para novos caminhos implicando um certo descontrole intencional do artista sobre seu processo.

A artista e pesquisadora Thais Graciotti, por sua vez, defendeu a tese de doutorado intitulada *Viagem a um arquipélago possível: o artista viajante em processo*¹⁶, onde discorre sobre o *deslocamento*, em específico, a “viagem” como elemento central no processo criativo de alguns artistas contemporâneos, que empregam, portanto, sempre o mesmo recurso – o do deslocamento territorial – para desencadear seus trabalhos.

É importante também citar aqui o livro da escritora Ana Kiffer intitulado *A perda de si*¹⁷, onde são publicadas cartas, datadas do início do século XX, do poeta e dramaturgo Antonin Artaud. No prefácio às cartas, Kiffer afirma que Artaud apostava incessantemente no desfazer dele mesmo¹⁸, e que o *perder de si* era muitas vezes o único caminho para se reconfigurar subjetivamente.¹⁹ Esse desfazer de si aconteceria em Artaud a partir de uma experiência de *erosão do pensamento*, e do *abandono do espírito*, que deslocaria a atividade da escrita para um conjunto de sensações da carne e não mais para o que entenderíamos ser a coerência e destreza do intelectual ou do mental.²⁰

O termo *desilha* ou *desilhar-se* é outro exemplo interessante de proposição conceitual que envolve, em alguma medida, a experiência da *perda de si* no processo criativo contemporâneo. *Desilha* dá nome à plataforma de pesquisa e ação em arte na cidade²¹, desenvolvida por Lívia Flores, Ronald Duarte e Michelle

¹⁵ ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. 2000, 203 f. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, SP, 2000.

¹⁶ PONTES, 2018.

¹⁷ KIFFER, Ana in ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p.17.

¹⁸ KIFFER in ARTAUD, 2017, p.17.

¹⁹ KIFFER in ARTAUD, 2017, p.17.

²⁰ KIFFER in ARTAUD, 2017, p.17.

²¹ “Desilha é uma plataforma de pesquisa e ação em arte e cidade, que inclui projeto de pesquisa e cursos regulares oferecidos pelo Programa de PósGraduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ), sediado na Ilha do Fundão, onde se localiza a cidade universitária. O histórico da construção deste campus universitário reflete as dificuldades de assentamento e concretização do lugar da educação

Sommer dentro do programa de pós-graduação da UFRJ. No texto *Desilha em Três Vistas*²², que integra o livro *Cadernos Desilha 2*, acompanhamos uma conversa entre os três pesquisadores, que aponta para práticas artísticas de deslocamento físico e mental como impulso para criar.

Nessa conversa Sommer fala de uma *espontaneidade produzida*. Afirma que *desilhar-se* seria como pular do abismo: "Desilha intenciona deslocar o artista de sua zona de conforto, confrontá-lo a partir de estratégias, e colocá-lo em relação, seja a algo ou alguém"²³. Ronald Duarte sugere que esse desilhar-se seria como "pisar no abismo, no acaso, naquilo que não sei."²⁴ E observa como os artistas tendem a entrar em uma zona de conforto, de criar procedimentos poéticos próprios e não deslocarem-se daí. O projeto *Desilha* intenciona provocar essa saída da ilha que criam para si, como "uma nova forma de pensar a Arte. Não mais pelas bolhas, conceitos estabelecidos, prontos e com muitas certezas."²⁵

Como afirmam ainda, Flores e Sommer, no artigo *Derivas acadêmicas em pós graduação em artes na cidade do Rio de Janeiro*, desilha seria um "convite ao reconhecimento de estar-em-situação-de-ilha, logo, à sua desnaturalização."²⁶ Os contornos da ilha entendidos como aquilo que interrompe uma continuidade com o contexto. Convidam portanto a um descentramento de si, ao gesto de deslocar-se, a fazer movimentos de travessia.

Nesse sentido também pensamos a *perda de si* como experiência de deslocamento que pode ser intencional e desencadeada. Esse descentramento que aqui denominamos como *perda de si* é capaz de não apenas impulsionar um estado de invenção, como dar conta de uma dimensão crítica e política desse estado que

no Brasil, oscilando entre projeto oligárquico e regime autoritário, utopia e inacabamento. Reconhecendo a potência da universidade pública e gratuita como lugar de trocas e amplas transformações hoje, *Desilha* expande-se e toma a cidade como palco para a construção de narrativas avessas à normatividade acadêmica, em uma cidade violentamente impactada pelo desmonte de políticas públicas e pelas consequências das reformas urbanas ocorridas entre a realização dos megaeventos Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016). Nessa direção, restaura forças vitais para empreender novas travessias em tempos de crise e ameaças à democracia no Brasil."

(FLORES, Livia; SOMMER, Michelle. *Derivas acadêmicas em pós-graduação em artes na cidade do Rio de Janeiro*. REVISTA POIÉSIS, Niterói, v. 20, n. 33, p. 217-236, jan/jun. 2019).

²² FLORES, Livia; SOMMER, Michelle. *Desilha em três vistas*. Cadernos Desilha 2. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ) Editora Circuito, 2019.

²³ SOMMER, et. al *Desilha em três vistas* in FLORES; SOMMER org., p.28, 2019.

²⁴ DUARTE, et. al *Desilha em três vistas* in FLORES; SOMMER org., p.28, 2019.

²⁵ DUARTE, et. al *Desilha em três vistas* in FLORES; SOMMER org., p.29, 2019.

²⁶ FLORES; SOMMER, jan/jun. 2019.

exige do sujeito um distanciamento epistemológico das estruturas dominantes que o constituem.

Silvia Federici em sua obra *Calibã e a Bruxa*²⁷ comenta a implementação de um programa de *domínio de si* na passagem do feudalismo para o capitalismo, impulsionado pelo racionalismo científico que intencionava transformar o corpo em uma máquina laboral. A valorização da razão em detrimento de um saber do corpo funcionava no sentido de deslegitimar epistemologias pautadas em paradigmas não-científicos, nomeando-as como infantis, primitivas, enganosas e irracionais. Foram várias as regras implementadas de forma autoritária e violenta nesse momento para moldar uma ideia de corpo submetido à razão, onde as paixões, o sensorial e o desejo deveriam ser eliminados. Essa mecanização do corpo e a hegemonização epistemológica foram cruciais para o programa de *domínio de si*.

O projeto de caça às bruxas é produzido através de um ataque feroz e constante ao corpo, atentando contra a visão mágica do mundo – que imperava entre grande parte da sociedade – e consolidando a imagem do homem selvagem que habita os países colonizados, recém invadidos.

O *saber* apenas pode converter-se em *poder* se conseguir fazer cumprir suas prescrições. Isto significa que o corpo mecânico, o corpo-máquina, não poderia ter se convertido em modelo de comportamento social sem a metódica – encontramos um ataque feroz ao corpo, firmemente apoiado por muitos do que subscreviam a nova doutrina e contra a visão mágica do mundo que, apesar dos esforços da Igreja, seguia predominante em escala popular durante a Idade Média. O substrato mágico formava parte de uma concepção animista da natureza que não admitia nenhuma separação entre a matéria e o espírito, e deste modo imaginava o cosmos como um organismo vivo, povoado de forças ocultas, de onde cada elemento estava em relação favorável com o resto.²⁸

Ainda que tenha enfrentado extraordinária resistência, a perseguição sistemática logrou reduzir a noção de “corpo como receptáculo de poderes mágicos” (que havia predominado no mundo medieval)²⁹ na primeira e principal máquina capitalista. O programa de *domínio de si* moldou o corpo moderno a partir da implementação de diversos mecanismos de controle e da eliminação de saberes não associados à razão científicista. Essa conjuntura possibilitou a construção de um modelo de sociedade que lançaria as bases de um sistema epistêmico hegemônico

²⁷ FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2017.

²⁸ FEDERICI, pos. 4543 de 8703, 2017.

²⁹ FEDERICI, pos. 4543 de 8703, 2017.

– eurocêntrico, patriarcal e branco – que imperaria pelos séculos seguintes, definindo a *alteridade* em contraposição à “Razão”:

Isto significa que enquanto o proletariado se converteu em um *corpo*, o corpo se tornou o proletariado e, em particular, na débil e irracional fêmea ou no selvagem africano, definido puramente por sua função limitadora, isto é por sua *alteridade* com respeito à Razão, e tratado como agente de subversão interna.³⁰

O conceito desenvolvido nesta tese dialoga com as noções trabalhadas pelos autores e autoras citados acima, porém, proponho abordar diretamente o tema da *perda de si* a partir de um recorte que valorize o discurso do próprio artista sobre seu processo e aborde a experiência da *perda de si*, em particular, na criação artística fotográfica.

No que concerne à produção visual, a fotografia será empregada reforçando no processo criativo a dimensão da *perda de si*. Ela funcionará como uma linguagem capaz de ligar o mundo do sentido ao mundo do não sentido, o mundo do pensamento ao mundo das imagens³¹, contribuindo nos processos de produção de um corpo que se coloca em risco e se desconstrói para criar. Observaremos, assim, como a fotografia pode potencializar o processo criativo dentro de um paradigma contemporâneo, com potência de não apenas registrar, mas também de desencadear os processos de criação, sobretudo aqueles que implicam o corpo em experiências de abalo e deslocamento de suas zonas de conforto. Ou seja, refletir sobre como a *perda de si* pode se dar a partir de uma convocação da experiência através da fotografia.

A *perda de si* enquanto experiência intencionalmente produzida atravessa minha produção visual desde 2012, e vem se manifestando de maneiras diversas, ora focada em um deslocamento centrado no corpo físico, ora centrado em um corpo social, epistêmico. Identifico em meus processos um sujeito que se vê sistematicamente tentado pela vertigem do aniquilamento de si, pelo desejo de abertura ao que pertence ao fora, à alteridade em seu sentido etimológico, ou seja, àquilo que é fundado enquanto "condição ou característica que se desenvolve por

³⁰ FEDERICI, pos. 4909 de 8703, 2017.

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

relações de diferença, de contraste."³² E que é capaz de produzir uma *alteração*³³ no sentido batailleano do termo, ou seja, que é capaz de produzir um contato alterante, que transforma.

Meu processo artístico está ligado ao desejo de produzir desabamentos, colocar em crise minha própria episteme e “noções de si”. Ele parte de um recorrente desejo: deslocar, desenraizar, desestabilizar. Criar uma poética de si, perturbar as estruturas do corpo, reinventar-se a partir da exploração de novos territórios afetivos e espaciais, criar pela perda. Produzir derivas que não partem necessariamente de caminhadas, do ato de andar, mas que se dão em arenas de produção que desestabilizam o corpo e o liberam de determinados domínios de poder. Processo que se revela como um movimento que implica em formular práticas do abalo de si, implica um corpo em vertigem, que aceita perder (-se) para ganhar a possibilidade da invenção.³⁴ Cada trabalho é um movimento diverso onde se instala um campo de forças que intervém no corpo e desencadeia processos criativos variados.

Esta tese será, portanto, fundamentada na reflexão em torno de procedimentos que venho empregando desde 2012 em minha produção artística. Evocarei brevemente trabalhos mais antigos, produzidos entre 2012 e 2016³⁵, e mais extensamente as produções desenvolvidas no âmbito do doutorado. Abordarei trabalhos que envolvem práticas de autoperformance para a câmera e são desenvolvidas no contato alterante com a natureza, em que a *perda de si* se dá na ruptura imaginária com os limites da forma física e na exposição do corpo aos riscos do espaço; e trabalhos ligados a um deslocamento epistêmico que se dá no confronto do corpo social, no encontro travado com a alteridade.

Considero ainda, que refletir sobre processo criativo e procedimentos metodológicos para a criação é de essencial importância para a pesquisa em artes visuais, uma vez que produz dados históricos acerca do pensamento e da prática contemporânea a partir de uma perspectiva que não parte de um curador ou crítico, mas de um artista pesquisador em diálogo com outros artistas e suas perspectivas. Assim, posso dizer, que pretendo desenvolver uma investigação de ordem prática e

³² Dicio: Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/alteridade/>. Acesso em: 31 jul. 2019

³³ DIDI-HUBERMAN, 2015

³⁴ MENEZES, Priscilla. *Outra para si: a carne e o duplo*. In *Exílio*, 2015.

³⁵ *Exílio, Estâncias e Apanhador para grandezas impalpáveis*.

teórica, que contribua para a pesquisa em artes, apresentando-a como uma forma política, ética e estética - e, portanto, revolucionária - de se experimentar o mundo, onde deslocar nossos corpos e transgredir determinados limites nos permite criar outras formas de diálogo e relação. Buscando, portanto:

Uma epistemologia que nos apresenta a possibilidade de produzir outros vínculos de vitalidade, outros pactos de colaboração, outros modos de produzir conexões: modos que tenham a produção de vida como centro e não a conservação de um sistema de produção fundado sobre a exploração de vitalidades.³⁶

Investigar a *perda de si* no seu atravessamento de processos criativos é valorizar a intervenção que a arte é capaz de produzir nos limites rígidos que nos constituem, reforçando sua potência de fazer ver a alteridade e a nós mesmos através de uma experiência que aloca outras formas de subjetivação e modos de se relacionar.

Esta pesquisa se vê, assim, comprometida com o rompimento da colonialidade inscrita na produção de subjetividades e saberes. Como afirma Herkenhoff: "a arte pode nos fazer pensar sobre a perda. E essa é sua potencialidade política mais radical."³⁷

No que concerne à estruturação da tese, o texto está organizado da seguinte maneira:

No primeiro capítulo a questão da *perda de si* será observada a partir de sua relação com a linguagem fotográfica, analisando o papel central da *experiência* nessa dinâmica. Desenvolvo uma breve revisão histórica em torno da relação entre a fotografia e o paradigma do real, passando pelas vanguardas artísticas do início do século XX que empreenderam as primeiras práticas críticas à *fotografia-documento*, e prepararam o terreno para os posteriores procedimentos contemporâneos de subversão do dispositivo fotográfico. Esse processo culmina em uma virada ontológica que funda a perspectiva contemporânea sobre a natureza fotográfica. Proponho, a partir dessa análise, agenciar as noções de *perda*, *fotografia* e

³⁶ MENEZES, 2020.

³⁷ HERKENHOFF, Paulo. *Rodrigo Braga – um modo de ver*. [artigo na internet] Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.rodrigobraga.com.br/texts>. Acesso em: 2016 jul. 15.

experiência, pensando a fotografia enquanto forma de inserção no mundo, enquanto dispositivo que é capaz de produzir experiências e intensificar a dimensão intencional da *perda de si*.

O **segundo capítulo** se desdobrará em torno da obra *Que horas são no paraíso?*, desenvolvida em trabalho de campo realizado na Jamaica nas cidades de Kingston e Ochos Rios, entre março e julho de 2017. Apesar de, a princípio, imaginarmos que é a viagem o dispositivo central que desencadeia a *perda de si*, proponho uma perspectiva que aciona uma trama intrincada entre o corpo, a ilha, o jogo e o *outro*. Nesse percurso, esse corpo é arrebatado pelas forças do fora – processos naturais e sociais – de acumulação e dissipação, ápice e declínio, movimento e estaticidade, desterritorialização e reterritorialização que acarretam na produção do trabalho *Que horas são no paraíso?*.

Evocaremos sobretudo, nesse momento, o pensamento de Georges Bataille – “surrealista herético” –, que traz uma perspectiva pioneira em torno da noção de *perda de si*. Interessado em um campo teórico que reflete sobre as diversas formas de abalo e deslocamento do corpo, que abarca o êxtase, o desejo, a vertigem, o jogo, dentre outras experiências que produzem a *perda de si*. Para além de um desejo histórico de se estabelecer uma teoria do sujeito, mergulhar em suas obras textuais é instrumentalizar poeticamente ficções, vivências e proposições desencadeadoras do processo criativo. Bataille elabora uma filosofia do corpo, onde defende que a potência da vida estaria precisamente na capacidade de criar a partir da *perda de si*, da constante e essencial transgressão desse corpo, na capacidade de fazer dele algo distinto. O que o autor propõe é utilizar a experiência do corpo em risco, colocando-se à prova, a fim de disparar a potência de criar. Sustentando, portanto, um corpo do porvir, disposto a avançar rumo a uma filosofia perigosa que abala o ser. Como sugere Nietzsche, “tornaremos a filosofia perigosa, mudaremos sua noção, ensinaremos uma filosofia que seja um perigo para a vida.”³⁸

O capítulo divide-se em quatro partes: O corpo, A ilha, O jogo e O outro. Em cada uma delas serão investigados os elementos que conduzem o corpo produtor do ensaio na experiência da *perda de si*, e atravessam o processo criativo. Para isso serão combinadas reflexões teóricas com relatos de campo e de processos de criação. A *perda de si* é vivenciada no trabalho apresentado a partir de uma

³⁸ BATAILLE, 2017, p.43.

temporalidade expandida, que dura a mesma medida do tempo de permanência na ilha, e se desdobra em diversas camadas, resultando na série apresentada. Discursos e limites do mundo da estética e de fora da estética se misturam aqui. Escrita e imagem dialogam de modo que um conduz o outro apontando caminhos possíveis para acessar a tese e a obra apresentada. Parto ainda da apropriação poética de procedimentos que acolhem o risco/a perda, como o jogo do *I Ching*³⁹ e o sistema geológico por trás da formação das ilhas, criando uma narrativa particular em torno do processo de surgimento de *Que horas são no paraíso?*.

No terceiro capítulo é desenvolvida uma reflexão sobre o meu retorno à Jamaica em 2019, onde aprofundo a dimensão reflexiva em torno da relação com a alteridade, pensando o conceito da *perda de si* como instrumento para descolonizar o processo fotográfico e produzir abalos na própria episteme. A partir de uma combinação entre relatos de campo e abordagem teórica refletimos sobre posições identitárias e dinâmicas de poder travadas em campo. Concebemos, assim, algumas estratégias de produção fotográfica que implicam em um fazer não-violento, e visam construir uma *poética da relação* capaz de produzir uma visualidade alinhada com um pensamento pós-colonial. Acionando sobretudo a pensadora negra estadunidense Bell Hooks e o teórico martinicano Édouard Glissant, entre outros. Observaremos, portanto, como as reflexões em torno da fotografia combinadas com o conceito de *perda de si* produzem um uso do dispositivo fotográfico capaz de desestabilizar lugares de poder, abrindo caminho para um fazer fotográfico que contribua em um processo de desconstrução de narrativas hegemônicas.

No quarto capítulo retomaremos a prática da *perda de si* a partir de uma relação com a exterioridade espacial e a autoperformance para a câmera, centrando a discussão na série fotográfica *Escavar o escuro*, desenvolvida em um terceiro e último campo no litoral pacífico mexicano entre 2019 e 2020. Buscamos aqui retomar a discussão empreendida no primeiro capítulo, e aprofundar nos processos

³⁹ "O *I Ching*", ou Livro das Mutações, é um texto clássico chinês composto de várias camadas sobrepostas ao longo do tempo. É um dos mais antigos textos chineses que chegaram até nossos dias. *Ching*, significando "clássico", foi o nome dado por Confúcio à sua edição dos antigos livros. Antes, era chamado apenas de *I*: o ideograma "I" é traduzido de muitas formas e, no século XX, ficou conhecido no ocidente como "mudança" ou "mutação". O "I Ching" pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria. Na própria China, é alvo de estudo diferenciado realizado por religiosos, eruditos e praticantes da filosofia de vida taoísta." Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/I_Ching. Acesso em: 14 mar. 2018.

em que o abalo do corpo físico/das formas atua como meio de produzir abalo no pensamento. Revisitaremos o pensamento batailleano – já introduzido nos capítulos anteriores – a partir da leitura de Didi-Huberman, buscando relações entre o *informe*, a *perda de si* e o conceito de *mimetismo* empregado em Roger Caillois. Para, então, caminhar para as considerações finais da tese.

Ressalto aqui, que optei por traçar um caminho cronológico em relação a apresentação das minhas produções visuais, de modo que os temas em discussão seguem o fluxo temporal da prática artística, oscilando entre dois principais eixos: a *perda de si* na relação com a natureza, e a *perda de si* na relação com a alteridade. O I Ching é empregado nos três últimos capítulos como dispositivo de lançamento de cada trabalho de campo empreendido durante a escrita da tese.

1 FOTOGRAFIA, EXPERIÊNCIA E PERDA

Neste capítulo desenvolveremos uma reflexão em torno das relações entre *fotografia*, *experiência* e o conceito norteador desta tese – a *perda de si*. A fotografia será abordada como instrumento que "incita a nos aventurarmos no mundo e percorrê-lo tanto visual quanto intelectualmente"⁴⁰, como meio de se inserir no acontecimento, de produzir ruídos no real e em suas narrativas, e não como forma de reproduzi-lo ou, necessariamente, narrá-lo.

Partindo de uma breve revisão sobre seus usos na história, observaremos algumas rupturas com a função documental da imagem fotográfica empreendidas já no início do século XX pelas vanguardas históricas, dentre outros movimentos pioneiros, e a posterior consolidação de seu uso como linguagem artística em meados do século.

Proponho, portanto, pensar a fotografia como instrumento capaz de solicitar a experiência e intensificar a dimensão da *perda de si* à medida que tem potência de desencadear eventos e relações, e colocar o corpo em um contato alterante com a exterioridade.

A história de um tipo de *perda de si* no processo criativo parece bem difícil de traçar, uma vez que o desejo de criar a partir do deslocamento físico ou epistêmico parece remontar uma idade antiga, que nos leva aos artistas viajantes, aos observadores da natureza, aos que se exilaram em ilhas em busca de inspiração. Na história moderna encontramos figuras como Arthur Rimbaud e Antonin Artaud, que tinham seu processo de criação literário fincado em experiências que implicavam a *perda de si*; ou os integrantes da revista *Acéphale* como Michel Leiris, que empreende uma longa viagem pelo continente africano; e ainda Georges Bataille, com suas proposições viscerais de desfazimento de si; e também Paul Gauguin, que se exilou na Martinica e no Taiti abandonando sua família e os modos de vida burgueses de sua época.

Se mirarmos as vanguardas artísticas do início do século XX identificamos também uma série de práticas que, a partir da implicação do corpo, partem do fazer intencionado de *perder-se*, propondo uma metodologia que tem como intuito

⁴⁰ FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: G. Gili, 2012, pos. 148 de 3148.

produzir deslocamentos radicais nas práticas, subverter possíveis roteiros e se abrir para a experiência radical da exterioridade. Em *Artificial Hells*⁴¹, Claire Bishop aponta o futurismo e o dadaísmo, entre os primeiros grupos a articularem propostas de participação do público e fluxos entre arte e vida no início do século XX. Apesar do tema desta tese não estar ligado à arte participativa, esses movimentos interessam aqui por dois motivos: o aspecto fundador da experiência do corpo no processo criativo dessas vanguardas; e a relação metodológica que travam com o descontrolo.

Nas performances futuristas a interação baseava-se em despertar a energia agressiva do público e se dava, muitas vezes, através de provocações direcionadas aos mesmos, desencadeando situações de total descontrolo. Buscavam provocar o conflito: passar cola na cadeira onde as pessoas se sentariam; vender um mesmo lugar para dez pessoas; dar ingressos gratuitos a indivíduos notavelmente desequilibrados ou excêntricos; espalhar poeira nas cadeiras para desencadear espirros e tosses. Em um desses eventos a efusão coletiva foi tão grande que um dos participantes sacou uma arma e convidou Filippo Tommaso Marinetti, fundador do movimento futurista, a cometer suicídio no palco.

Já as excursões dadaístas, propunham passeios turísticos em Paris a locais “qui non pas raison d’exister” (“que não tem razão de existir”), isto é, segundo os guias de turismo, desconhecidos e sem relevância histórica ou sentimental. Esses passeios a lugares banais se afirmavam em oposição à lógica desses guias, em contra-senso ao circuito dos monumentos, parques e museus. Para atrair o público divulgavam panfletos com conteúdo falso, como demonstra Bishop: “O folheto também listava uma série de futuras visitas propostas – que de fato nunca seriam realizadas – para destinos como o Louvre, o parque em Buttes Chaumont e a Gare Saint-Lazare.”⁴² Opostos à lógica e à postura racionalista, os dadaístas propunham um mover-se espontâneo e gratuito, traçando deslocamentos territoriais e desestabilizando os percursos tradicionais para se conhecer uma cidade.

Essas são algumas das práticas embrionárias que têm como princípio o descontrolo, a oposição ao *domínio de si*, o desencadeamento de processos que

⁴¹ BISHOP, Claire. *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books, 2012.

⁴² Tradução livre. Texto original: The flier also listed a number of proposed future visits – which in fact would never be carried out – to destinations including the Louvre, the park at Buttes Chaumont and the Gare Saint-Lazare. (BISHOP, 2012).

envolvem um deslocamento de lugares estabelecidos, a experiência direta do corpo, o descentramento e a desprogramação de um determinado fazer.

A fotografia parece já nascer também com essa potência, uma vez que é capaz de inserir o corpo do indivíduo no mundo, convidando-o à experiência. No entanto, o pressuposto de que a fotografia seria capaz de se aproximar de forma mais direta e transparente com o mundo – provocado por sua aparente automação – monopolizou a produção de pensamento e os usos em torno da mesma por mais de 100 anos após sua invenção.

Na modernidade, a produção de pensamento em torno do gesto fotográfico encontrava-se pouco voltada para os processos de produção não-técnicos da imagem, visto que partiam de uma perspectiva que negava sua dimensão construtiva. Seu caráter positivista a tornava impermeável a um processo de criação que fosse aberto ao descontrole, partindo de uma noção mecanicista e, portanto, centrada na execução técnica.

A história da construção da fotografia como documento se inicia numa aliança com a ciência e vai, durante todo o século XIX, encarnar – majoritariamente – uma atitude descritiva funcionando como a *retina dos cientistas*⁴³ limitada a registrar observações.⁴⁴ Por trás de uma falsa pretensão de neutralidade se escondia um projeto ideológico marcado por valores ligados ao elogio à industrialização, ao espírito econômico liberal, à moral vitoriana e ao eurocentrismo.⁴⁵ Em 1862 o retratista francês Disdéri já afirmava:

A fotografia acrescenta a autoridade da evidência às noções que a ciência já possuía. Transformou-se no fator corretor das opiniões errôneas. Oferece a todos informação de exatidão absoluta, bem como métodos seguros para preservar a memória das coisas.⁴⁶

A fotografia se inscreve na modernidade como uma tecnologia à serviço da verdade, exercendo uma "função de mecanismo ortopédico da consciência moderna: a câmera não mente e toda fotografia é uma evidência"⁴⁷, atrelada à memória, ao arquivo, ao registro e à verdade. Por muitas décadas ela serviu –

⁴³ DIDI-HUBERMAN, G. *Invention of hysteria*. Cambridge: MIT Press, 2003.

⁴⁴ LISSOVSKY, Maurício. A Fotografia e seus duplos: mulheres invisíveis e retratos impossíveis. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 47(53), 297-322, 2019.

⁴⁵ FONTCUBERTA, 2012.

⁴⁶ FONTCUBERTA, 2012. pos. 1003 de 3148.

⁴⁷ FONTCUBERTA, 2012.

quase exclusivamente – ao propósito de registrar eventos, de fixar o passado ou atestar algum acontecimento, como prova ou memória. Sustentou-se essa ideia a partir da negação de que a fotografia teria uma natureza construída e, portanto, intencional. A fotografia responde, assim, a uma expectativa de linearidade que recai sobre as linguagens artísticas modernas, cumprindo uma demanda positivista e empirista constitutiva do século XIX ao impor "valores de neutralidade descritiva e verossimilhança".⁴⁸

Última herdeira da pintura, difere-se pela sua suposta capacidade de banir o gesto e encobrir as marcas de sua gênese. Andre Bazin, crítico e teórico do cinema da primeira metade do século XX, encantado pelo potencial realista da fotografia, afirma que "a originalidade da fotografia em relação à pintura reside em sua objetividade essencial"⁴⁹, e que pela primeira vez na história das artes plásticas o homem não se interpõe entre imagem e objeto.

Um importante marco da fotografia modernista se dá pela publicação do artigo *L'instant décisif* do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, em 1952, no qual predomina o culto ao referente e à representação. Bresson sustenta a crença em um momento único no qual se expressaria a essência da cena fotografada, como se o fotógrafo atento pudesse capturar a verdadeira face da realidade através da câmera – seu instrumento de caça – agindo sorrateiramente, sem ser notado. Nesse sentido, o botão disparador funciona como um gatilho pressionado no momento exato, no instante decisivo que tudo revela em busca da *foto-essência*, que restitui a estrutura, a ordem e a forma. O que Bresson propõe é um método inspirado na estratégia da caça, não há *corpo-a-corpo*, não há espaço para a pose, para a performance ou para a relação. Ele ainda afirma: "nunca encenar, senão não se trata mais de fotografia, mas de teatro: o arranjo artificial é o que se deve temer acima de tudo. O fotógrafo não deve intervir, deve tornar-se invisível, como um anjo sem corpo."⁵⁰

Sua perspectiva, um tanto essencialista e cartesiana, sugere que a imagem fotográfica seria o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, da significância de um acontecimento, bem como de uma organização precisa de formas que dão ao acontecimento sua expressão adequada. Como se, portanto,

⁴⁸ FONTCUBERTA, 2012, pos. 927 de 3148.

⁴⁹ BAZIN, 1991.

⁵⁰ BRESSON apud SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC, 2010, p.46.

uma verdade sobre determinado momento pudesse se configurar a partir dos elementos em composição.

Não se deve coletar fatos, porque os fatos em si mesmo tem pouco interesse. O importante é escolher entre eles, captar o fato verdadeiro em relação à realidade profunda.⁵¹

É interessante observar como Bresson se consolidou, entre pares e observadores, como uma espécie de divindade no mundo da fotografia. Quando da sua morte em 2004, circularam frases na internet como: "Nietzsche tinha razão: Deus morreu."⁵² Sem dúvidas ele foi um dos principais, senão o principal responsável por constituir o olhar fotográfico moderno sobre o século XX. Apesar da canonização do modelo documental através de Cartier Bresson, e além dele de nomes como Ansel Adams, Brassai, German Lorca, Thomaz Farkas, a disputa sobre sua função sempre esteve em jogo. A ruptura radical com o olhar modernista só ocorre efetivamente a partir dos anos 60, quando é operada uma virada ontológica da visão sobre a natureza fotográfica, no entanto essa história está longe de ser linear.

Não podemos, pois, deixar de comentar sobre as relações travadas com a fotografia na primeira metade do século XX pelas vanguardas históricas. Ainda no início do século, futuristas, dadaístas e surrealistas já aplicavam diversos processos de ruptura do mecanismo fotográfico. Desde colagens, montagens e duplas exposições, às mais diversas formas de subversão da imagem e de sua relação com o real. Sobretudo, os experimentos surrealistas não se limitavam a transgredir a caixa preta de Flusser⁵³ e as técnicas de pós-produção, mas também interferiam nas estratégias de pré-produção, encenando/performatizando e manipulando a construção da imagem, opostos à lógica de caça e captura.

Podemos citar artistas tais como Claude Cahun, Dora Maar, Florence Henri, Hans Bellmer, Lee Miller, Man Ray, Maurice Tabard, René Magritte, entre outros, que questionaram de forma bastante contundente a fotografia objetiva. A abertura ao acaso, ao erro e ao acidente também marcam essa geração, que toma a câmera e o

⁵¹ BRESSON apud SOULAGES, 2010, p.41.

⁵² FONTCUBERTA, Joan. *A caixa de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia*. São Paulo: G. Gili, 2012, pos. 673 de 3148.

⁵³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

processo de revelação em sua abertura ao acontecimento e aos resultados inesperados, e não como instrumento preciso da ciência. Ou seja, a fotografia era considerada em sua qualidade ativa, sendo seus desvios incorporados no processo e não descartados como uma falha do mecanismo. E ainda, a câmera teria a potência de acolher os acasos, fossem eles provenientes do inconsciente ou dos acidentes do mundo com os quais o indivíduo se depararia em seus passeios fotográficos. Desse acolhimento surgiria não uma representação realista e direta do visível, mas uma criação ficcional. Rompiam, portanto, com a aproximação racionalista do fotográfico – que marcava sua época – reconhecendo sua força criativa.

Figura 1 – *Picasso au crâne de boeuf* - Dora Maar



Fonte: MAAR, Dora, 1937. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-surrealist-photographers-dora-maar-man-ray>. Acesso em 12 dez. 2020.

Figura 2 – *Je tends les bas* - Claude Cahun



Fonte: CAHUN, 1932. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-surrealist-photographers-dora-maar-man-ray>. Acesso em: 12 dez 2020.

Outro importante movimento que, aliás, precede o surrealismo, e produz especulações não-documentais em torno da fotografia é o Pictorialismo, que surge ainda nos primórdios da fotografia, em 1850, e se solidifica na França, Inglaterra e

EUA na década de 1890. Buscavam uma aproximação entre a fotografia e a pintura a partir de, sobretudo, manipulações analógicas como a granulação e alteração de tons, remoção de elementos, colagens e técnicas como a cianotipia, goma bicromatada, bromóleo, dentre outras que surgem nesse momento, reivindicando o status de Belas Artes para a fotografia.

O Pictorialismo acaba dando fôlego ao surgimento do movimento *Photo-Secession*, fundado em 1902 pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz, que tenta consolidar as práticas pictorialistas chegando a curar 400 exposições nos EUA e Europa em 1904.

Anne Brigman é um caso interessantíssimo de produção e pioneirismo nesse período, não só no que diz respeito ao uso não-documental da fotografia, mas também pelo teor transgressor e proto-feminista de sua obra. Exemplo que contraria a história canônica da fotografia e rompe com o fazer fotográfico esperado das mulheres de sua época: retratos domésticos e amadorismo.⁵⁴ Integrante do *Photo-Secession*, a fotógrafa havaiana se registrava nua na natureza, ainda no início da década de 1900, contrariando também o distanciamento do mundo exterior ao qual as mulheres de sua época eram submetidas.

Brigman se colocava em cena criando situações oníricas e ficcionais, explorando relações entre corpo e espaço, precursora do gesto autoperformativo para a câmera dentro dessa temática. Além de empreender gestos de pré-produção das imagens, trabalhava na pós-produção empregando técnicas de sobreposição e retoques dos negativos com tintas e pincel, ampliando a carga ficcional de suas imagens. Podemos encontrar traços da obra de Anne Brigman em artistas como Ana Mendieta, Carolee Schneeman, Mary Beth Edelson, que trabalhariam com o nu feminino e a paisagem algumas décadas depois, nos anos 1960/1970. Como afirma Anne Wolfe, para muitas artistas feministas pioneiras, a paisagem natural era um lugar óbvio para produzir trabalhos que resistissem às convencionais estratégias patriarcais de representação.⁵⁵

⁵⁴ Maurício Lissovsky observa em seu artigo "A fotografia e seus duplos: mulheres invisíveis e retratos impossíveis" que "os retratos domésticos foram, sem dúvida, a principal via de acesso das mulheres à fotografia na primeira metade do século XX". (LISSOVSKY, 2019).

⁵⁵ WOLFE, Ann. [artigo na internet] Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/41515/1/feminist-history-women-artists-nudes-nature-ana-mendieta-francesca-woodman> . Acesso em: 21 jul 2020.

Figura 3 – Soul of the Blasted Pine - Anne Brigman



Fonte: BRIGMAN, Anne 1909. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/anne-brigman/soul-of-the-blasted-pine-1909>. Acesso em: 12 dez. 2020.

Essa relação entre o espaço da natureza e o corpo feminino é também abordada - a partir de outra perspectiva - na obra de Silvia Federici. Ela aponta que a caça às bruxas,⁵⁶ que ocorre entre os séculos XV e XVIII, na passagem do feudalismo para o capitalismo, foi um evento histórico central na consolidação do patriarcado. Esse fenômeno foi responsável por construir uma lógica dualista que associava os homens ao espaço público e as mulheres ao espaço privado, afastando-as de seus postos de trabalho – lavradoras, pedreiras, parteiras, curandeiras – e relegando-as ao lar e à atividade reprodutiva. As que rompiam com essa nova conduta e insistiam em preservar sua autonomia (laboral, reprodutiva e sexual) eram, em sua maioria, consideradas bruxas, como relata Federici:

⁵⁶ “A caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal na qual os corpos das mulheres, seu trabalho, seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos. O que quer dizer que os caçadores de bruxas estavam menos interessados no castigo de qualquer transgressão específica do que na eliminação de formas generalizadas de comportamento feminino que já não tolerava e que tinham que se tornar abomináveis aos olhos da população.” (FEDERICI, 2017, p.310).

Aquelas que ousaram trabalhar fora do lar, em um espaço público e para o mercado, foram representadas como megeras sexualmente agressivas ou até mesmo como “putas” ou “bruxas” (Howell, 1986, p.182-). Com efeito, há provas de que a onda de misoginia que, no final do século XV, cresceu nas cidades europeias – refletida na obsessão dos homens pela “luta pelas calças” e pela personagem da esposa desobediente, retratada na literatura popular batendo em seu marido ou montando em suas costas como num cavalo – emanando também dessa tentativa (contraproducente) de tirar as mulheres dos postos de trabalho e do mercado.⁵⁷

Se no período feudal as mulheres possuíam autonomia sobre seus corpos, cultivavam o conhecimento sobre ervas medicinais e sobre a natureza, no período de transição para o capitalismo se deparam com o impedimento à livre circulação, com a vigilância constante sobre seus corpos e o afastamento dos espaços públicos, o que vai, conseqüentemente, afastá-las da natureza – importante espaço de confraternização e produção de conhecimento entre mulheres nesse período.

Dentre as práticas restritivas desse acesso, destaca-se a proibição dos Sabás, encontros entre mulheres que ocorriam na natureza e promoviam trocas de saberes, celebrações da vida e da chegada das estações. Esses encontros eram considerados diabólicos e eram distorcidos pelo discurso das autoridades como “orgiásticos” e de “magia negra”. Essas práticas mágicas realizadas na natureza eram vistas como “debilidades de pessoas ignorantes, que não valiam a pena serem consideradas gente de razão.”⁵⁸

Vale notar ainda, que outra importante estratégia de domínio sobre o corpo das mulheres era aproximá-las da natureza em sua suposta “irracionalidade”, justificando a exploração e a domesticação de ambas à serviço do patriarcado. O advento do racionalismo científico produziu, assim, um “deslocamento cultural de um paradigma orgânico, para outro mecânico, que legitimou a exploração das mulheres e da natureza.”⁵⁹ A mulher vista enquanto bruxa, era perseguida enquanto ser que encarnava o lado selvagem, desordenado e incontrolável da natureza, e que deveria ser domesticado dentro do novo projeto assumido pela ciência.

A problemática trazida por Federici é relevante para compreender os ecos da “separação entre corpo feminino e natureza”, presente na obra de Brigman,⁶⁰ e joga nova luz sobre o fato de que a artista buscava romper justamente com a lógica

⁵⁷ FEDERICI, 2017.

⁵⁸ FEDERICI, pos. 7341 de 8703, 2017.

⁵⁹ FEDERICI, pos. 335 de 8703, 2017.

⁶⁰ Tal questão também se faz presente em alguns dos meus trabalhos que serão apresentados mais à frente.

racionalista do *domínio de si* que forjou a domesticação do corpo da mulher, sobretudo nesse período de caça às bruxas que consolida a passagem do feudalismo para o capitalismo.

A experiência de *perda de si* afirma-se de forma contundente na obra de Brigman, uma vez que a artista não só transgredia radicalmente as convenções de sua época, utilizando-se de sua própria nudez, como colocava seu corpo em relações de experiência e risco no espaço, se negando a encerrar-se na esfera do privado. O trabalho de Brigman é pioneiro no que tange à união entre fotografia, experiência e perda, sobretudo dentro de um panorama de mulheres artistas, como observado em texto curatorial do *Nevada Museum of Art*: “sua câmera lhe deu o poder de redefinir seu lugar como mulher na sociedade e a estabelece como uma importante precursora no campo”.⁶¹ Em 1913, associando a fotografia à ideia de liberdade, superação do medo e poder, Brigman afirma: “Minhas fotos falam de minha liberdade de alma, de minha emancipação do medo... Eu lentamente encontrei meu poder com a câmera entre os zimbros e os pinheiros Tamarack das altitudes altas e tempestuosas.”⁶²

Sua contemporânea Gertrude Käsebier também se destaca por realizar um movimento de deslocamento em relação à vida privada e à fotografia doméstica. Fotógrafa pictorialista, Käsebier foi uma das maiores retratistas da primeira década do século XX a registrar os Sioux, indígenas norte-americanos. Seu estúdio encontrava-se na mesma rua onde aconteciam as paradas conhecidas como *Buffalo Bill's Wild West*, nas quais eles performatizavam a própria cultura.

Käsebier acreditava na aproximação entre as Artes e a fotografia, e na possibilidade de representar elementos subjetivos da realidade através do dispositivo fotográfico, transmitindo o estado de espírito dos retratados. Cuidava, portanto, não apenas de fazer um registro descritivo dos elementos visuais, mas também questionava: “Por que a câmera como um meio de interpretação da arte, como entendida por pintores, escultores e desenhistas, não deveria merecer respeito?”.⁶³ Demonstrava preocupação com os processos de pré e pós-produção, além de estabelecer um contato cuidadoso com os fotografados.

⁶¹ DESKINS, Sally Brown. *Anne Brigman: A Visionary in Modern Photography*. 2019. Disponível em <https://www.nevadaart.org/art/exhibitions/anne-w-brigman/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

⁶² DESKINS, 2019.

⁶³ Tradução livre. Texto original: Why should not the camera as a medium for the interpretation of art as understood by painters, sculptors, and draughtsmen, command respect? (Museum of Modern Art

Figura 4 - Chief Iron Tail - Gertrude Käsebier



Fonte: KASEBIER, Gertrude. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Gertrude_K%C3%A4sebier. Acesso em 12 dez. 2020.

A partir de estratégias de negociação alterava alguns elementos da cena a fim de alcançar um resultado em que o indivíduo se sobressaísse sobre o vestuário, negando uma representação caricatural ou voyeurística de seus personagens focada apenas na indumentária e adereços, na contramão da maioria dos fotógrafos de sua época. A pesquisadora Michelle Delnay observa no artigo *American Indians, playing themselves*:

Encontrei as fotografias de Käsebier pela primeira vez enquanto trabalhava na coleção de história fotográfica do Museu Nacional de História Americana do Smithsonian, que contém mais de 100 fotografias de platina de Käsebier. Posso dizer-lhe que as fotografias dela são marcadamente diferentes das de outros fotógrafos da época, especialmente Edward Curtis, que escolheu fotografar índios americanos em cenários dramáticos ocidentais, às vezes adicionando adereços ou roupas que ele carregava. O corpo de trabalho de Curtis pretendia documentar o indígena em desaparecimento. Os retratos de Käsebier, por outro lado, são imagens ricas de homens em transição,

indivíduos determinados a abraçar oportunidades e experiências do século XX longe de seus lares ocidentais.⁶⁴

Käsebier sustentava uma postura que viria a ser fundante do retrato contemporâneo, reconhecendo o potencial da fotografia para além de uma objetividade formalista. Além da sua atenção à construção do retrato antes do clique, lançava mão de recursos de manipulação durante o processo de revelação para evocar uma atmosfera etérea e distinguir suas impressões das de fotógrafos comerciais e fotógrafos amadores.⁶⁵

Ao mesmo tempo em que o *Photo-Secession* foi capaz de visibilizar e dar fôlego ao trabalho de fotógrafos pictorialistas, como Anne Brigman e Gertrude Käsebier, ele foi também o responsável pelo fim do movimento ao se voltar – no início da década de 1910 – para um caminho que reforçava a postura direta e objetiva na fotografia. Nesse momento os integrantes do *Photo-Secession* passam a empregar o conceito de *straight photography* (fotografia direta) reclamando uma fotografia sem manipulações, capaz de se confrontar de forma crua com a realidade. Embora se interessassem em conferir certa artisticidade à fotografia, ela não poderia ser alcançada a partir de manipulações na pós-produção, mas apenas com o uso de recursos ligados diretamente ao processo fotográfico clássico: escolhas de enquadramento e técnicas de revelação que mantinham as diretrizes puristas do movimento. Além disso, as imagens deveriam ser sempre produto de um contato direto da câmera com a realidade.

Os principais representantes da *Straight Photography* foram Paul Strand, Ansel Adams e Alfred Stieglitz, que buscavam uma fotografia pura e artística ao mesmo tempo. O *Photo-secession* acaba, portanto, desviando os intuítos pictorialistas de conferir uma qualidade ficcional e mais especulativa à fotografia,

⁶⁴ Tradução livre. Texto original: I first encountered Käsebier's photographs while working in the photographic history collection at the Smithsonian's National Museum of American History, which holds over 100 platinum photographs by Käsebier. I can tell you that her photographs are markedly different from those of other photographers of the era, especially Edward Curtis, who chose to photograph American Indians in dramatic Western settings, sometimes adding props or clothing he carried. Curtis' body of work was intended to document the vanishing Indian. Käsebier's portraits, by contrast, are rich images of men in transition, individuals determined to embrace 20th-century opportunities and experiences far from their Western homes. (DELANEY, Michelle. *American Indians, playing themselves*. [artigo na internet] Disponível em: <https://www.zocalopublicsquare.org/2015/01/27/american-indians-playing-themselves/chronicles/who-we-were/> Acesso em: 05 mar. 2020).

⁶⁵ Museum of Modern Art (MoMA), 2020, Disponível em: <https://www.moma.org/artists/3008>. Acesso em: 03 set. 2020.

conduzindo à solidificação de uma estética modernista atrelada aos valores de verdade e real.

Figura 5 - Grand Central Terminal, 1929 - Alfred Stieglitz



Fonte: STIEGLITZ, Alfred, 1929, Disponível em:
<https://m.imdb.com/name/nm1066636/mediaviewer/rm460480768/> Acesso em: 10 dez. 2020.

Figura 6 - Rapaz, 1951 - Paul Strand



Fonte: STRAND, Paul, 1951. Disponível em: <https://revistalafundacion.com/junio2015/ptpt/a-mostra/> Acesso em: 10 dez. 2020

Figura 7- Half Dome, Blowing Snow, 1955 - Ansel Adams



Fonte: ADAMNS, Ansel, 1955. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/ansel-adams-half-dome-blowing-snow-yosemite-national-park-california-1> Acesso em: 10 dez. 2020.

Mas a história da fotografia como ficção não começa com os pictorialistas, e podemos voltar ainda mais no tempo para retomar sua gênese. Apesar dos créditos da invenção do mecanismo fotográfico terem sido historicamente concedidos à Daguerre, o fotógrafo Hippolyte Bayard reclama a autoria da nova tecnologia. Seu auto-retrato realizado em 1840, no qual simula o próprio suicídio, faz alusão ao fato de não ter sido reconhecido como um dos inventores da fotografia. A imagem não é apenas um retrato clássico, mas apresenta um teor ficcional que se dá a ver pelas mãos negras contrastadas com o corpo branco. Não porque o revelador não fosse suficientemente potente e tenha sub-exposto a imagem, mas porque, propositalmente, Bayard queria insinuar um apodrecimento do seu próprio corpo afogado. Junto à imagem, uma carta fictícia de despedida. Bayard inaugura, portanto, a ficção fotográfica e, porque não, o gesto performático exclusivamente feito para a câmera.⁶⁶ *Le noyé* (Fig.8) é a primeira imagem fotográfica encenada e o primeiro uso não-documental explícito da câmera na história.

Daguerre, seu contemporâneo, ao contrário do que comumente se imagina, também lança mão de técnicas de encenação para construir uma de suas imagens, apesar de não assumir o artifício, diferindo-se de Bayard que emprega a ficção de forma explícita. Na fotografia *Boulevard du Temple*, datada de 1838, Daguerre insere na cena dois personagens e os instrui a performar com naturalidade a presença de um engraxate e um cliente, uma vez que a longa exposição, demandada pela técnica, impossibilitava capturar seres ou objetos em movimento: "o daguerreótipo é capaz de captar arquiteturas e monumentos, mas fracassa em captar o dinamismo da vida urbana que constitui justamente sua essência. Daguerre conhece pela primeira vez o dilema que veracidade histórica e veracidade perceptiva terão que enfrentar."⁶⁷

A diferença entre esses dois exemplos seminais de imagem construída está no fato de que Bayard, em seu auto-retrato, ou melhor, em sua auto-ficção, não esconde a ficcionalidade da imagem, ele sustenta a teatralização. Já Daguerre camufla a natureza simulativa de seu daguerreótipo e funda uma era marcada pelo desejo descritivo, muitas vezes obtido através da trapaça. É interessante pensar

⁶⁶ BAKER, Simon. *For the camera*, Aperture Magazine, 2016. Disponível em: <https://aperture.org/editorial/performing-camera/> Acesso em: 03 maio 2020.

⁶⁷ FONTCUBERTA, 2012, pos. 1688 de 3148.

como a fotografia já nasce, portanto, com uma dupla faceta documental e ficcional, apesar de uma delas ter sido subjugada pela história.

Com essas representações ficcionais, Daguerre e Bayard ampliaram a flexibilidade da nossa capacidade imaginativa. No histórico, a interpretação dessas imagens demonstra que a fotografia já nasceu com uma dupla faceta, notarial e especulativa, de registro e de ficção. Que depois uma dessas facetas tenha sido proscrita como bastarda ou sujeita ao modelo canônico documental só se desculpa pela proeminência da cultura tecnocientífica e seus valores subordinados, tais como o olhar empírico do positivismo ou a atitude apropriacionista do capitalismo colonial. A câmera não só impunha certa estética à forma de configurar o mundo como também inventava novas categorias éticas, como a precisão e a objetividade. De fato, a fotografia promovia um novo estágio da consciência histórica na qual se começava a conceder à tecnologia a missão de sancionar valores morais, como o rigor, a verdade e a memória.⁶⁸

Figura 8 – Le Noyé - Hippolyte Bayard



Fonte: BAYARD, Hippolyte, 1840. Disponível em: <https://www.laboiteverte.fr/> Acesso em: 27 dez 2020.

Nesse entre décadas que separa a fotografia moderna e a fotografia contemporânea, observamos aflorar também na antropologia o debate em torno do uso do dispositivo fotográfico. O casal de antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson afirmava, na década de 1940, que a narrativa escrita não era capaz de dar

⁶⁸FONTCUBERTA, 2012, pos. 1760 de 3148.

conta da riqueza de detalhes visuais e subjetivos que a imagem oferecia para determinados aspectos do mundo, propondo uma utilização integrativa da imagem e do discurso antropológico. Realizaram uma série de produções fotográficas e filmicas, incluindo a série *Balinese character: a photographic analysis* (1942), considerada por Etienne Samain⁶⁹ como fundadora da Antropologia Visual fotográfica.

O casal concordava também sobre o caráter polissêmico da imagem, que seria capaz de clarear questões e traduzir detalhes que a escrita não alcançava, ao mesmo tempo em que seria muito aberta, devendo ser articulada com o discurso escrito para direcionar o olhar no sentido da discussão que pretende o antropólogo. Consideravam portanto, a complementaridade representativa e enunciativa da imagem, e encabeçavam discussões em torno de questões metodológicas ligadas à sua produção. Ainda que sentissem a mesma necessidade de usar o aparato visual, discordavam quanto ao método. Suas posturas eram opostas: Mead defendia a câmera espiã, escondida e estática; seguindo a lógica objetivista e neutra de abordagem. Já Bateson, alinhado à discussão que começava a ganhar força em seu tempo, destacava a importância do olho intencional do antropólogo, e afirmava que ver e olhar seriam ações distintas. O olhar ativo em contraposição ao simples exercício da visão carregaria uma carga intencional, uma postura e um posicionamento diante do quadro fotografado. Para ele não haveria imagem sem intenção: “Estou falando sobre ter o controle sobre a câmera. Você está falando em colocar uma câmera morta em cima de um maldito tripé. Assim não se vê nada.”⁷⁰

É interessante observar ainda, que Bateson optou por incluir no livro *Balinese Character*, mencionado acima, seis páginas com informações precisas sobre como as fotos foram realizadas e como a seleção foi feita. Trazendo detalhes sobre o processo de produção das imagens demonstrando seu caráter construtivo e as condições dessa construção.

Esses questionamentos em torno da linguagem figuravam de forma bastante contundente em práticas pontuais dentro de outras disciplinas e em movimentos

⁶⁹ SAMAIN, Etienne. *Os riscos do texto e da imagem* - Em torno de *Balinese character* (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], n. 14, p. 63-88, 2000. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2000.90617. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90617>. Acesso em: 17 jan. 2021.

⁷⁰ Tradução livre. Texto original: I'm talking about having control of a camera. You are talking about putting a dead camera on top of a bloody tripod. It sees nothing. (BATESON apud MacDougall, 2006, p. 242).

como o pictorialismo e o surrealismo, buscando pensar as potencialidades ainda não exploradas do dispositivo fotográfico. Inúmeras variáveis estilísticas e intenções dissidentes do pressuposto documental se constituíram ao longo da história. Contudo, não chegam a ser estatisticamente significativas a ponto de determinar a fotografia moderna, que se afirmou enquanto uma produção feita majoritariamente com vontade de depoimento.⁷¹

É portanto, apenas na virada para o contemporâneo nas artes visuais – a partir dos anos 1950/60 – que ocorre uma mudança paradigmática a partir da qual a fotografia começa a ser amplamente explorada segundo outras perspectivas de uso e produção de subjetividade, e passa a ser reconhecida como um dispositivo com potência de invenção e intervenção direta no fluxo do real. O que ocorre é o que Fontcuberta denomina de "desindexação" da imagem, em que a fotografia não está mais exclusivamente atrelada à memória ou ao objeto, e a representação do real dá lugar à construção de sentido. Quer dizer, a fotografia ganha uma espécie de agência. Desloca-se de um lugar autômato para ganhar uma qualidade ativa, que nos permite reformulá-la como ação, como agenciadora de acontecimentos. E como lugar potente dessa perda, como um instrumento que desloca o corpo que o opera.

Se a imagem integra – e não apenas representa – a realidade, mais importante do que verificar seu grau de fidelidade é medir a qualidade e a extensão dos agenciamentos que produz.⁷²

Também nesse momento, observamos uma potente aliança entre a fotografia e outras disciplinas e linguagens artísticas, que quebra com o paradigma moderno de produção. Diversos hibridismos experimentais se intensificam e a fotografia começa a ser vigorosamente empregada, não apenas como instrumento de registro de ações, performances e objetos, mas como produto final, de modo que esculturas e ações efêmeras, intervenções e instalações no espaço passam a ser realizadas exclusivamente para a câmera. Fica evidente nesse momento um uso em que a fotografia não se atrela mais a uma noção ingênua de real e verdade, mas extrapola sua limitação técnica aliando-se à ação, à experiência construída, desencadeada ou fabulada.

⁷¹ FONTCUBERTA, 2012.

⁷² ENTLER, Ronaldo. *Apropriações: excesso de imagens, excedentes de sentido* [artigo na internet]. Revista Zum, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/apropriacoes/> Acesso em: 10 abr. 2020.

São numerosos os exemplos, desde as famosas fotoperformances de Hannah Wilke, Gina Pane, Eikoh Hosoe, Yves Klein, Ana Mendieta, entre outros, até as obras instalativas de *Landart* de Robert Smithson, Richard Long, Walter de Maria e Michael Heizer. Diversos outros usos e experiências conceituais da linguagem fotográfica – e não apenas da câmera – se solidificam nesse momento. Ela se torna, assim, cada vez mais permeável a outras linguagens e experimentações, buscando livrar-se do peso do real, como afirma Entler:

Desde o século XIX, a fotografia foi exaltada por sua suposta capacidade de reproduzir a realidade visível. Essa compreensão ingênua que lhe serviu de propaganda, tornou-se também o seu fardo. Respondendo a isso, a fotografia contemporânea fez um claro esforço para livrar-se desse peso do real. Para tanto, convidou a pensar suas imagens como ficção ou, ainda, denunciou a usurpação da realidade pelos simulacros que ela própria ajudava a forjar. Essa bandeira motivou um universo de debates e experimentações que se revelou bastante produtivo, necessário à formação de um pensamento crítico quanto aos papéis culturais das imagens. Essa luz lançada sobre a fotografia pelas teorias e poéticas contemporâneas permitiu ver o quanto a fotografia construía uma realidade paralela, mesmo quando pretendia apenas duplicar as aparências exteriores. Mas a ênfase nos artifícios da imagem deixou à sombra o mundo que permanece existindo fora de sua linguagem e se oferecendo à representação.⁷³

⁷³ ENTLER, 2017. *Religões: o escuro da fotografia contemporânea*. [artigo na internet]. *Iconica*, 2017. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/religacoes-o-escuro-da-fotografia-contemporanea/>. Acesso em 15 mar. 2020.

Figura 9 - Compression Line, 1944 - Michael Heizer



Fonte: HEIZER, Michael, 1944. Disponível em: <https://www.glenstone.org/artist/michael-heizer/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

Página da internet Glenstone⁷⁴

Figura 10 - Untitled (from the Silueta Series), 1976 - Ana Mendieta



Fonte: Mendieta, Ana, 1976. Disponível em: <https://www.glenstone.org/artist/michael-heizer/>. Acesso em: 22 dez. 2020.⁷⁵

⁷⁴ Disponível em: <https://www.glenstone.org/artist/michael-heizer/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

⁷⁵ Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-untitled-from-the-silueta-series-4>. Acesso em 10 dez. 2020.

Figura 11 - Kamaitachi #19, 1965 - Eikoh Hosoe



Fonte: HOSOE, Eikoh, 1965. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/eikoh-hosoe-kamaitachi-number-19> Acesso em 12 dez. 2020.

A fotografia digital, inventada em 1975, contribuiu em grande medida para reforçar nas décadas posteriores essa mudança paradigmática. Ao escancarar as múltiplas possibilidades de manipulação às quais uma imagem pode ser submetida, os recursos digitais contribuíram para a contestação dos valores de verdade da câmera, como afirma Entler: “foi somente com o advento das tecnologias digitais que não apenas os especialistas, mas também os leigos, definitivamente o grande público, descobriram a inevitável manipulação que opera no processo de toda imagem fotográfica.”⁷⁶ A partir de então, passa-se comumente a empregar alterações e efeitos que eram possíveis no meio analógico, mas que agora são desvelados pela democratização do processo de edição. Produz-se, assim, uma desfeticização do quarto escuro de revelação criando um público familiarizado com esses procedimentos, que são atualmente realizados – de forma aproximada – em um simples aplicativo de celular, como o popular VSCO que inundou as redes sociais com filtros de cor capazes de reproduzir o efeito esmaecido e granuloso característico dos procedimentos analógicos.

⁷⁶ FONTCUBERTA, 2012, p.3.

A fotografia digital traz diversas potências e não falta necessariamente com seu compromisso de narrar o mundo, o importante aqui é observar que ela muda a relação com o real e altera a dimensão narrativa sem necessariamente empobrecer a expressão fotográfica.⁷⁷ Como aponta o filósofo François Soulages, "a estética digital é uma estética da hibridação com potencialidades infinitas, ela opera numa cultura da hibridação, numa nova ordem visual, numa nova maneira de produzir, de comunicar e de receber imagens."⁷⁸ Ele afirma ainda que a ruptura com o real se daria de forma bem mais fácil através da imagem digital, dado que ela é mediada por uma linguagem de programação numérica, diferente do negativo que é resultado de uma marca, fisicamente atravessado pela luz.

Se a fotografia contemporânea não está mais a serviço dos intuitos modernistas de autenticar e reproduzir o real com fidelidade, não podemos porém afirmar que a fotografia seja incapaz de difundir informação, criar realidades, intervir no mundo, gerar acontecimento, produzir narrativas com poder de real e, no limite, produzir a própria realidade.

Quando essa sensação de automatismo desaparece do processo técnico, o referente se desadere da imagem e o realismo fotográfico se desvanece. Talvez o realismo como estilo, como a representação ilusória da semelhança, permaneça. Mas o realismo como compromisso com a realidade e como carisma vigoroso da velha aliança entre tecnologia e verdade desaparece.⁷⁹

Joan Fontcuberta⁸⁰ afirma em seu livro *O Beijo de Judas* que – contrariamente ao que a história nos inculcou – a fotografia pertence ao âmbito da ficção muito mais que ao das evidências. Ela envolve a presença de um corpo, de uma tomada de posição, de um instrumento impuro ao qual estão limitadas as intenções comunicativas do fotógrafo. Resultante de uma mediação cultural, ela é fortemente construída. Capaz, no entanto, de tocar o real, uma vez que insere o corpo e a câmera no fluxo direito do acontecimento. Se ela é, assim, capaz de atestar algo, o que ela atesta propriamente é um contato com a vida, podendo resultar de algo distinto da realidade, mas ainda assim tocá-la intensamente.⁸¹

⁷⁷ FONTCUBERTA, 2012.

⁷⁸ SOULAGES, 2010, p.134.

⁷⁹ FONTCUBERTA, 2012. pos. 937 de 3148.

⁸⁰ FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Ed.Gustavo Gili, SL. Barcelona, 2010.

⁸¹ ENTLER, 2000.

Georges Didi-Huberman em *Quando as imagens tocam o real*⁸² sugere a ideia de imagem como rastro, propondo que ela seria justamente um contato com o real, mas nunca um simples corte do mundo visível. Seria, portanto, sempre uma impressão, um traço visual do tempo que quis tocar, uma mistura de vários tempos. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.⁸³

É nesse sentido que Entler nos adverte para que não confundamos *fidelidade* com *valor de testemunho*, e tampouco *reprodução* e *valor de verossimilhança*, e explica que o testemunho dependeria de uma faculdade totalmente permeável ao imaginário: a memória. Guardando, portanto, uma qualidade subjetiva em contraposição a um registro objetivo e fidedigno. Já a verossimilhança, diferente da reprodução, “não seria um atributo tomado diretamente da realidade, mas uma coerência que essa realidade paralela construída pela representação pode alcançar, e que permite fazer dela uma metáfora para a compreensão do mundo”.⁸⁴

Se *Fictio* é o particípio de *fingere*, que significa inventar, é possível ainda ir além e propor uma nova ontologia para a fotografia que reivindique um fictício possível, em que a ficção é capaz de não apenas tocar o real, como afirmamos acima, mas também alterá-lo. Pensar, portanto, a ficção não apenas em seu poder de invenção, mas também como um dispositivo de compreensão e construção da realidade.

Para além de um duelo entre ficção e realidade, a percepção de que a fotografia possui uma natureza construtiva possibilita pensarmos como essa mudança abre a fotografia para uma relação com a dimensão da experiência e da perda, uma vez que assume sua potência especulativa, compreendendo a dupla relação que trava com o real e a ficção, não sendo puramente uma coisa nem outra, nem só documento, nem só ficção.

A fotografia torna-se, nessa perspectiva, um instrumento propositivo, uma forma de fundir-se nas coisas, de estar presente não só praticando um olhar, mas produzindo e fazendo durar a experiência, intervindo diretamente nos espaços que atravessa, podendo ela mesma ser o acontecimento, como sugere Fontcuberta em *A Câmera de Pandora*⁸⁵:

⁸² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Belo Horizonte: PÓS (Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG) v 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

⁸³ DIDI-HUBERMAN, 2012, n/p.

⁸⁴ ENTLER, 2017.

⁸⁵ FONTCUBERTA, 2012.

Acontecimento e registro fotográfico se fundem. Aplicando a interpretação indexial da fotografia achávamos que alguma coisa do referente se incrustava na fotografia; pois agora devemos pensar o contrário: é algo da fotografia que se incrusta no referente. Não existem mais fatos desprovidos de imagem e a documentação e transmissão do documento gráfico já não são faces indissociadas do mesmo acontecimento.⁸⁶

Nesse sentido, a dimensão da experiência se inscreve na fotografia não como produtora de saber, mas como catalisadora do acontecimento em si e da construção narrativa, construção que é, porém, precária, fragmentada e lacunar. Permitindo, como sugere Entler, que a fotografia seja utilizada como instrumento potente para criar fissuras nas narrativas hegemônicas, diferenciando-se da imagem cafetinada do capital. Sua potência narrativa não está em enunciar, portanto, um saber ou narrar uma versão – alternativa que seja – da realidade, mas está em pontuar o acontecimento de forma sugestiva, propositiva, inacabada, convidando o leitor à reconstrução da experiência a partir de uma sequência que "não se consolida demais como narrativa, isto é, não pretende ocupar o mesmo lugar contra o qual se insurge."⁸⁷

Desse ponto de partida, podemos pensar uma fotografia que não é nem simulacro⁸⁸, nem referencial. Mas uma fotografia que se estabelece com potência de inserção no real, com potência de ação, ativa e reflexiva em seu próprio surgimento, capaz de fazer as coisas existirem. É essa fotografia catalisadora que nos permite pensar em um processo fotográfico que pode ser tomado como instrumento capaz de provocar as experiências de *perda de si* aqui sugeridas.

Muitas liberdades foram conquistadas sob as luzes do contemporâneo: a possibilidade de tornar-se ficção, de ser conceitual e de não ser mais e de não ser apenas fotografia. Matizada pelas sombras do tempo, a fotografia reconhece modos mais sutis não só de reafirmar, mas de ampliar essas conquistas. Trata-se da liberdade da ficção intrometer-se em assuntos da realidade, a liberdade do conceito se fazer materializar em formas plásticas, a liberdade que a fotografia tem de, negando uma essência imutável, descobrir um modo fotográfico de tornar-se outras tantas coisas.⁸⁹

Se pensarmos ainda a fotografia associada a outras práticas tais como a performance e a pesquisa antropológica – com as quais dialogo fortemente em

⁸⁶ FONTCUBERTA, 2012, pos. 361 de 3148.

⁸⁷ FONTCUBERTA, 2012.

⁸⁸ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

⁸⁹ ENTLER, 2017.

meus trabalhos – reforça-se ainda mais o valor da experiência; a dimensão do abalo e a solicitação do corpo presente, e esse poder desencadeador de acontecimentos e relações que a fotografia carrega.

É interessante pensar que se por um lado a fotografia digital é um espelho da sua época, respondendo a um mundo acelerado, à supremacia da velocidade vertiginosa e às exigências do imediatismo e da globalidade⁹⁰, a própria combinação entre o método etnográfico de trabalho de campo e a intencionalidade de uma *perda de si*, tem potência de romper com esse tempo acelerado do digital, com a voracidade de consumo imagético e a comoditização estética do mundo. Possibilitando um fazer em que a fotografia funcione como forma de se inserir no real de forma expandida, desacelerada, e não como uma inserção agressiva, controlada, imediata e que, aliás, acaba se opondo radicalmente à experiência e sobretudo à qualquer tipo de perda e negociação com os sujeitos e os espaços envolvidos.

Pensar a fotografia como instrumento capaz de gerar acontecimentos nos desvincula de uma fotografia hiper centrada na imagem e no resultado, e direciona o olhar para o dispositivo e, por conseguinte, para o processo de produção. Pois, como já observamos, não é tão somente uma questão tecnológica que separa a fotografia contemporânea da modernidade. Nem tampouco a mudança de paradigma em relação à percepção e o acesso do grande público. Essa separação é também marcada pela infiltração de diferentes linguagens artísticas na fotografia e do diálogo que ela passa a travar com outras disciplinas, como observamos anteriormente.

A fotografia como forma de provocar a existência das coisas e relações a aproxima do mundo desatrelada dos valores de verdade e verossimilhança, de forma a se estabelecer como instrumento propositivo.

Fontcuberta lamenta, porém, a ausência de “descontrole” nas fotografias contemporâneas, uma vez que no analógico haveria uma abertura maior ao acaso, de modo que, segundo o autor, grandes fotografias da história seriam resultado desses acidentes. E reclama: "o inconsciente do olhar que os surrealistas tanto valoraram na câmera fica desativado pelo excesso de controle e de racionalidade."⁹¹

⁹⁰ FONTCUBERTA, 2012.

⁹¹ FONTCUBERTA, 2012, pos. 985 de 3148.

Agenciar a fotografia à experiência de *perda de si*, ao deslocamento das zonas de conforto, abre caminho para a reativação dessas potências perdidas.⁹²

Um exemplo contemporâneo interessante que associa as noções de perda, experiência e fotografia é o da artista pernambucana, Juliana Notari, em seu trabalho [Mimoso](#) (2014). A paisagem em questão é a Ilha de Marajó, situada no Pará. A imagem (Fig.12) abaixo poderia ser um *still* de um filme roteirizado e cenicamente controlado. Impressão gerada por sua perfeição estética e o aspecto ficcional da situação em si. O que vemos, no entanto, são fotografias de uma performance. Há pouco controle nessa ação e Notari declina a questão da *perda de si* de forma visceral.

Amarrada ao búfalo de nome Mimoso, ela é arrastada pela praia, exposta à velocidade e destino de um animal selvagem e não castrado. Notari cria aqui uma situação intencional de *perda de si*. Ela estabelece um ponto de partida preciso que desencadeia uma experiência de descontrole e risco. A performance é fotografada e filmada, resultando em uma vídeoinstalação e em uma série de fotografias. A câmera é utilizada por ela em consonância com o que propomos aqui, como instrumento capaz de gerar experiências e produzir uma imagem em que ficção, registro e real se misturam. A câmera funciona nessa performance em sua dupla potência, de modo que ao mesmo tempo em que registra o acontecimento ela também o desencadeia e o produz. A disposição da artista à *perda de si* é fundamental para aprofundar o fator da experiência no uso do dispositivo fotográfico/fílmico.

A performance não se encerra aí. Notari, após ser arrastada pela praia, sujeita à ação do búfalo e aos imprevistos do contexto ali presente (Fig. 13), decide ainda pela produção de uma outra cena/experiência: a artista come, sentada à mesa, com garfo e faca, o testículo cru retirado do búfalo após uma prática tradicional de castração.

Nessa performance podemos falar de dois processos de *perda de si*. Em um primeiro momento a partir de uma perda que se dá pelo descontrole e exposição do corpo nu e vulnerável às forças da natureza, transgredindo e colocando em risco o corpo físico, numa junção entre violência e vulnerabilidade, como observa Clarissa

⁹² FONTCUBERTA, 2012, pos. 984 de 3148.

Diniz⁹³. E em um segundo momento, em que se dá a transgressão do corpo social/epistêmico, pelo enfrentamento ao tabu alimentar. Ação que novamente cria uma dúvida sobre a ontologia da própria imagem, que acaba borrando os limites entre o fictício e o real.

É da experiência de *perda de si* intencionalmente criada que a obra aqui surge, de uma transgressão dos limites do corpo físico e social da própria artista. E é nesse sentido que, podemos afirmar, a experiência seria capaz de retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo.⁹⁴

Iremos perceber que a poética não é uma arte do sonho ou da ilusão, mas uma maneira de conceber a relação entre si-mesmo e o outro e a expressar.⁹⁵

A seguir pretendo demonstrar a partir de uma retrospectiva em minha produção artística, como as noções de *perda*, *fotografia* e *experiência* se vinculam em meu trabalho.

⁹³ DINIZ, Clarissa. *Da intrusão disponível*. 2018. Disponível em: <http://www.juliananotari.com/da-intrusao-disponivel/> Acesso em 29 dez 2020

⁹⁴ LOPES, 2007, p.26.

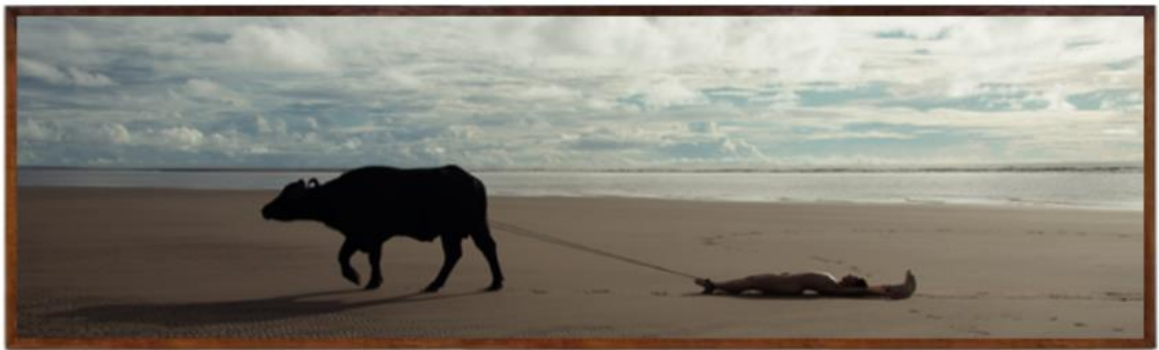
⁹⁵ GLISSANT, 1997.

Figura 12 – Mimoso, 2018, Juliana Notari



Fonte: NOTARI, Juliana, 2018. Acervo da artista.

Figura 13 – Mimoso, 2018, Juliana Notari



Fonte: NOTARI, Juliana, 2018. Acervo da artista

1.1 Práticas de autoficção: a *perda de si* na natureza

Entre 2012 e 2016, desenvolvi uma produção voltada para as relações entre corpo e natureza a partir da autoperformance feita exclusivamente para a câmera.

Nesse período as experiências de *perda de si* foram catalisadas pelas forças naturais externas ao corpo, nas relações que ele trava com o espaço e a paisagem. [Exílio](#), [Estâncias](#) e [Apanhador para Grandezas Impalpáveis](#), constituem um conjunto de trabalhos que surge desse momento.

Seguindo a ordem cronológica de produção inicio por *Exílio* (2012-2015). A obra⁹⁶ é constituída por uma série fotográfica fictícia com base na experiência do meu corpo em um espaço de natureza. Em um processo baseado na autoperformance para a câmera e a partir do tempo extenso do trabalho de campo, me coloco nua em uma mata (Fig.14) cravada no cerrado do interior de Minas Gerais, buscando estímulos e relações com a paisagem, com a intenção de produzir uma experiência particular no meu corpo de descontrole e perda, me abrindo para o acontecimento. Me utilizo da intencionalidade da *perda de si*, delimitando um espaço e um ponto de partida para a produção, ao mesmo tempo em que coloco o corpo em uma situação imprevisível e não roteirizada, exposto aos acontecimentos.

Nessa série há contato direto com o fluxo do real, ao mesmo tempo em que se produz uma narrativa ficcional, atmosférica e distanciada da ordem do registro atestador. Onde o "olhar" da câmera não caça, mas produz acontecimento, desencadeia a ação, provoca a cena junto com os demais elementos do ambiente.

Nesse processo o corpo experimenta fisicamente o espaço produzindo uma imagem que se afirma, a um só tempo, como empírica e ficcional. A experiência do corpo no espaço é essencial, é um dos pontos de partida da invenção, da construção de um território imaginário. Há um fator de descontrole, um espaço para o inesperado que cria uma sobreposição entre a experiência e a sua ficcionalização, causando uma indiferenciação entre elas no resultado final.

O corpo assume nessa obra um caráter experimental e investigativo, ele transita pela mata buscando impulsos, desejando ser afetado e criar a partir dessa afecção, em um jogo entre experiência e invenção que a fotografia permite a ele viver, e que nos faz pensar que o limite entre o real e o imaginário talvez seja, como propõe Fontcuberta, mais imaginário do que real.⁹⁷ Há também um gesto investigativo de coleta e observação lenta, que combina o ócio do corpo no espaço, o tédio do tempo dos processos da natureza, com uma postura ativa de interação

⁹⁶ A série completa se encontra em: <https://danielapaoliello.com.br/tese#/exlio-1/>

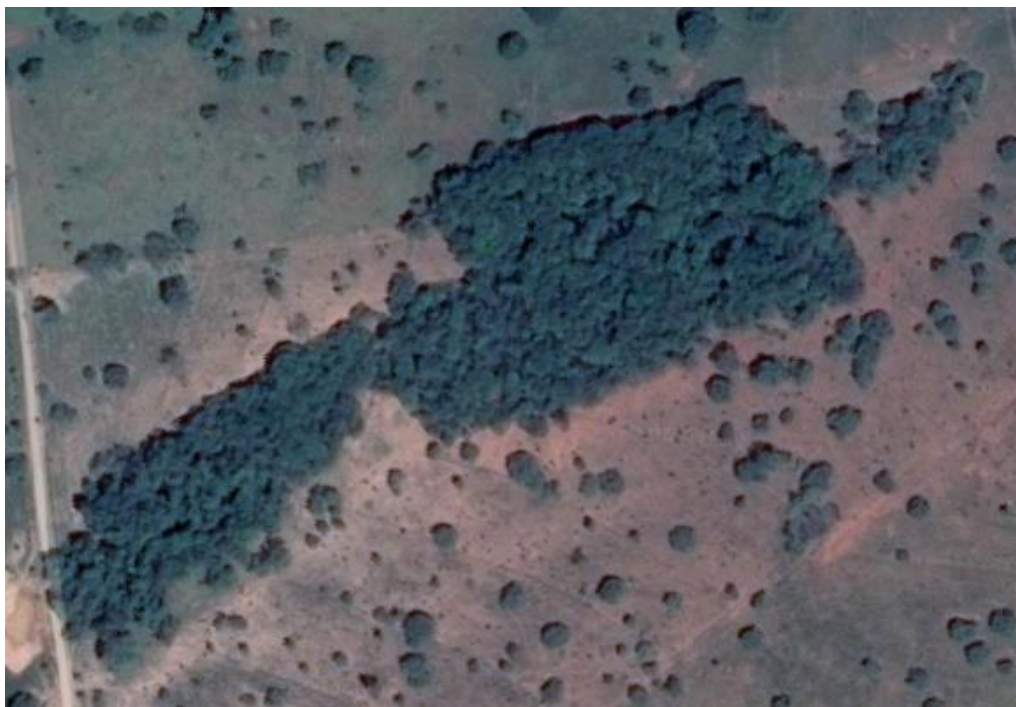
⁹⁷ FONTCUBERTA, 2012, pos. 833 de 3148.

intencional com seus elementos. Configurando um jogo entre experiência e invenção, entre se deixar afetar pelo espaço e nele intervir.

A fotografia se apresenta aqui como um dos elementos centrais no desencadeamento das imagens, uma vez que é ela que convoca o corpo para a experiência no espaço, é ela que demanda uma dose de real. Mas sobretudo, podemos afirmar, ela é quase o sujeito da relação, elemento autônomo que exerce um papel observador e, portanto, produz reação. A câmera estática no tripé, desestruturando a relação típica do *corpo-a-corpo* produzindo um gesto onde se encara a objetiva e lança-se sobre ela como um tiro ao contrário: não é a câmera que vai de encontro ao objeto, mas um corpo que se atira sobre o disparo, como um *corpo-projétil*. São como duas flechas que se encontram em um ponto comum, somando-se para formar a imagem:

corpo-projétil → ← disparo da câmera

Figura 14 – Sem título



Legenda: Foto aérea da mata onde as imagens de *Exílio* foram produzidas.
Fonte: Captura de tela do Google Earth, 1 ago. 2015

Os disparos são sempre acionados pelo dispositivo *timer*, com 10 a 30 segundos de atraso para a primeira imagem, e 3 segundos entre cada disparo, totalizando um máximo possível de 9 fotografias. Em menos de 30 segundos o corpo se lança 9 vezes em direção à objetiva, realizando pequenos ajustes no seu movimento, em um exercício de tentar imaginar – projetar a imagem que o corpo gera e alterá-la.

O processo criativo é, portanto, recondicionado pelas condições dessa fotoperformance em que as relações de força entre sujeito e objeto são reconfiguradas. Na formação da fotografia o sensor da câmera é invadido pela luz, e sem a direção de um olhar direto por trás da câmera a imagem surge de um instante anônimo, não há caça, não há um ver-decisivo, o clique não é sincronizado com a visão. Não há aqui, nem agora. É uma imagem da ordem do antes (imagem-projeção) e do depois (imagem ao acaso).

Em *Exílio* podemos pensar na conjunção entre a fotografia, o gesto de desnudar-se e os estímulos do espaço, três fatores que produzem um processo de perda a partir do qual o sujeito produz.

É interessante relatar aqui um episódio que foi definitivo nas relações que meu corpo travaria com a natureza durante o processo de produção dessa série. Em uma das idas à mata fui acometida por uma alergia fortíssima, em que meu corpo inteiro coçava e minha respiração ficou comprometida. Nos meus braços se espalharam manchas vermelhas e a alergia avançou violentamente.

Fui imediatamente para o hospital, já à beira de um choque anafilático, onde me ministraram uma injeção antialérgica de *Fenergan* e três horas de soro – purificando a natureza que invadira meu corpo. Passei os dias seguintes semi-dopada, sonolenta e com coceiras. Após esse evento passaram-se semanas até me adentrar novamente na mata. Esse foi um marco que aprofundou a dimensão da experiência, do risco e da perda nesse trabalho. O corpo invadido, perdendo o domínio de si.

O medo da asfixia me rondou pelos meses seguintes. Após um tempo voltei a me desnudar e experimentar novamente o espaço, e um novo processo de aproximação com a natureza se iniciou, entendendo que a interação ali pautava-se em uma devolução real da experiência. Não se tratava de um cenário, mas de um espaço ativo que transformava o corpo em mais um elemento entre outros, sujeito às assimetrias e a desproporção das forças da natureza, como observa bem o pesquisador César Kiraly sobre a obra:

A assimetria é destacada em todos os lados da série fotográfica que Daniela Paoliello apresenta(...). As pedras de gelo são descomunalmente mais frágeis do que a terra, do que a temperatura quente que as envolve, como é a folha e suas nervuras iluminadas de dentro. A mesma desvantagem está presente nas penas a se misturarem com as folhas secas, ambas são tão parecidas e desiguais no contexto. Se olharmos as costas do ente feminino, suas ranhuras de arranhões e relevos ósseos, é evidente a maior solidez dos troncos, ainda mais porque são grossos, escuros e envelhecidos. Diretamente, não há enfrentamento possível, mesmo se a forma humana, tão presente, fosse invocada em sua humanidade destruidora, teríamos eliminação das grandezas, mas não inversão da assimetria.⁹⁸

⁹⁸ KIRALY, Cesar. *É o coração de tudo*, 2019.

Figura 15 - Exílio



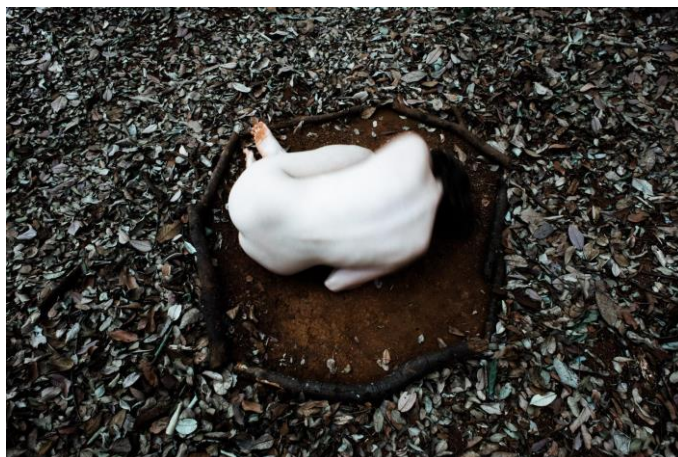
Fonte: A autora, 2015

Figura 16 - Exílio



Fonte: A autora, 2015

Figura 17 - Exílio



Fonte: A autora, 2015

Exílio nos faz pensar sobre um ponto interessante em torno do fotográfico. Real e ficção podem se contrapor sem que a última seja uma mentira. É esse o terreno do *fictício possível*, da experiência enquanto produtora de ficção, em que o verdadeiro não é necessariamente verossímil. É isso que ocorre em *Exílio* e é de uma experiência da ordem do real, com toda a sua força desestruturante de deslocamento dos lugares seguros, da abertura ao risco e ao perigo, que emana a ficção.

Seguimos com outro exemplo, em meados de 2015, após finalizar *Exílio*, inicio uma nova série: *Estâncias*. Impulsionada por um cansaço físico de trabalhar com a mata fechada, iniciei um processo de deslocamento para os campos abertos que circundavam a mata onde *Exílio* foi produzido. Essa nova paisagem me trazia outras possibilidades. A vastidão do espaço me permitia enxergar mais, a cegueira da mata se desfazia, ao mesmo tempo em que a força da paisagem pesava sobre mim e meu corpo tornava-se outro.

Em *Exílio* vemos o corpo sempre de passagem, misturando-se organicamente com elementos particulares, associando-se ao vento, aos troncos, à terra, aos focos de luz e obscuridade, afirmando-se como dissolução de si.⁹⁹ Em *Estâncias* não se vê mais esse movimento, é um corpo instalativo – rígido e cravado ao chão – que afirma sua presença. Se rende ao espaço ao mesmo tempo que a ele se impõe. É mimético e ruidoso, é invadido pela imensidão e lhe dá a sua medida. Habita o espaço com suas intensidades definindo uma nova paisagem, relativizando-a; desmonta a ideia de natureza pura para propor a diferença.

Se, em *Exílio*, o que vemos é um corpo em luta, em conflito, confinado às profundezas de uma vegetação fechada, e que coloca em marcha a própria desfiguração, em *Estâncias* há uma outra atitude em relação a natureza, e o que vamos é um corpo que não se deixa capturar por elementos específicos, mas que se posta firme e a ele resiste.

⁹⁹ MENEZES, 2015.

Figura 18 - Estâncias



Fonte: A autora, 2015

Figura 19 - Estâncias



Fonte: A autora, 2017

Estâncias abre caminho para um novo trabalho no qual a desproporção entre os elementos da natureza e o corpo se intensifica ainda mais. Em *Apanhador para grandezas impalpáveis* (2016) apresento uma série de vídeos que registram situações diversas em que o corpo é tentado pelo espaço, tangenciado por sombras e luzes, atravessado pelo vento e por movimentos de vertigem. Em ações variadas o corpo dialoga com forças externas a ele – forças da natureza – e as evidencia. Em alguns resiste, em outros se entrega ao espaço e se mistura e ele, como observa Kiraly:

A assimetria não apaga a horizontalidade entre os entes relacionados, justamente porque um deles pode, nem que seja por delicadeza, capturar o sentido dos outros, sem deixar de conservar as grandezas.¹⁰⁰

Nesse trabalho meu corpo atua como dispositivo que mede e evidencia os efeitos dessas forças externas, torna-se matéria-prima da própria experiência e se deixa afetar, praticando o abalo de si, o perder-se e a potência de uma auto invenção. Ele é atingido por sensações táteis que transtornam sua estrutura rígida e pré-estabelecida. Nele reverberam o vento, a temperatura, a gravidade de um penhasco, o efeito invisibilizante da neblina, a umidade do ar, a imensidão da paisagem, o movimento de luzes e a vertigem que essas grandezas provocam. Processa-se, assim, a expansão do tempo, a experiência descontrolada do espaço, a desautomatização do corpo e a redescoberta dos sentidos. Onde o "constante desequilíbrio da figura humana vai arrastá-la num movimento de queda... de vertigem súbita, de um acesso ao desejo."¹⁰¹

Se como afirma Michel Foucault¹⁰², portamos corpos enrijecidos pelo controle e pelo poder, é preciso produzir um desvio nesse sistema e inventar dispositivos de desterritorialização. Ainda que a fotografia e o vídeo não sejam capazes de “reproduzir o cheiro, o cansaço, as descobertas e as decepções de uma caminhada”¹⁰³, há algo que resta, um corpo novo que surge desses trabalhos, uma imagem que nasce desses processos de abalo e que anuncia uma potência.

As experiências de *perda de si* que o corpo vivencia nesses processos são centrais no desencadeamento do processo criativo e, conseqüentemente, no

¹⁰⁰ KIRALY, Cesar. *É o coração de tudo*, 2019.

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 380.

¹⁰² FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

¹⁰³ VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. 2014. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

surgimento da obra. É a partir da intencionalidade de produzir uma desconstrução de si que o corpo aceita caminhar e imergir desnudo em um lago gelado e escuro, ou como quando se coloca nu no campo ensolarado e sente na pele o sol esfriar e o movimento da sombra engolir seu corpo. É dessa intencionalidade de *perder-se*, do desejo de ceder ao impulso mimético, do deslocamento de suas zonas de conforto, do enfrentamento das assimetrias da natureza que o corpo coloca-se em situações não esperadas e descobre caminhos de criação. É um estado de descontrole, de adrenalina, de disposição e entrega.

Aqui o acidental é essencial. É na experimentação do espaço, a partir das contingências que movem o entorno que as oportunidades de criação se revelam. Quer dizer, é a partir de uma dialética que tem no acidente o seu motor propulsor que o trabalho se desenvolve. É a sombra de uma extensa massa de nuvem em movimento que surge inesperadamente e cobre o corpo, o balanço das árvores que dinamiza as luzes sobre a pele, um redemoinho de areia que sobe de encontro ao corpo.

É, portanto, na descoberta de movimentos efêmeros da natureza, de matérias em decomposição, informes e deslocadas de suas estruturas originais que o trabalho se dá. Nesse não-saber que seria, *nada mais que o acidente do saber, saber do acidente, saber feito acidente.*¹⁰⁴

Fecho assim, um ciclo de trabalhos, um conjunto de obras dedicado a declinar a *perda de si* exclusivamente a partir das relações entre corpo e natureza através da autoperformance para a câmera, pautado por essa intencionalidade metodológica de colocar o corpo direto em contato com o espaço a fim de produzir estímulos, de desconstruir o corpo, buscando relações miméticas com a natureza. Em que a figura humana é “devorada pela inumanidade de um espaço “ignóbil”, heterogêneo e desconhecido.”¹⁰⁵

No capítulo a seguir, apresento o trabalho [Que horas são no paraíso?](#) realizado entre 2017 e 2019, onde passo a declinar a questão da *perda de si* a partir de uma perspectiva distinta, de modo que esse conceito ganha outras camadas convocando questões com as quais ainda não havia me deparado. Nos trabalhos a serem apresentados a relação com a natureza e o espaço enquanto catalisadores

¹⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 372.

¹⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 66.

da *perda de si* continuam presentes, porém, entram em jogo novos elementos que friccionam o conceito. É nesse sentido que a tese aqui proposta se desenvolve simultaneamente à produção artística, em um movimento de escrita que se dá também nessa perda inventiva que lanço aqui como método, gesto e intenção.

Quando as formas se reúnem para desconjuntarem nosso pensamento... quando um contato material dilacera e sacrifica na forma a unidade da forma.¹⁰⁶

Figura 20 - Apanhador para grandezas impalpáveis



Legenda: Still do vídeo *Apanhador para grandezas impalpáveis*
Fonte: A autora, 2016

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 380.

2 ÁGUA SOBRE ÁGUA: É FAVORÁVEL ATRAVESSAR O GRANDE RIO

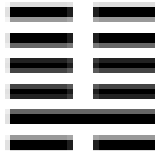
Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça.¹⁰⁷

Figura 21 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2017

Figura 22 – Hexagrama 16 – Shi



Legenda: Hexagrama *SHI* do *I Ching* que representa terra sobre água.

Fonte: CHERNG, 2015

Água sobre água. É favorável atravessar o grande rio.

¹⁰⁷ DELEUZE, 2004.

2.1 O Corpo

"É favorável atravessar o grande rio." Três moedas lançadas seis vezes ao acaso. Na combinação dos acasos: atravessar. Atravessar. Atravessar. É tudo que ressoa. "É favorável ter aonde ir." O *I Ching* aconselha.

Na véspera do percurso: queda. Um abismo dentro de outro abismo. Água sobre água. No meio da madrugada o corpo desperta em alerta, a garganta fechada, taquicardia e um grito mudo: a realidade desmaterializando-se. Corpo desterritorializado, desprovido de território, ele desmancha, mimetiza a escuridão.

Suely Rolnik nos fala da potência fatal que o fascínio da desterritorialização carrega. Não resistir a ela é mergulhar em seu movimento e tornar-se pura intensidade. "O risco é o de desmanchar"¹⁰⁸, nos alerta a autora. É justamente sobre esse risco que produz um método. Criar a partir da *perda de si*.

Mas é preciso executar em algum momento um desvio na queda e retornar com força de criação. É preciso criar uma fissura por onde se deslocar; esquivar da ordem daquilo que é fixado, abrir-se às forças do mundo.

O corpo então atravessa e chega – não a um outro lado – mas à ilha, onde tudo é margem e abismo. Onde as raízes se fincam bem abaixo do solo, na água que as sustenta. Água salgada, densa, equilibra um corpo de terra. Lançam-se mais três moedas, seis vezes. Terra sobre água.

O ideograma que se forma ao acaso afirma que água é contenção externa sobre um perigo interno. Terra/água, estático/movente. É nessa dicotomia que se funda o perigo. A ilha: imagem *âncora-redemunho*.¹⁰⁹ O risco de ceder à potente dinâmica de desterritorialização e reterritorialização constante, queda e ascensão. A ilha: território que resulta de um movimento duplo de corrosão e acumulação. Para onde o corpo parte a fim de perder-se, render-se às forças do mundo que solicitam um corpo presente, um corpo da experiência, um corpo do perigo.

¹⁰⁸ ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2014.

¹⁰⁹ Redemunho é um neologismo utilizado por Guimarães Rosa na epígrafe de sua obra seminal *Grande Sertão: Veredas*.

Experiência e perigo vem da mesma raiz latina: *per*, que tem como significado: tentar, aventurar-se, correr riscos. E também *passar por*, como propõe Victor Turner, remetendo aos ritos de passagem da vida social.¹¹⁰ Experiência seria então, aquilo que produz uma passagem para algo novo, que marca o corpo com uma diferença e oferece uma recompensa para aquele que atravessa.

Bless it. Bless it. Bless it. Paraíso caribenho. Jamaica: terra da madeira e da água. Quarenta dias depois o corpo é tomado mais uma vez por uma desterritorialização noturna. Quarenta dias de ilha. Traçando percursos entre marcidade-floresta. O paraíso estilhaçado. Os cães latem, um carro passa na rua de pedra, as aparelhagens de *dancehall* ressoam ainda nas montanhas de Ocho Rios. Desperto, a realidade retorna aos poucos, busca-se um relógio. Que horas são no paraíso?

Seria o paraíso o lugar primeiro da utopia, definida por Foucault como um "lugar fora dos lugares onde eu teria um corpo sem corpo... um corpo que seria límpido, veloz, colossal, belo, e sobretudo incorporal".¹¹¹ Lugar límpido, plácido, de um mar azul turquesa, a ilha banhada em plena cordialidade e segurança.¹¹² No entanto, não há experiência plácida ou incorpórea possível nessa ilha, a não ser nos falsificados cenários dos *resorts*. Ela é ruidosa e potente. Meu corpo é o que sinto o tempo todo. Na água gelada do banho sem aquecimento, nas picadas dos mosquitos, na umidade que parece adentrar os pulmões, o som forte da chuva persistente, os fungos que se multiplicam na pele, a pimenta das refeições, o gosto de cravo, o som das caixas potentes de *dancehall*, o entorpecimento da ganja, os olhares que me faziam lembrar do meu corpo, branco, violento, colonizador; a violência do olhar que me fazia lembrar do meu corpo de mulher, colonizado; o aprendizado de um corpo que desconhece as regras, que não entende a palavra, que é abençoado a cada cumprimento.

Meu corpo assume um caráter provisório-permanente. Corpo estranho, branco, desajustado, desejado, assediado, repudiado, que atravessa um território marcado pela violência de gênero. Corpo social, corpo de mulher, corpo biográfico, corpo de turista e imigrante ao mesmo tempo. Corpo desejante, produtor de encontros e de mundo. É nessa dicotomia do estático/movente, do perder-se e

¹¹⁰ DAWSEY, John C. *Turner e Antropologia da Experiência* In Cadernos de Campo no 13. 2005 Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP.

¹¹¹ FOUCAULT, 2013.

¹¹² FISCHER, Steven Roger. *Ilhas: de Atlântida a Zanzibar*. São Paulo, Editora Unesp, 2014. p.6.

reinventar-se, que o corpo desloca de si, nesse trânsito dinâmico e frequente que realiza, se relaciona com o espaço numa constante alternância entre constituir-se e dissolver-se, desterritorializar e reterritorializar. Ele se funda em sua oscilação; ele é instrumento da experiência espacial imediata e de encontro com o *outro*. É no seu percurso pela ilha que ele cria linhas de experimentação para desinvestir-se de cartografias fixadas de sentido e fabular um mundo outro.

Esse corpo, ausente das imagens, marca sua presença pelo seus trânsitos e naquilo que seu olhar transforma em *imagem-carne*¹¹³. Ele se esconde no segredo que cada imagem guarda pela distância que a institui. Como afirma Merleau Ponty "meu corpo é o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne."¹¹⁴ Se é impossível ver sem ser visto, "existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou locus"¹¹⁵, pois devolver uma imagem do mundo é também, em alguma medida, devolver uma experiência de si.

É com meu corpo, portanto, que experimento e dou visibilidade a esse mundo que me cerca e me transforma, nessa potente dinâmica que instaura e depõe o ser. É essa ilha que me seduz, me incorpora, me tenta, me estilhaça, me tonteia e me elimina. É na defasagem que existe entre meu corpo e esse corpo de terra, ambos feitos de acumulação e corrosão que instauo meu paraíso estilhaçado em mil pedaços por mil pedras que atiro sobre o mar e recebo de volta, estilhaçando-me por inteira.

¹¹³ PONTY, M. Merleau. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, p.32.

¹¹⁴ PONTY, 2003, p.32.

¹¹⁵ BHABHA, 1998, p.76.

Figura 23 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2015

Figura 24 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2017

2.2 A Ilha

Corpo *âncora-redemunho*. Capaz de descolar-se dos "pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante."¹¹⁶ Cercado de movimento e tentado pela corrosão, cercado por essa água sobre água, que se tece de abismo, o abissal, o insondável. Que é tudo que infiltra, que inunda, que transborda, que avança, que corrói, que isola, que invade, que sedimenta, que desfaz, que acumula, que corre ininterruptamente e preenche. *Xaymaca*, terra dos mananciais. Oito rios atravessam a cidade onde me instalo. O perigo se anuncia nesse excesso.

A abundância das águas é uma das principais presenças que configuram a geografia jamaicana. Água salgada e doce se encontram em configurações inesperadas como na imagem de uma cachoeira que deságua no mar. Mas nem tudo é só fluidez, pedras sobrepostas, cravadas umas sobre as outras, compõem a paisagem e ancoram o continente. A densidade da matéria alcança o litoral. É preciso solidez para ancorar a ilha. Sobre essa acumulação de sedimento milenar vingam plantas vigorosas que espalham suas raízes sobre aquilo que parece ser terreno seco e infértil. É nessa dualidade que a ilha se constitui. E é na inevitável oposição entre terra e água que o perigo se anuncia.

Deleuze afirma que o combate entre terra e mar nada teria de tranquilizador: os elementos, em geral, se detestam, eles têm horror uns dos outros.¹¹⁷ A formação terrena é rochosa e a ilha vinga sobre oposições. Estradas conectam os extremos do território rasgando florestas permeadas de um lado por encostas de pedra, e do outro por praias com curtas faixas de areia coladas em paredões de pedra vertical. Ilhotas fluviais, formações coralígenas e baixios em meio ao mar.

Pedras brancas cobrem o fundo dos rios, ligeiramente esculpidas pelo movimento das águas e dos ventos. Produto das dinâmicas de mutação do mundo, acumulação e corrosão. Pedras-corpo, corpo-âncora; rastro e testemunho da ilha, quase ilhas elas mesmas. É junto a elas que aprendo o princípio da corrosão, do desgaste; como microcosmos, carregam resultados distintos das dinâmicas de

¹¹⁶ ROLNIK, 2014.

¹¹⁷ DELEUZE, 2004.

forças que atuam no mundo. E parecem conter em parte o enigma que constitui a ilha.

Figura 25 - *Que horas são no paraíso?*



Fonte: A autora, 2017

Esse enigma talvez esteja na própria dualidade que as ilhas carregam. Originárias e efêmeras, elas podem aparecer e desaparecer rapidamente - de acordo com o tempo geológico - e são, dentre as outras formações terrenas, as mais temporárias. Na Era Glacial a efemeridade das ilhas era ainda maior, já que as atuais regiões costeiras encontravam-se, em sua maioria, a 100 metros abaixo do atual nível do mar, ficando visíveis de acordo com a oscilação das águas. As ilhas estão fortemente sujeitas aos processos do tempo, compartilhando de uma certa perenidade própria aos seres vivos. Não por menos, Fischer afirma: "percorrendo ilhas, sentimos o tempo nos ombros."¹¹⁸

¹¹⁸ FISCHER, Steven Roger. *Ilhas: de Atlântida a Zanzibar*. São Paulo, Editora Unesp, 2014. p.6.

Mas há também algo de atemporal nas ilhas, uma estrutura que remonta a origem: "toda vida teve início em uma ilha"¹¹⁹, observa Steven Fischer.

Imagine a Terra 4 bilhões de anos atrás. Um mundo de oceanos, bombardeado por massas de terra vulcânica, como as do Havaí e da Islândia. Os vulcões cospem gases venenosos, e a atmosfera é violentamente abalada por asteroides e cometas. As temperaturas variam de calor incandescente de lava fluida a campos congelados dos extremos polares. Lagos rasos de ilhas vulcânicas secam e depois são preenchidos com água de chuva, incubando a frágil química que enfim resulta no surgimento da vida."¹²⁰

Deleuze também chama atenção para o caráter originário da ilha: "A partir dela tudo recomeça. A ilha é o mínimo necessário para esse recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para re-produzir tudo."¹²¹

A formação das ilhas pode se dar de duas principais formas: por acidente, derivadas de uma desarticulação com o continente; ou por processo originário, formadas por uma erupção vulcânica, uma falha tectônica ou pela acumulação de corais. No primeiro caso – ilha continental – a formação ocorre a partir de uma inundação de terras secas que decorre da alteração do nível do mar, é terra alagada, água que transborda e invade as planícies. Ou ainda, por um movimento de separação em que um pedaço de terra se desgarrar do continente.¹²² Formadas por granito e rochas vulcânicas, as ilhas continentais são compostas de maior biodiversidade que as oceânicas; são as maiores e mais antigas, compondo a maior parte daquelas que conhecemos – a Jamaica é uma delas.

No segundo caso – ilha oceânica – não há qualquer ligação com o continente, é uma matéria que irrompe do solo e atravessa a água a fim de ganhar a superfície. Elas não se localizam nas plataformas continentais e são, em sua maioria, resultado de atividade vulcânica. Em casos mais raros, são formadas pelo movimento de placas tectônicas ou por uma formação coralígena.

Em ambos os casos, porém, há uma oposição profunda entre os elementos – água e terra. É sempre de uma espécie de ruptura, de um acontecimento geológico radical que a ilha se forma. E é justamente nessa constante oposição entre aquilo

¹¹⁹ FISCHER, 2014. p.6.

¹²⁰ FISCHER, 2014. p.6.

¹²¹ DELEUZE, 2014.

¹²² A Nova Zelândia se desarticulou da Austrália, e Madagascar da África.

que ancora e aquilo que move que se configuram as potências da ilha, não só por sua poética dual, mas na instabilidade fundadora de sua própria condição geográfica que a mantêm em constante estado de mutação.¹²³

O corpo que transita pela ilha em [Que horas são no paraíso?](#) encontra-se em meio a esse embate, no centro das dinâmicas de territorialização e desterritorialização, origem e deriva, separação e recriação, nesse território que é, a um só tempo, fixo e movente, efêmero e atemporal.

Superfícies e formas lentamente sucumbem;
Terra sólida, um dia foi mar;
Oceanos, por sua vez, recuam da costa;
Transformam em terra sólida, o que antes oceano era.¹²⁴

A geografia das ilhas sempre foi objeto de imaginação, capaz de entreter as utopias mais diversas, no cinema, na política, nas artes e na literatura. São várias as sagas de naufragos que, como Alexander Selkirk (o verdadeiro Robinson Crusóe) ou Will Farnaby do romance *A Ilha* de Aldous Huxley, que se deparam com a desconstrução involuntária de seus modos de vida.

Selkirk vivencia a clássica ilha deserta ao naufragar no arquipélago Juan Fernandez, a oeste do Chile, onde sofre por quatro anos com as reais condições de um lugar sem nenhuma civilização, a mercê de uma natureza não domesticada, da solidão total, vivendo em um verdadeiro purgatório.¹²⁵ Já Will Farnaby depara-se com o oposto. A ilha fictícia de Huxley não corresponde ao imaginário da ilha deserta, mas ao da utopia política. O livro baseia-se em uma sociedade idealizada, onde a “existência plena” seria possível. Pratica-se aí o que há de melhor na humanidade, misturando saberes orientais e ocidentais – hipnose, yoga, meditação e experiências com alucinógenos –, negando o capitalismo e o progresso tecnológico exploratório.

Conhecemos também as histórias daqueles que chegam à ilha por livre vontade, que buscam intencionalmente a experiência de *perda de si*, já anunciada em sua própria geografia, muitas vezes movidos pelo imaginário da ilha deserta, da utopia política ou do paraíso insular. A exemplo do explorador e geógrafo noruegues Thor Heyerdahl e sua noiva, que fugiram para os mares do sul em 1937, movidos

¹²³ Vale notar que os oceanos só atingiram certa estabilidade apenas há 2500 anos e, ainda assim, é possível afirmar, segundo cientistas, que essa estabilidade é incerta.

¹²⁴ FISCHER, 2014, p.7.

¹²⁵ FISCHER, 2014.

pelo ideal rousseauiano de "retorno à natureza" e viram a ideia de paraíso terreno totalmente estilhaçada, quase morreram pelas intempéries tropicais e retornaram à Noruega desiludidos com o sonho da ilha deserta.

Paul Gauguin, artista pós-impressionista, é outro exemplo que busca na ilha a experiência alterante da *perda de si* e inspiração artística, movido pelo desejo de abrir mão do modo de vida burguês. Morou por anos entre Martinica e Taiti, tentado pelo sonho fetichista do primitivismo tropical, aliás, utopia que marcou muitos da sua geração de artistas movidos por um desejo de acesso ao inconsciente e à origem.

Em a *A Ilha deserta* Deleuze afirma que há um impulso no homem que o conduz em direção à ilha:

Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça.¹²⁶

Observamos diversos exemplos na história nos quais a Ilha foi utilizada como destino intencional para uma desconstrução de si, como dispositivo para o *perder-se*, a fim de despertar uma potência criadora, um novo início, o aprofundamento de uma experiência radical de si. É interessante pensar como a ilha é um conceito/lugar complexo que possui, uma potência interrogativa¹²⁷, e pode ser vista não apenas enquanto uma metáfora do ensimesmamento, mas como metáfora daquilo que está em constante movimento, dentro de uma dinâmica de perda e construção.

Em *Que horas são no paraíso?* o corpo que parte em direção à ilha é um corpo que faz esse movimento de separação e de recomeço, de busca da perturbação da sua própria episteme. Esse corpo se oferece à experiência enquanto um corpo que busca na perda intencional uma possibilidade de deslocamento e criação. Um corpo movido pelo desejo de desfazer-se de si pelo encontro com o que habita fora, não como uma pulsão radical de morte, mas como forma de transpor aquilo que o limita e o separa do mundo, pois, como sugere Bataille "desfazer-se do organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade (...)."¹²⁸

¹²⁶ DELEUZE, 2004, p.7.

¹²⁷ FLORES et. al *Desilha em três vistas* in FLORES; SOMMER, 2019.

¹²⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs* (volume III). São Paulo: editora, v. 34, 2000.

2.2.1 Âncora-Redemunho: o enigma na fotografia

Figura 26 -- Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2017

A dialética que constitui a ilha parece carregar a potência poética de mutação. Como território capaz de produzir essa *perda de si*, de perturbar o corpo daquele que nela incursiona e sobre o qual exerce sua força corrosiva, que coloca o ser em movimento.

Georges Bataille dedica um capítulo do livro *Sobre Nietzsche*¹²⁹ apenas para declinar a questão dialética entre ápice e declínio. O autor constata a dinâmica das forças que regem o mundo estabelecendo uma relação dialética e complementar entre os movimentos de criação e destruição, ápice e declínio, em que o declínio seria inevitável e a permanência no ápice, impossível, de modo que os movimentos de dissipação e acumulação estariam constantemente em marcha nesse entre. Se o ápice é aquilo que transborda e transgride o ser, o declínio

¹²⁹ BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

corresponde aos momentos de esgotamento, de cansaço, no qual é preciso poupar o gasto energético.¹³⁰

Se o ápice da acumulação é aquilo que transgride o ser, ele é, portanto, tempo por excelência do *perder-se*, ápice do abalo e da superposição das intensidades que se instalam no corpo. É o ponto em que o corpo encontra o centro desse redemoinho de forças externas que o chocam: "O ápice corresponde ao excesso, à exuberância das forças. Leva ao máximo a intensidade trágica. Está ligado aos gastos desmesurados de energia, à violação da integridade dos seres (...)." ¹³¹

Mas, segundo o autor, é preciso haver uma possibilidade de ancoramento, momento no qual o corpo se reterritorializa, desvia do aniquilamento e retorna com potência de criação. Como se o corpo atingisse um ponto ápice, onde ele se acumula de uma força que permite atravessar, como um vetor, o olho do furacão; onde ele adere às forças externas que o atingem e se lança para fora, como uma flecha precisa que acumula energia no tensionamento do arco para, então, atravessar.

Nesse momento seria preciso executar o que Michel Leiris denomina de *passe tauromáquico*, ato de desvio que o toureiro executa ao puxar o pano vermelho, esquivando-se do fatal ataque do touro. O conceito se aproxima da ideia de uma tendência do homem a se colocar em risco de morte e ao mesmo tempo se esquivar da mesma. Essa morte é metafórica para Leiris, referindo-se ao risco de *perder-se*, de aniquilar-se no encontro com o *outro* e com o mundo. No passe, o touro quase acerta o corpo do toureiro e escapa por um triz. A substituição do alvo (o homem) por um pano vermelho na arena representaria, justamente, esse movimento de desvio.

¹³⁰ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência, aforismo* apud BATAILLE, *Sobre Nietzsche: Vontade de chance* 2017, p. 57.

¹³¹ NIETZSCHE, 2017, p. 57.

Figura 27 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2015

Figura 28 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2017

Vale notar que há algo de preciso nesse desvio, na duplicidade que o sentido de *precisar* comporta: enquanto o que é exato e o que é necessário. É preciso (necessário) desviar, retornar da queda, do giro, do abalo. Mas esse desvio deve também ser preciso (definido), ele deve acontecer no momento correto, no pico da acumulação. Como as respostas do *I Ching*, que só se delineiam pela precisão (definição e demanda) da pergunta. É uma necessidade e um percurso muito específico que nos levam à imagem-resposta. Imagem que surge desse acúmulo de sentidos, trânsitos, forças que vão se adensando no corpo, no olhar e no mundo e, então, irrompem.

Essa imagem que surge parece ser um produto desse desvio, um rastro, uma cinza luminosa que resta dessa zona de tensionamento. Frente a impotência de apreendermos o tempo, o que apreendemos com essas imagens parecem ser pontos ocelares portadores *da verdade de um soluço*, suspensão no fluxo dos acontecimentos por onde escapa o rastro de um enigma. O que a imagem que sobra nos indica não é uma pura e simples reprodução da experiência ou do objeto. Ela é sempre outra coisa.

A imagem parece carregar um segredo indicando uma defasagem, a distância intransponível que existe entre o corpo e o mundo, entre o mundo e as coisas. Como afirma Merleau Ponty¹³², existe uma espessura que nos afasta do mundo, que é a espessura do olhar e do corpo. O que sobra são as relações contíguas travadas naquele momento: a fumaça produzida por algo que queima e se desfaz, o reflexo rápido e passageiro da luz sobre a água em movimento, o rastro das nuvens se formando e desfazendo-se ao mesmo tempo, um animal em vôo atingindo o ápice de sua energia para levantar um corpo mais pesado que as próprias asas.

Pensar o mundo e seus processos a partir desse fluxo de energias, dessa dialética entre as forças, é produzir um pensamento que se dá no corpo, por contágio, a partir de tudo aquilo que está no domínio da troca e do contato:

O que és se deve à atividade que une os inúmeros elementos que te compõem, à intensa comunicação desses elementos entre si. São contágios de energia, de movimento, de calor, ou transferências de elementos que constituem interiormente a vida de teu ser orgânico.¹³³

¹³² PONTY, 2003.

¹³³ BATAILLE, 2017, p.63.

O que me interessa aqui é justamente atentar para esse aspecto do “fora” que permeia a vida. São fluxos de “energia”, dinâmicas de ápice e declínio que nos atravessam e nos compõem, e que regem esse corpo – meu corpo – que se desloca pela ilha em busca dessas forças, aberto às afecções do mundo. Bataille convoca a todo tempo essa dimensão alterante do contato entre o corpo e o mundo:

O turbilhão duradouro que te compõe se choca contra turbilhões semelhantes com os quais forma uma vasta figura animada por uma agitação ritmada. Ora, viver significa para ti não apenas os fluxos e os jogos fugidios de luz que se unificam por ti, mas também as passagens de calor ou de luz de um ser a outro, de ti a teu semelhante ou de teu semelhante a ti, (inclusive no instante em que me lês, o contágio de minha febre que te atinge): as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos são mais do que os caminhos desse contágio, dessas passagens.¹³⁴

A sabedoria do *I Ching* afirma que "não é o consulente que procura o conhecimento, mas antes, é algo fora dele que deseja se conhecer por intermédio do indagador."¹³⁵ Se aplicarmos esse pensamento ao fazer artístico, poderia-se implicar a existência de uma força externa, de uma latência da imagem que habita fora desse corpo, que habita o mundo e quer se revelar. Essa força parece ser a própria potência de acumulação – e dissipação – de energia que as coisas carregam e o corpo é capaz de sentir nas relações travadas entre dentro e fora.

Se a pergunta que se faz ao *I Ching* é sempre um não-saber e a resposta vem eliminar esse não, o processo de elaboração dessa pergunta difere pouco do processo de criação que proponho aqui. A formulação da imagem é também a busca de algo latente e é preciso eliminar aquilo que se interpõe à sua criação-revelação para, então, encontrar a imagem-resposta.

Um dos fundamentos mais poéticos da fotografia, como afirma Fontcuberta, seria justamente a ideia de imagem latente. Sua origem etimológica – *latere* – remete à "estar escondido", nos levando a pensar em uma imagem em potência ainda invisível aos olhos.¹³⁶

A imagem latente se assemelha a uma imagem que existe como embrião ou semente, ou se preferirmos como corpo criopreservado à espera de condições favoráveis que lhe permitam voltar à vida.¹³⁷

¹³⁴ BATAILLE, 2017, p.64.

¹³⁵ MARQUES, Marcelo de Freitas. *As Tavas do I Ching*. São Paulo: Edicon, 1995, p.25

¹³⁶ FONTCUBERTA, 2012, pos. 476 de 3148.

¹³⁷ FONTCUBERTA, 2012, pos. 480 de 3148.

A câmera carrega justamente essa competência, de fazer voltar a vida uma imagem escondida. Podemos a partir dessa ideia pensar em dois níveis de latência na fotografia. De um lado a imagem que se esconde no próprio mundo, seja no escuro que a câmera é capaz de escavar, seja pelo condensamento de uma combinação de elementos fortuitos que a câmera opera. De outro, na imagem que se forma no filme ou no sensor, e que se constitui, de fato, apenas a partir do processo de revelação, seja ele químico ou digital.¹³⁸

A latência da imagem é o que Fontcuberta definiria como a porta para a dimensão mágica da fotografia, definida precisamente como um momento que antecede a representação, fase de contágio do olho e posteriormente do sensor (ou filme) por uma emanção do real, por algo que se desprende do mundo e forma a imagem.

O impacto direto das emissões luminosas de um objeto em uma superfície fotossensível determina o vínculo sobrenatural entre a realidade e a fotografia, e fundamenta dessa maneira o pilar de sua metafísica realista: o real parece se transferir e aderir na imagem, ou inclusive se transmutar nela.¹³⁹

Fontcuberta compara ainda o fotógrafo a um xamã, capaz de trazer à tona o conteúdo da imagem latente. O que ambos fazem, fotógrafo e xamã é transmutar essa imagem invisível em linguagem, mediando "a experiência visual e a imagem consumada"¹⁴⁰ e que nos traz um resultado que permanece no terreno da incerteza, ou como propomos aqui, do enigma.

Seguimos Freud ao afirmar que a arte, assim como o sonho, tem procedimentos de expressão próprios, uma gramática própria. Desse modo funcionam também as dinâmicas do oráculo do *I Ching*. A estruturação desses três tipos de linguagem – arte, sonho e oráculo – se dá a partir de um conjunto de processos psíquicos, que articulam consciente e inconsciente, e nos apresentam

¹³⁸ Observemos aqui que a fotografia digital não renuncia à carga mágica da latência, uma vez que nos sensores digitais ocorre um processo parecido ao do filme analógico, e em ambos os casos a imagem só se manifesta a partir de um suporte, seja ele o papel ou a tela. No digital eliminamos a espera, o intervalo entre a impressão da luz em superfície fotossensível e a materialização de sua visibilidade. Ainda que, em processos como o que utilizo, a imagem crua na tela (em seu arquivo RAW) seja uma imagem primária, dado que os processos de tratamento aos quais submeto o arquivo são capazes de desvelar outras camadas inesperadas e aí sim fazer surgir a imagem, revelando sua fotogenia.

¹³⁹ FONTCUBERTA, 2012, pos. 483 de 3148.

¹⁴⁰ FONTCUBERTA, 2014, pos. 497 de 3184.

enigmas em forma de imagens, transmutações da latência. Não por menos, há uma nebulosidade que se afirma em algumas fotografias de *Que horas são no paraíso?*, uma incerteza intelectual sobre a essência do objeto, uma estética do impossível que se delineia, semelhante àquela que sustenta também as imagens dos sonhos e as do *I Ching*. Essa estética enigmática constrói-se nas três linguagens a partir do encontro entre o sujeito e o mundo, equacionando suas forças.

Se, como afirma Bataille, não haveria nenhuma potência divina superior a nós, e o que existe é apenas a chance, insuportável, boa, ardente¹⁴¹, podemos entender o *I Ching* como um jogo, ou melhor, um método para jogar com o possível, e trabalhar uma perspectiva que transcende sua orientação mística. Quando é feita uma pergunta ao *I Ching*, ou quando nos colocamos em jogo de alguma forma, é um segredo que se quer descobrir, um enigma que se quer acessar, "aquilo que na sombra diante de nós que ser adivinhado."¹⁴²

¹⁴¹ BATAILLE, 2017, p. 132.

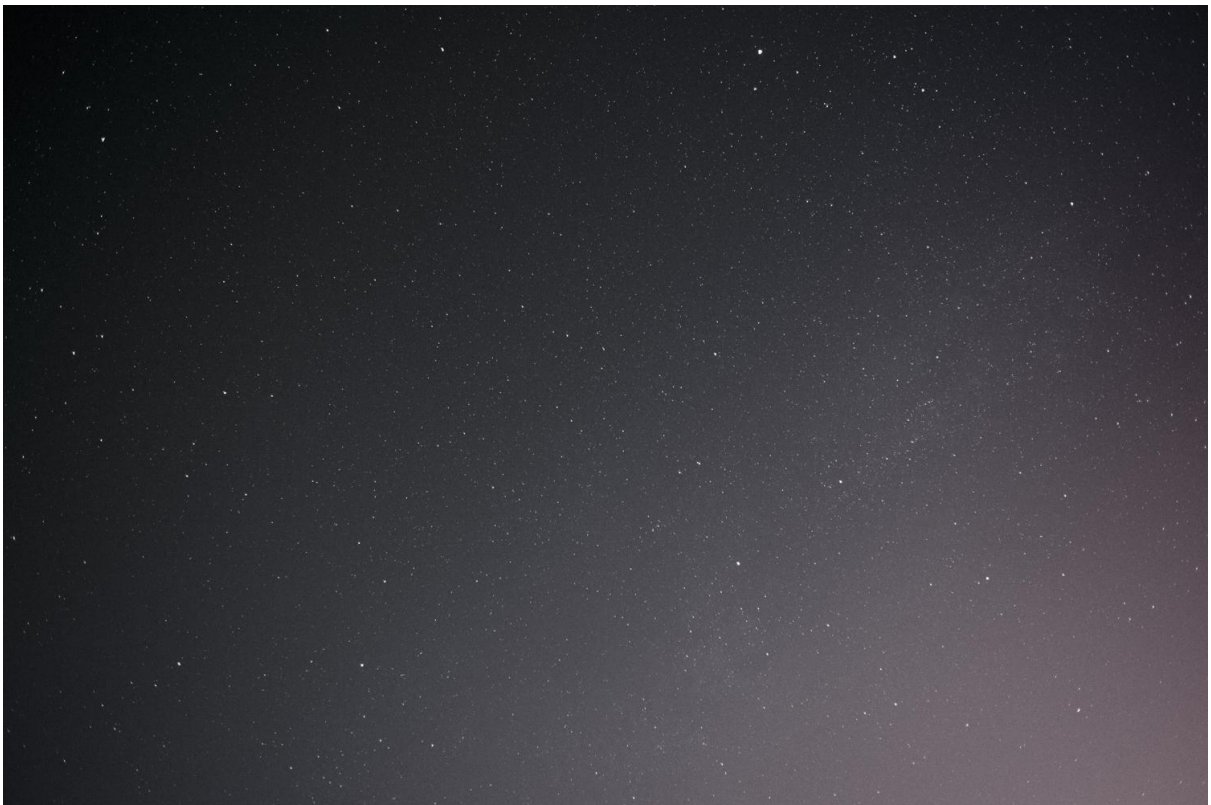
¹⁴² BATAILLE, 2017, p. 132.

Figura 29 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2015

Figura 30 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2017

2.3 O Jogo

2.3.1 Imagem-resposta: o I Ching e o aspecto relacional das imagens

O *I Ching* ou Tratado das Mutações¹⁴³ é um oráculo milenar, elaborado entre 5577 e 479 a.C, que acumula conhecimentos do Taoísmo, do *Te Ching* e do Confucionismo. Regido pela idéia de mutação/transformação ele deve ser compreendido através de um princípio de dualidades, que implica as dinâmicas entre *yin* e *yang*, energias antagônicas, porém complementares. Segundo o Taoísmo, vivemos em um mundo dual, em que uma energia se transforma na outra o tempo todo, em um ciclo onde "*yin* está sempre se transformando em *yang*, e *yang* transformando-se em *yin*; a noite está sempre se transformando em dia e o dia em noite; o calor está sempre se transformando em frio e o frio transformando-se em calor."¹⁴⁴. O *Yin* é tudo aquilo que é pesado, que desce, que é obscuro, que está escondido e que se materializa. Enquanto *Yang* é tudo que é leve, que sobe, que é luminoso, que é aparente e sutil.

Quatro momentos dessas energias (*yin*, *yang*) formam a noção do tempo no taoísmo, e decorrem dentro de uma mesma situação: acumulação, ápice, declínio e dissipação – um se transformando no outro. Tudo na natureza, incluindo nossos corpos, seria atravessado por esses quatro tempos, uma vez que são regidos pelas leis da mutação. O *I Ching* ao responder o consulente está sempre se referindo a um desses momentos, definindo em qual deles a situação consultada se encontra: é tempo de avançar, recuar, atravessar, esperar?

A lógica por trás do *I Ching* sustenta, assim, que tudo na natureza está em constante transformação, sendo o oráculo capaz de refletir nada menos que as dinâmicas condutoras dos acontecimentos do mundo, atuando como um medidor dessas forças, um indicador do tempo (momento) em que o consulente se encontra e a qualidade que rege a situação (suavidade, força, impedimento, perigo, fluidez).

¹⁴³ *I* significa mutação e *Ching* significa tratado.

¹⁴⁴ CHERNG, 2015, p. 28.

Diferente de outros tipos de oráculo que determinam o futuro e dão respostas assertivas, o *I Ching* apenas mede as forças que atuam sobre o corpo que pergunta, e sugere um caminho ou estratégia para lidar com a situação atual.

A estrutura do *I Ching* baseia-se, então, em um complexo sistema de imagens que vem responder às perguntas feitas pelo consulente. Esse sistema se dá a partir de um jogo que tem como primeira etapa a elaboração de uma pergunta. Essa pergunta deve ser adequada e precisa em relação à situação que se quer compreender. Pela lógica do *I Ching* não haveria resposta errada, mas sim pergunta inadequada ou imprecisa. Esse aspecto do oráculo traz reflexões filosóficas de grande valor, sobretudo se atentarmos para a qualidade polissêmica e imagética das respostas que ele oferece.

A pergunta se dá, assim, como um dispositivo que conduz o consulente a imagens possíveis, a pequenos enigmas, colocando-o em questão, em risco de ver suas verdades desmancharem. As respostas não são nem diretas, nem sutis. Funcionam como uma espécie de conselho filosófico ao consulente, um indicador de caminho, um desafio àquele que interpreta. O *I Ching*, vale ainda notar, implica a necessidade de comunicação com aquilo que é exterior ao indivíduo, uma vez que parte do princípio de que todos os seres são regidos pelas leis da mutação.

Iniciado o jogo do oráculo, desencadeia-se um processo em que as respostas surgem a partir de um desdobramento de imagens que levam à imagem final, *imagem-enigma*, *imagem-resposta*. Uma imagem leva à outra, instituídas por uma distância marcada, a um só tempo, com uma diferença e uma semelhança. Há algo que as torna distintas, mas que também as coloca em relação de atração e interdependência.

Existem alguns métodos para se jogar *I Ching*, podendo-se utilizar varetas, tavas ou moedas. Vou elucidar brevemente o jogo com moedas. Primeiramente, o consulente define qual lado da moeda (cara ou coroa) corresponde a *Yin* ou *Yang*. Feito isso, formula-se uma pergunta, escrevendo-a em um papel. Em seguida, lançam-se as três moedas e o intérprete desenha a linha, que corresponderá a uma das energias *Yin* ou *Yang*. A primeira imagem é, portanto, a da linha.

Figura 31 - Linhas Yin e Yang



Fonte: Instituto de Oráculo do Rio de Janeiro

A segunda imagem é o trígrama: três linhas constituídas por três jogos de moedas. Para cada trígrama há uma imagem correspondente que pode evocar: terra, montanha, água, vento, trovão, fogo, lago e céu. Cada qual indicando uma qualidade distinta para a situação: céu corresponde à criatividade, montanha à impedimento, vento à suavidade, e assim por diante.

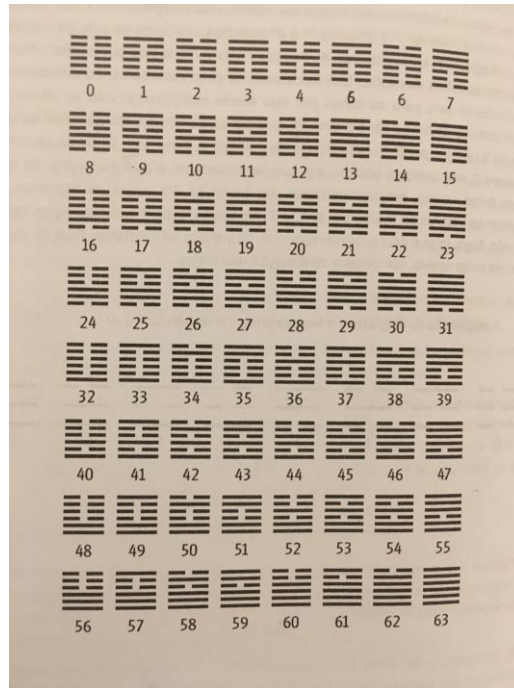
Figura 32 - Trigramas do I Ching



Legenda: Trigramas e seus elementos correspondentes
Fonte: Instituto de Oráculo do Rio de Janeiro

Continua-se o lançamento de moedas até a obtenção de seis linhas, formando assim um hexagrama, combinação de duas imagens primárias (dois trigramas). Céu sobre terra, terra sobre céu, água sobre água, água sobre terra, fogo sobre água, vento sobre lago, montanha sobre vento, e assim por diante podendo se obter até 64 imagens/hexagramas.

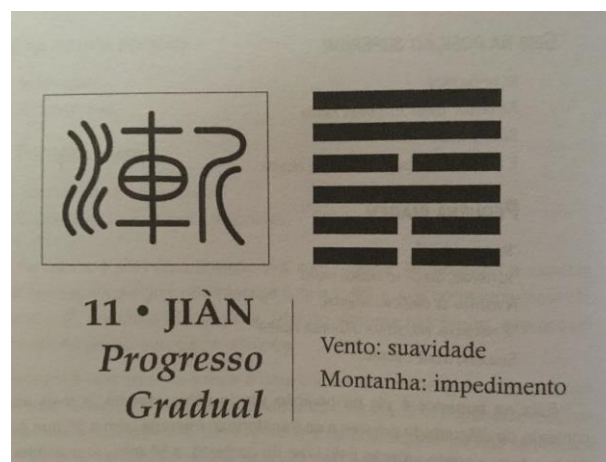
Figura 33 - Tabela de hexagramas do I Ching



Fonte: CHERNG, 2015

Para cada hexagrama que se forma existe ainda um ideograma correspondente e cada ideograma traz uma mensagem em forma de enigma. Tomando um exemplo temos o hexagrama 11, que corresponde ao ideograma *Jian*, resultante de vento sobre montanha, significando respectivamente suavidade sobre impedimento.

Figura 34 - Hexagrama 11 – Jiàn



Fonte: CHERNG, 2015

Essa configuração de elementos evoca o que se denomina de "grande imagem", desse modo vemos para o 11 a seguinte correspondência: "Uma árvore acima da montanha, progresso gradual. Assim, o homem superior acumula dignidade e virtude para melhorar os costumes."¹⁴⁵ Interpreta-se: "Na grande imagem, Confúcio faz uma analogia entre a árvore, que cresce com visibilidade sobre a montanha, e as virtudes, que crescem e se acumulam no Homem Superior."¹⁴⁶ Sobre a árvore acrescenta-se ainda: "Árvore simboliza o trigramma vento, que corresponde ao elemento madeira na Teoria dos Cinco Elementos"¹⁴⁷.

A "grande imagem" pode ainda desdobrar-se em uma ou várias "pequenas imagens" se alguma das linhas apresentar-se enquanto linha mutável¹⁴⁸. Uma linha mutável significa que a situação está no ápice, prestes a se transformar. Nesse caso, o oráculo apresenta uma "pequena imagem" que traz uma mensagem mais específica que aquela acessada pela interpretação geral do hexagrama. A ver: "O ganso selvagem aproxima-se gradualmente do rochedo. Comendo e bebendo em paz e alegria. Boa fortuna."¹⁴⁹ No livro das mutações segue a interpretação abaixo:

(...) a mensagem diz que você se encontra em segurança e conforto, como se fosse um pássaro descansando num lugar alto e seco, próximo do mar (...). Na pequena imagem, Confúcio diz que o favorecimento do seis na segunda¹⁵⁰, é pelo seu merecimento por preservar as qualidades de suavidade e equilíbrio.¹⁵¹

Em resumo:

moedas/varetas → linha → trigramma → hexagrama → ideograma → grande-imagem → pequena-imagem

Cada imagem final que se desvenda é um conselho do oráculo ao consultente, refletindo nada mais que as leis de mutação do mundo a partir de um complexo

¹⁴⁵ CHERNG, Wu Jyh. *I Ching: o tratado das mutações*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015. p.120.

¹⁴⁶ CHERNG, 2015, p.120.

¹⁴⁷ CHERNG, 2015, p.120.

¹⁴⁸ A linha mutável é uma variação da linha comum. Sua formação se dá de acordo com a combinação das três moedas jogadas para formar a linha.

¹⁴⁹ CHERNG, 2015, p.121.

¹⁵⁰ Refere-se à linha mutável do hexagrama.

¹⁵¹ CHERNG, 2015, p.121.

sistema de imagens, que se desdobram e se correspondem, combinam-se e revelam uma *imagem-resposta*.

No processo de produção das imagens de *Que horas são no paraíso?* se dá algo similar. Uma imagem desdobrando-se em outra, doando sentido, clarificando o enigma em conjunto, produzindo significado a partir de sua associação com outras imagens. Como um trigrama que só faz sentido e só evoca uma resposta ao ser combinado com outro trigrama. As linhas soltas não significam o suficiente, são apenas forças dispersas que se manifestam, mas não carregam sentido. É a partir de uma análise conjunta dos hexagramas e seus ideogramas correspondentes que é possível acessar um caminho para interpretar a resposta.

Em uma narrativa imagética fotográfica, como a que se apresenta em *Que horas são no paraíso?*, alterar a posição das imagens é determinante na leitura do trabalho. O processo de edição e construção narrativa funcionam a partir de diversas tentativas de montagem, da colocação em contato das imagens entre si. É preciso encontrar pares, respiros, ruptura, liga, encaixe e organizar o sentido.

Em *O sentido do filme*,¹⁵² Serguei Eisenstein se dedica ao tema da montagem do filme apontando a importância de conectar as imagens, buscando uma narrativa que seja não apenas "logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante."¹⁵³ As várias possíveis montagens vão alterando o sentido da narrativa a partir de um jogo de contato e contraste, de cortar e colar; jogo alterante das imagens em que uma coloca a outra em movimento, em uma dialética da atração e do conflito. E é justamente na presença de um processo dual que a série apresentada se dá. A ilha, *âncora-redemunho*, dualidade encarnada em sua própria geografia.

Também no *I Ching* observam-se a associação de imagens opostas, como por exemplo no hexagrama que combina céu e terra:

céu é espacial, invisível, ilimitado, e seu movimento é ascendente; terra é formal, visível, limitada e seu movimento natural é descendente.¹⁵⁴ Ou ainda montanha e lago: "montanha é acumulação de matéria sólida e simboliza a concretude da existência; lago é acumulação de matéria líquida e simboliza a qualidade incognoscível da existência."¹⁵⁵

¹⁵² EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

¹⁵³ EISENSTEIN, 1990, p. 14.

¹⁵⁴ CHERNG, 2015, p.44.

¹⁵⁵ CHERNG, 2015, p.44.

O que é importante ressaltar aqui é a relevância do aspecto relacional que compõe os processos descritos. É também, nesse sentido, que o ideograma é entendido por Fenollosa não como um argumento pictográfico, mas enquanto “processo relacional, enquanto metáfora estrutural”.¹⁵⁶ O ideograma não corresponderia à uma representação da realidade, mas à metáfora na qual elementos diversos se relacionam. As relações entendidas como mais importantes do que as coisas que elas relacionam em si:

Para o estudioso norte-americano, a imaginação distingue-se por seu poder de construção; sua ação sobre o real não é de índole imitativa, mas criativa. A imagem é o resultado desse rápido poder que, num instante parece capaz de explorar milhões de combinações possíveis, para selecionar apenas aquela adequada.¹⁵⁷

Se o que rege o mundo segundo o *I Ching* são as leis dinâmicas de mutação do universo, o hexagrama vem a partir da combinação de seus traços revelar essas leis. E se, como sustentamos aqui, a imagem fotográfica surge de um processo originário similar ao que forma o hexagrama, ela guarda, também, um contato com as forças que regem o universo.

Para Haroldo de Campos, a escrita ideográfica teria justamente essa potência de apreender uma parcela do enigma do mundo por sua qualidade imagética e combinatória: "Em virtude de sua escrita, os chineses tem a impressão de apreender o universo através dos traços essenciais cujas combinações revelariam as leis dinâmicas da transformação."¹⁵⁸ As imagens, assim como um ideograma, seriam para Haroldo de Campos, *signos-presença*, configurando para além de qualquer funcionalidade, uma presença física que se impõe. Como o poeta afirma em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*¹⁵⁹:

Mais do que simples suportes de sons, os ideogramas se impõe com todo o peso de sua presença física. Signos-presença e não signos-utensílio, eles chamam a atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam.¹⁶⁰

¹⁵⁶ CHERNG, 2015, p.58.

¹⁵⁷ DE CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Editora Cultrix, 1977, p.59.

¹⁵⁸ DE CAMPOS, 1977, p.50.

¹⁵⁹ DE CAMPOS, 1977.

¹⁶⁰ DE CAMPOS, 1977.

Haroldo de Campos implica ainda, sobre a construção da linguagem imagética/ideográfica, uma mistura entre homem, imagem e mundo, que se daria movida pela tentação do homem em participar da mutação do universo. Na tradução de um texto ideográfico, Haroldo de Campos descreve o florescimento de uma árvore: "árvore nua, algo que nasce da ponta dos ramos, surgimento do radical da planta, desabrochar e a flor em plenitude."¹⁶¹ Mas afirma uma presença além, que não está clara, porém pode ser desvendada:

(...) por trás do que é mostrado (aspecto visual) e do que é denotado (sentido normal), um leitor que conheça o chinês não deixará de descobrir, através dos ideogramas, uma idéia sutilmente dissimulada, a idéia de um homem que se introduz em espírito na árvore e participa de sua metamorfose.¹⁶²

Seguindo a lógica taoísta, é possível inferir que o desejo de produzir uma imagem passaria, em alguma medida, por essa tentação da qual nos fala Haroldo de Campos, de tocar o enigma do mundo, mimetizar-se a ele e se aproximar de uma *imagem-resposta*.

No processo de produção de *Que horas são no paraíso?* As imagens são também habitadas pela presença humana, daquele corpo que transita pela ilha e quer participar de suas dinâmicas de mutação, acumulação e corrosão. Como o homem que se introduz na árvore, esse corpo que produz as imagens se introduz na ilha. Nele reverbera a força dual que a constitui, e é esse movimento incessante que o desterritorializa, o abala e desencadeia sua potência de criação. Que o impele a deslocar-se e ir de encontro ao mundo, na busca de desvendar o enigma que a ilha lhe impõe. Pois, o enigma que move esse corpo talvez esteja justamente na pergunta que instaura a obra. *Que horas são no paraíso?*

Se o *I Ching* vem através de imagens responder em qual dos quatro tempos (acumulação, ápice, declínio e dissipação) o corpo do consulente se encontra, o ensaio fotográfico vem também indicar esse tempo e as forças presentes no espaço ou situação pelo qual o corpo transita.

As imagens vêm, então, como um hexagrama do *I Ching*, responder ao consulente. Responder a esse corpo que produz um movimento semelhante àquele que origina e deriva a ilha, esse corpo que se imagina e se reflete nela mesma e se

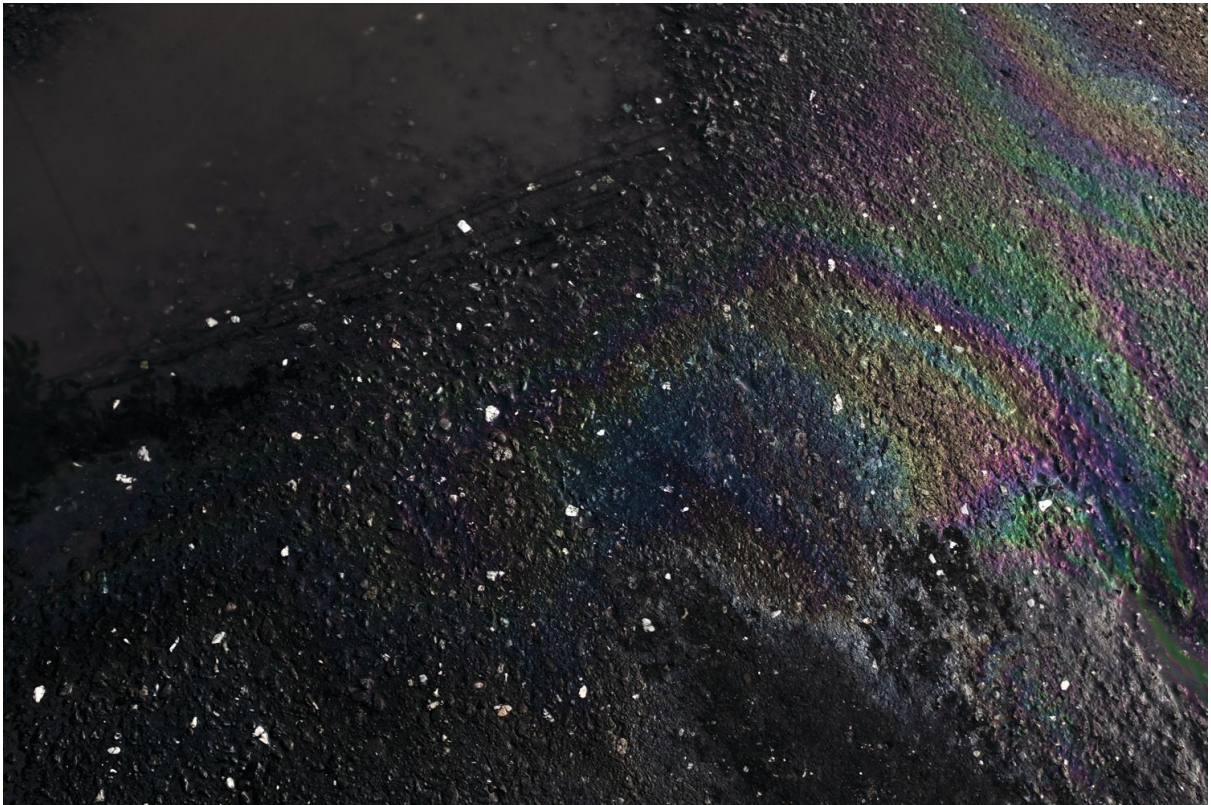
¹⁶¹ DE CAMPOS, 1977, p.52.

¹⁶² DE CAMPOS, 1977, p.52.

sujeita a seu movimento para então recriar o mundo a partir da ilha e das águas, e fabular uma resposta. *Imagem-resposta*, enigma, que guarda em si a pergunta, a chance, as possibilidades múltiplas de caminho, insubordinando-se à busca do verdadeiro, onde o que importa é o colocar-se em jogo.

"Eu nunca tive escolha"¹⁶³, essa é a força do jogo que se impõe como um relâmpago. Se como afirma Bataille, o desejo de saber sirva apenas de motivo ao desejo de interrogar, "é deixando a interrogação aberta em mim como uma chaga que guardo uma chance, um acesso possível a ele (o ápice)."¹⁶⁴

Figura 35 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2015

¹⁶³ BATAILLE, 2017, p.77.

¹⁶⁴ BATAILLE, 2017, p.77.

Figura 36 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2015

Figura 37 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2017

2.3.2 Jogo e perda em Georges Bataille

Surpreendo-me por cair na angústia, e no entanto! Não paro de jogar: é a condição da embriaguez do coração. Mas isso é medir o fundo nauseabundo das coisas: jogar é roçar o limite, ir o mais longe possível e viver na beira de um abismo.¹⁶⁵

Que horas são no paraíso? parte de um método que pode ser tomado como uma proposição filosófica: *a perda de si*. O *perder-se* enquanto filosofia do abismo, filosofia do perigo. Método que se desencadeia a partir de um risco poético: colocar-se em jogo para criar. Bataille afirma, em *Sobre Nietzsche*, que o jogo seria a condição da embriaguez do coração. Em suas palavras, "jogar é roçar o limite, ir o mais longe possível e viver na beira de um abismo."¹⁶⁶

A perspectiva apresentada em torno do *I Ching* remete à noção de jogo elaborada pelo autor. O jogo e a *perda de si* estão intimamente relacionados uma vez que, o primeiro seria justamente um procedimento possível para desencadear a experiência da perda. Os termos *perda*, *perda de si* e *perder-se* são utilizados diversas vezes pelo pensador, em obras como *Sobre Nietzsche*, *A Parte Maldita*¹⁶⁷ e *O Erotismo*¹⁶⁸. Ouso dizer que essa noção não apenas aparece em suas obras, mas é central em seu pensamento. Conceitos chave como o *erotismo*, a *despesa*, a *chance*, o *jogo* e a *continuidade perdida*, são todos eles atravessados pelo prisma da perda, assim como parecem estar entrelaçados.

É importante observar que essa perda é pensada pelo autor a partir de dois pilares: a *experiência* – palavra chave em Bataille a qual ele toma como autoridade para compreensão da vida; e o *corpo* – local por excelência da criação e do saber. É pelo excesso e no corpo que Bataille propõe o pensamento. Um pensamento que se dá na carne, que engaja a forma. Conhecido como “pensador do corpo” que se dedica a investigar práticas e valores difíceis de serem capturados e descritos, experiências que se encontram no limite do dizível e do inteligível, Bataille reconhece no indivíduo um movimento interno ligado ao desejo de *perder-se*, de

¹⁶⁵ BATAILLE, 2017, p.124.

¹⁶⁶ Apesar de não ser adepto às filosofias orientais, e ser um grande crítico do *Zen*, Bataille é um autor interessante para dar continuidade à discussão.

¹⁶⁷ BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida de "a noção de dispêndio"*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

¹⁶⁸ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Ed: L & PM. 2003.

abrir mão de uma individualidade pré-estabelecida para, assim, conectar-se com algo que o transcenda, com aquilo que está fora de si. A potência do sujeito só se realizaria, segundo Bataille, em vista de um encontro com esse fora, através de uma fusão entre homem e mundo, que restituiria a ele sua capacidade de agir sobre si e sobre o *outro* – sua capacidade de afetar.

O conceito de jogo formulado ainda em 1946 em *A Suma Ateológica*, especificamente no volume *Sobre Nietzsche: vontade de chance*, parece reverberar na noção de *erotismo*, formulada posteriormente e aprofundada em 1957, em sua célebre obra *O Erotismo*. O jogo seria por excelência uma atividade erótica, se entendemos que erótica é toda atividade que tem "por princípio a destruição da estrutura do ser fechado" configurando-se como uma forma de "desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão"¹⁶⁹. Conceito chave de sua obra, o *erotismo*, explica Bataille, não estaria ligado tão somente à atividade sexual, mas às diversas atividades que aproximam o sujeito da destruição de sua condição individual e descontínua. Sendo, portanto, a única experiência capaz de colocar em questão a descontinuidade do sujeito sem provocar sua morte.

A atividade erótica, sobretudo, só se realizaria a partir dessa perda, como afirma Bataille: "No erotismo eu me perco."¹⁷⁰ O *erotismo* é, portanto, a experiência que permite o indivíduo ir além de si e superar sua descontinuidade – ainda que provisoriamente – sem aniquilar-se. Em uma passagem que possibilita ao homem experimentar um esvaziamento de si para vivenciar o encontro com um novo eu.

Se para Bataille, é erótica toda atividade que coloca o ser em risco de morte – ainda que metafórica –, que é do domínio da violação, e que tem por princípio a dissolução das formas constituídas – social, física, psicológica – de tudo aquilo que funda em nós a ordem descontínua "das individualidades definidas que somos", a arte figura então como uma das possíveis formas de produzir a partir da *perda*. A poesia, constata o autor, seria por excelência "a criação por meio da perda" e se aproximaria da ideia de sacrifício. Capaz de negar e destruir o limite das coisas que apreende, provocando um desapossamento para então se apossar do objeto de outro modo.

¹⁶⁹ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Ed: L & PM. 2003.

¹⁷⁰ BATAILLE, 2003, p. 11.

Em *Sobre Nietzsche*, Bataille sugere que o colocar-se em jogo seria justamente aquilo que permitiria ao homem uma abertura, que estabeleceria a conexão entre dentro e fora, produzindo uma comunicação entre sujeito e mundo:

A comunicação não pode ocorrer de um ser pleno e intacto a outro; ela requer seres que tenham o ser em si mesmos posto em jogo, situado no limite da morte, do Nada... A comunicação só tem lugar entre dois seres postos em jogo – dilacerados, suspensos, um e outro inclinados sobre seu Nada.¹⁷¹

Na ausência de comunicação entre homem e mundo só restaria, na visão do autor, um pesado tédio que acometeria o ser fechado em si mesmo, definindo em seu enclausuramento. Estado em relação ao qual apenas a tentação de participar do mundo pode se impor, produzindo o desejo de comunicar. Colocar-se em jogo seria, portanto, tornar-se penetrável ao *outro*, ao exterior, ao que existe além de si; é apenas colocando-se em jogo que os homens tornam-se capazes de comunicar.

O jogo parece se encaixar também naquilo que Bataille descreve em seu livro *A parte maldita – Precedida de A noção de dispêndio*, como "atividades improdutivas". Nele o autor divide as atividades humanas em produtivas e improdutivas. As atividades produtivas seriam aquelas em que o homem despenderia o mínimo necessário para a conservação da vida e da produção de bens, baseando-se na lógica de acumulação; o campo das atividades improdutivas se oporia radicalmente a isso, configurando-se como o domínio dos gastos inúteis que encontram um fim em si mesmo – a atividade sexual, o luxo, o ritual, o sacrifício, a festa, o jogo e a arte. O princípio da perda ou de despesa incondicional estaria ligado a uma energia que se gasta até o limite para atingir um êxtase, um sentimento de estupefação, em que o perigo de morte não é evitado, mas ao contrário, se afirma como desejo inconsciente.

Para Bataille, o jogo seria precisamente uma forma de renúncia onde aquilo que o jogador aposta é perdido enquanto recurso, algo que ele não poderá mais usufruir. O que se joga nesse método do abissal é a própria segurança, que o sujeito perde ao abrir-se às forças do mundo, às agências do fora. Não é possível pensar *jogo* e *despesa* sem pensar em *erotismo*. Todos esses conceitos parecem estar fortemente entrelaçados em Bataille, como se um implicasse o outro. O jogo é atividade erótica, uma vez que toda atividade erótica implicaria em uma despesa,

¹⁷¹ BATAILLE, 2017, p. 59.

uma perda. É a partir dessa perda que o indivíduo quase se aniquila, é colocado em questão e transgride os limites de sua própria natureza, para então criar e inventar-se outro. Aliás, Didi-Huberman observa em *A semelhança informe* que o jogo seria "a maneira primordial de produzir uma imagem... numa vontade autopertubadora – sintomal – que é também vontade de chance."¹⁷² (A vontade de chance é também interpretada por Didi-Huberman como uma “vontade de arte”).

Chama atenção também na abordagem de Bataille, a inequívoca relação entre a morte – ou o risco dela – e a criação, sendo a primeira justamente aquilo que tonifica a vida. Ele esclarece em *A Literatura e o Mal* que: "é necessária uma perda não menor que a morte para que o brilho da vida atravesse e transfigure a existência opaca."¹⁷³ Não é por menos, que o jogo e a morte parecem estar intrincados em seu pensamento:

Jogo à beira de um abismo tão grande que só um sonho, um pesadelo de moribundo, define sua profundidade. Mas jogar é, em primeiro lugar, não levar a sério. E morrer...¹⁷⁴

É com o próprio corpo que se joga, e o que se espreita nesse jogo do sujeito é o aniquilamento de si. Mas nessa filosofia do abismo é preciso saber retornar, desviar, e efetuar o *passe tauromáquico*, operando aquilo que Bataille diz ser o salto para a vida. Ao colocar-se em jogo, ao perder-se, o sujeito se abre para as infinitas possibilidades do acaso, o extremo do possível.

Se, por fim – como adota Bataille – tomamos o jogo como uma prática que deve ser a todo momento afirmada, e que aquilo que é colocado em jogo somos nós mesmos, é só no lançar-se para fora e no render-se às leis de mutação do mundo que isso se faz possível. É sobre essa necessidade de “jogar alguma coisa para fora ou mesmo jogar algo de si mesmo para fora de si (...)"¹⁷⁵ Colocar-se em jogo e abrir-se para as possibilidades do mundo – e sobretudo dispor-se para o autoabalo do corpo e da episteme –, é o que meus trabalhos, enquanto produções baseadas no procedimento da *perda de si*, desencadeiam. Me parece potente pensar a

¹⁷² DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 394.

¹⁷³ BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

¹⁷⁴ BATAILLE, 2017, p.129.

¹⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 361.

câmera fotográfica como um instrumento para fazer perguntas, um dispositivo capaz de colocar o corpo em jogo, uma vez que, entre todas as técnicas artísticas, a fotografia parece ser aquela que mais toma a experiência como autoridade, e coloca o corpo no tempo do acontecimento, transformando esse corpo em testemunha das forças que atuam no momento de formação da imagem.

A série *Que horas são no paraíso?* Se dá nesse colocar-se em jogo que requer um *perder-se*, um abrir-se ao possível. Pois, é justamente a *chance* que nos é revelada quando saímos no mundo abertos ao acontecimento. Jogamos com o possível, e para isso colocamos em jogo a posição onde estamos.

Quem quer que sejas, tu que me lês: joga tua chance. Como eu faço, sem pressa, assim como no instante em que escrevo, eu te jogo. Essa chance não é nem tua nem minha. Ela é a chance de todos os homens e sua luz. Será que alguma vez ela teve o brilho que agora a noite lhe dá?¹⁷⁶

2.4 O outro

Chego em Kingston no dia 03 de março de 2017. Pego um táxi no aeroporto internacional e atravesso a capital em direção à *Barbican*, bairro onde me instalo. O mar é distante da cidade e tomado por uma das maiores zonas portuárias do mundo. O que caracteriza Kingston é sua geografia montanhosa e tropical. De um lado as Blue Mountains, onde se cultiva o café, e de outro, densas florestas de encosta.

A cidade concentra pouco mais de 1 milhão de habitantes, um terço de toda a população jamaicana. Kingston é uma das poucas cidades da Jamaica que recebe um fluxo pequeno de turistas, que no geral descem no aeroporto de *Montego Bay*, cidade mais próxima das grandes atrações que levam os turistas à ilha.

Kingston é marcada por uma forte presença de símbolos americanos que disputam espaço com expressões tradicionais da cultura local, configurando um cenário sincrético que só pode ser compreendido se, como propõe Fredrick Barth, jogarmos a cultura no caldeirão das controvérsias.¹⁷⁷ Grandes supermercados como o *Progressive Foods* dividem muros com os tradicionais mercados onde trabalham

¹⁷⁶ BATAILLE, 2017, p.129

¹⁷⁷ BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Contra Capa Livraria, 2000, p.110.

*higglers*¹⁷⁸ e comerciantes rastafáris. O *jerk chicken*, tradicional comida jamaicana feita ao ar livre em churrasqueiras caseiras, compete com o popular *KFC* e outros *fast foods* das praças de alimentação que compõem os movimentados *plazas*. O som do *reggae*, do *dancehall* e o *hip hop* dos anos 2000 dominam as ruas através dos *soundsystems* que ocupam várias esquinas da cidade, e podem ser encontrados em forma de gigantescas aparelhagens patrocinadas por marcas internacionais, assim como em suas formas mais contidas, organizadas localmente, na sorveteria da cidade, no quintal de casa, em um beco de chão de terra. Igrejas católicas, neopentecostais e o Rastafarianismo constituem expressões religiosas características da ilha, influenciando fortemente as práticas culturais. *Rasta*, *bless*, *waguan* são os principais cumprimentos proferidos entre os passantes que misturam o *standard english* (inglês padrão) e o *patois* (língua crioula).¹⁷⁹

A série *Que horas são no paraíso?* começa a ser produzida ainda em Kingston, antes de me mudar para Ocho Rios – onde venho a me estabelecer por mais três meses. Kingston revela outra noção de cidade caribenha. Por não ser um destino turístico ela se constrói a partir de dinâmicas bastante distintas das demais vilas do país, e concentra grande parte da produção cultural da ilha, sobretudo a produção musical. É também um importante centro intelectual, uma vez que conta com a universidade *The University of the West Indies*. Kingston é uma cidade de trânsito difícil, pouco atrativa para pedestres, cortada por grandes bulevares e avenidas com poucas calçadas, o que acaba impondo uma rotina de deslocamento entre ambientes fechados e quase sempre através dos *route taxis* (táxi coletivo informal), dificultando as experiências ao ar livre e em espaços públicos.

As primeiras imagens de *Que horas são no paraíso?* foram produzidas quase ao final do meu primeiro mês de campo. Nesse momento, eu morava em uma casa compartilhada com outras pessoas, gerenciada por Judith, uma senhora jamaicana de ascendência chinesa, no bairro de *Barbican*. Os outros quartos eram ocupados por alguns jovens jamaicanos com os quais aos poucos fui criando uma relação próxima de amizade, não porém sem antes experimentar uma difícil flexibilização das barreiras de sociabilidade.

¹⁷⁸ Nome dado às comerciantes mulheres que vendem frutas e verduras nos mercados.

¹⁷⁹ Língua crioula de base inglesa.

Figura 38 - Barbican Mall



Figura 39 - The no bonezone



Legenda: Kingston, Jamaica.
Fonte: A autora, 2017

Nos primeiros dias de convívio, Michael e Natasha, um jovem casal Rastafári, mostraram-se reticentes, desconfiados e pouco interessados em qualquer relação. Fumavam diariamente a *ganja* na varanda da casa, sem dar confiança a qualquer assunto que eu tentava introduzir. É interessante, porém, como foi através da fotografia que pude experimentar essa quebra de barreiras. Ao descobrirem que eu era fotógrafa, me perguntaram se eu poderia fazer um ensaio fotográfico de noivado dos dois. Me convidaram, então, a um passeio para *Gordon Town*, região próxima a Kingston, coberta por uma mata tropical e cortada por rios e cachoeiras onde realizamos as fotos.

Tomamos um ônibus de Barbican para o *downtown* (baixo-centro) de Kingston e descemos no tumultuado mercado de *Papine*, onde sinalizamos a um *route taxi* que nos levasse através de uma sinuosa estrada que seguia em meio à mata. Essa foi minha segunda experiência de natureza na ilha, no entanto, a primeira em que pude vivenciar uma outra imagem da Jamaica, uma imagem menos solar, mais introspectiva, da floresta tropical densa e sombreada, sem estrangeiros, sem o controle da indústria turística e que era frequentada pelos locais. Lugar que eu viria a entender mais adiante como um daqueles que fazia parte de um circuito alternativo, fora da rede de paisagens privatizadas que crescem a cada ano no país. Carregado de uma atmosfera muito distinta das paisagens artificiais que eu viria a conhecer, domesticadas e higienizadas pela indústria do turismo.

Michael e Natasha transformaram-se em grandes amigos, me apresentaram ao grupo de reggae *Lineage Family* do qual Michael fazia parte, me convidaram para os eventos de *reggae* na cidade, onde pude presenciar a forte influência do Rastafarianismo e da filosofia *Ital – Ital Livity* – que caracteriza a sociabilidade jamaicana: reservada, reflexiva, silenciosa, desconfiada e atenta. Nesses círculos quase não se conversavam amenidades. Falava-se pouco, a não ser nos momentos do *reasoning* destinados a densas reflexões sobre a vida, onde assumia-se uma postura de respeito e escuta. As falas eram longas, ora em tom de manifesto, ora quase profético, em uma mistura de intenção política e declinação religiosa. Eu apenas escutava. Esses momentos inauguraram uma temporada que viria a ser marcada pelo silêncio, pela observação e pela pouca socialização a partir da palavra. O que se tornaria um desafio de desconstrução, um abalo de toda ordem definida e por mim conhecida para o diálogo e o acesso à comunidade. Minha matéria era o silêncio.

Antes de me mudar para Ocho Rios, fui ainda convidada a conhecer a cidade onde Michael cresceu: [Augustown](#). Comunidade periférica próxima ao centro de Kingston, onde ele mesmo sugeriu que eu levasse minha câmera, pois seria um lugar onde eu gostaria de fotografar. Levei uma pequena e discreta câmera *Fuji*, com a qual fotografei a maior parte de minhas experiências na ilha. Nesse dia, Michael mediava a imagem. Sem que eu perguntasse, eu esperava que ele dissesse, "here yuh can take a picture, Daniela."

Passamos o dia circulando pela vila, visitando a casa de conhecidos, até chegar ao *Judgment Yard*, um templo religioso onde se concentravam as reuniões e cultos rastafári da vila e que foi idealizado(e financiado) por Sizzla Kalounji, um dos músicos de dancehall e reggae mais proeminentes na Jamaica. Durante grande parte do ano Sizzla permanece ausente, viajando na Jamaica e ao redor do mundo em turnês de shows, mas naquele dia inesperadamente o encontramos ali em Judgment Yard. Nesse momento Michael ficou tenso e pediu que eu não fotografasse mais o local, o que poderia ser interpretado como um desrespeito ao ícone jamaicano. Ali aprendi uma outra dimensão do *reggae* e sua forte ligação com o Rastafarianismo, os limites estreitos entre a música e a religião, o cantor e o profeta.

Essa segunda experiência de deslocamento do centro de Kingston me mostrou uma outra perspectiva sobre a Jamaica, que eu conhecia ainda tão pouco. Nesses trajetos experimentei mais a fundo a não neutralidade do meu corpo branco e estrangeiro na ilha caribenha, a constante necessidade de mediação da minha presença, em um contato mais imersivo com a paisagem e com os locais. A câmera catalisava meu aprendizado ao mesmo tempo em que abria caminhos e evidenciava ainda mais minha presença e suas implicações nos contextos pelos quais eu transitava. Alguns dias depois do passeio a Augustown, me mudei para Ocho Rios (ou Ochi, como era chamada pelos locais), onde dei continuidade ao desenvolvimento do ensaio, desdobrando as primeiras imagens, acumulando outros sentidos e trajetos.

Figura 40 - Augustown



Figura 41 - Augustown



Fonte: A autora, 2017

Figura 42 – Augustown



Figura 43 – Judgment Yard

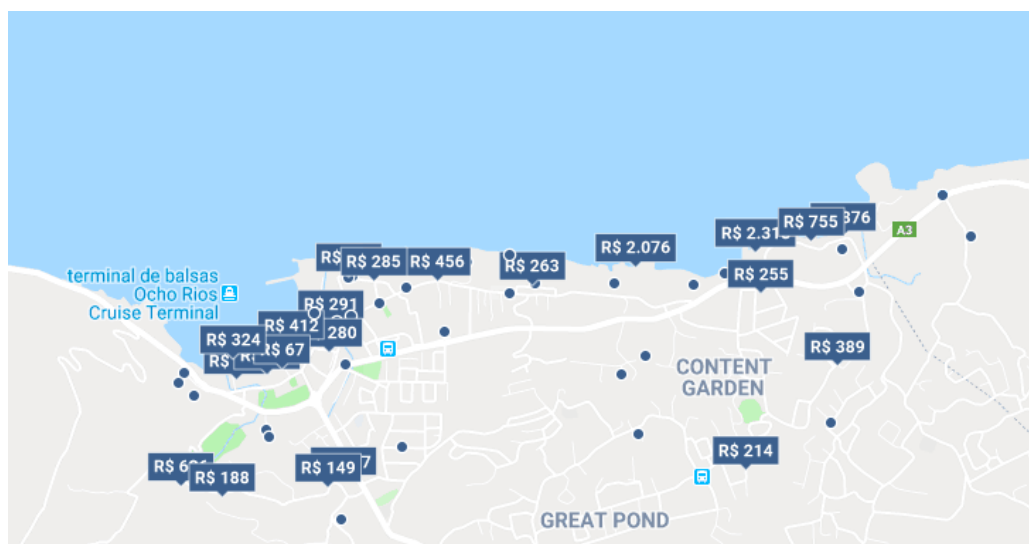


Fonte: A autora, 2017

Ochi distingue-se da capital não só pelo seu tamanho (antiga vila de pescadores com apenas 9.800 habitantes) mas pela ostensiva presença da indústria turística, sendo o segundo destino mais turístico da ilha, e o que recebe o maior fluxo de cruzeiros de todo o litoral.

A cidade é composta de um lado por montanhas cobertas de vegetação onde se configuram os bairros residenciais da cidade, identificados no mapa abaixo como *Content Garden* e *Great Pond*. De outro, por uma orla invisibilizada pelos muros de *resorts all inclusive* como o *Sandals*, *Sand Castles*, *Rooms*, entre outros. Vale notar que de nenhum ponto da rua principal é possível ver o mar, e muito menos, acessá-lo. Apesar da praia estar há poucos passos da rua principal, de lá mal se percebe que se está numa das praias mais bonitas do país. Na imagem abaixo (Fig.44) temos um mapa que exhibe os pontos onde há hotéis na cidade e os valores de suas diárias que podem chegar a mais de 600 dólares. Além das dezenas de *resorts*, há ainda diversos condomínios fechados e luxuosos que além de bloquear a visão e acesso à orla, contam com suas praias privadas.

Figura 44 - Sem título



Legenda: Mapa de Ocho Rios com identificação dos hotéis e preços de diárias (2016)

Fonte: Google.

Além das faixas de areia tomadas pelos *resorts* cinco estrelas onde nenhum não-hóspede pode entrar, as praias mais amplas e bonitas da ilha, sobretudo no litoral norte, foram vendidas ou emprestadas pelo governo jamaicano a investidores

privados, que cobram altos valores de entrada, podendo chegar a trinta dólares norte-americanos. Vale pontuar que a venda das praias e a política de controle do uso que proíbe o acesso da orla a não-pagantes ou não-hóspedes foi instaurada em 1956 a partir do *Beach Control Act*. A lei tem um caráter fortemente excludente e elitista, uma vez que esses valores representam quantias altíssimas se considerarmos o reduzido poder aquisitivo da maior parte da população jamaicana. O *Beach Control Act* afeta também a economia local, uma vez que atinge diretamente os pescadores dependentes do acesso ao mar para obter seu sustento. Políticas como essa não se restringem ao litoral, atingindo também os principais rios e cachoeiras da ilha que tem o acesso controlado.

Próximo à região do *Cruise terminal* (porto de cruzeiros) à esquerda do mapa, observamos ainda um pequeno circuito de restaurantes de luxo que vendem comida tradicional jamaicana, um *plazza* de lojas de diamante – *House of Diamonds*, o *Taj Mahal Shopping Center* com diversas lojas de souvenir, e um complexo chamado *Island Village* constituído de cafés, um cinema, boutiques e um bar molhado com uma pequena piscina gratuita à beira do mar exclusiva ao uso dos turistas. Esse complexo de entretenimento, totalmente destoante do resto da cidade, destina-se sobretudo aos turistas de cruzeiro que passam apenas o dia na cidade e não se aventuram a circular fora desse circuito. O turista contemporâneo preserva, assim, sua distância na cápsula do hotel, do ônibus de turismo e na segurança de ambientes estandardizados.¹⁸⁰

O que ronda o imaginário desses turistas, em sua maioria ingleses, canadenses e norte-americanos, parece ser o constante medo de encontrar o “nativo” sem mediação, fora dos espaços controlados onde os jamaicanos figuram dentro de um cenário de estereótipos e cumprem a expectativa do nativo exótico, pacífico, alegre e servil. O medo que ronda parece ser o de lhes estilhaçarem o paraíso, onde o real é um excesso, e o *outro*, conforme argumenta Homi Bhabha, escancara sua própria existência e o ameaça de desmembramento.¹⁸¹

O cenário dos resorts e dos passeios turísticos vendidos na Jamaica reproduzem um quadro em que "a raça e a etnicidade são Commodificados como

¹⁸⁰ SILVEIRA, Paulo. As odisséias possíveis. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p. 141-155, nov. 2008, p. 145.

¹⁸¹ BHABHA, 1998, p. 77.

recursos para o prazer."¹⁸² O que é reproduzido também em duvidosas relações "românticas" travadas entre jovens negros jamaicanos e mulheres brancas estrangeiras com o dobro de suas idades, que praticam o chamado R&R – "Rent a Rasta", em outros termos, a prostituição masculina, que pude observar fortemente em Ocho Rios. Nas palavras de Franz Arnold, um amigo jamaicano:

No Brasil, os turistas procuram as mulheres. Aqui, eles vêm pelos homens. Eles gostam da ideia de um grande homem negro de uma ilha. Acho que é exótico. E você conhece o estereótipo sobre homens negros e sexo, então isso deixa os estrangeiros ainda mais fascinados. Portanto, as mulheres europeias de meia-idade costumam vir aqui para uma *sexcation* (férias sexuais). Essas mulheres muitas vezes também vêm da América do Norte. Portanto, geralmente há a possibilidade de que, se ela for branca, ela também esteja aqui pelo lado sexual da Jamaica. Infelizmente, aprendi da maneira mais difícil. Minha ex que é francesa fez isso comigo. Ela estava com "febre da selva" e eu estava apaixonado demais para perceber. Então ela terminou comigo por outro cara negro.¹⁸³

Esse arranjo atrai todos os anos dezenas de mulheres norte-americanas, inglesas e canadenses de meia idade que buscam o circuito de prostituição, muitas vezes mascarado como uma relação não-comercial. Fecha-se aqui o ciclo em que não só o cenário e a cultura local são comercializados, como também os corpos dos indivíduos, configurando um "playground alternativo" no qual os corpos dominantes afirmam seu poder em relações aparentemente íntimas com o *outro*.¹⁸⁴

¹⁸² HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: elefante, 2019.

¹⁸³ Comunicação pessoal: In Brazil, tourists go for the women. Here, they come for the men. They like the idea of a big black man from an island. They think it's exotic. And you know the stereotype about black men and sex so that makes the foreigners even more fascinated. So middle aged European women often come here for a sexcation (sex vacation). These women often come from North America too. So there is usually the possibility that if she is white, she might be here for the sexual side of Jamaica as well. Unfortunately I learned the hard way. My ex who is French did that to me. She had "jungle fever" and I was too in love to realize. Then she broke up with me for another black guy.

¹⁸⁴ HOOKS, 2019, p. 68.

Figura 45 - Ochi



Legenda: Taj Mahal Shopping Center, Ocho Rios, Jamaica.
 Fonte: A autora, 2017

Até o final do século XIX a ilha era vista como um local que inspirava medo e desordem, composta por uma natureza selvagem e doenças tropicais. Sobretudo após a decadência do açúcar e a abolição da escravidão, imaginava-se uma ilha arruinada composta por uma população dispersa e pouco organizada, que não pagava aluguel, vivia em cabanas miseráveis, apoiando a vida na pobreza de inhames e bananas, utilizando-se do *calabash* (cabaças) para produzir utensílios domésticos.¹⁸⁵ No entanto, com o crescente interesse do governo britânico e de companhias americanas, como a *United Fruit Company*¹⁸⁶, em estabelecer uma indústria do turismo na ilha, foi feito um massivo trabalho a fim de reinventar sua imagem no imaginário norte americano e britânico, e construir uma "Nova Jamaica". A autora Krista Thompson observa:

¹⁸⁵ THOMPSON, Krista A. *An eye for the tropics: Tourism, photography, and framing the Caribbean picturesque*. Duke University Press, 2006, p.28.

¹⁸⁶ A *United Fruit Company* é uma multinacional norte-americana que se instalou no final do século XIX na Jamaica.

Apesar da disponibilidade de medicamentos preventivos para doenças tropicais na década de 1880, os promotores do turismo tiveram de dissipar o medo das ilhas, que assombrava a imaginação das clientelas da Grã-Bretanha e da América do Norte. Eles tiveram que transformar radicalmente as paisagens mais malignas da ilha em espaços de desejo turístico para os públicos viajantes britânicos e norte-americanos.¹⁸⁷

A fotografia vai cumprir um papel fundamental na reconstrução desse imaginário, consolidando aos poucos uma imagem que Thompson¹⁸⁸ denomina como *picturesque tropical garden*, dado que toda a fetichização da ilha recaía sobre a representação de zonas que apresentavam sinais de cultivo. A natureza passa a ser, portanto, apresentada em sua forma domesticada como no cenário organizado das *plantations*¹⁸⁹ de coco e banana.

Centenas de sessões de projeção de fotos foram feitas na Inglaterra e nos EUA, no início do século XX, utilizando-se de lanternas mágicas¹⁹⁰, onde exibiam imagens que reforçavam a ideia de um ambiente edênico, pacífico, tropical, abundante em frutas e habitada por nativos calmos, servis e contentes.

Os defensores da indústria do turismo, no entanto, tinham não apenas que ver suas paisagens com novos olhos, mas também convencer viajantes em potencial a fazer o mesmo, reconhecendo a Jamaica como uma paisagem repleta do mais encantador cenário do mundo.¹⁹¹

Também aos poucos foi sendo construído um imaginário em que a Jamaica passa a ser vista como um grande *resort* onde há apenas sol, mar e areia (*sun, sea and sand*), e nenhum nativo presente. Essa imagem começa a ser propagada a partir de um projeto de publicidade elaborado pelo *Jamaica Tourist Authority*, autoridade criada em 1910.

¹⁸⁷ Tradução livre. Trecho original em inglês: Despite the availability of preventive medicines for tropical diseases in the 1880s, tourism promoters had to dispel the fear of the islands, which haunts the imaginations of potential clientele in Britain and North America. They had to radically transform the island's much maligned landscapes into spaces of touristic desire for British and North American traveling publics. (THOMPSON, 2006, p.4, tradução nossa).

¹⁸⁸ THOMPSON, 2006.

¹⁸⁹ É um termo utilizado para o sistema econômico que originou-se no período colonial baseado no trabalho escravo.

¹⁹⁰ As lanternas mágicas são um mecanismo de projeção antecessor aos projetores de imagem.

¹⁹¹ Texto original: Proponents of the tourism industry, however, had not only to see their landscapes with new eyes, but to convince would-be travelers to do the same, to recognize Jamaica as a landscape filled with the loveliest scenery in the world. (THOMPSON, 2006, p.32).

O mandato da Autoridade era compilar e disseminar informações sobre a Jamaica como uma estância turística. Para este fim, empregou vários métodos para promover a Jamaica, principalmente como um destino de sol, mar e areia para o inverno.¹⁹²

Esse imaginário vigora até hoje e é, aliás, compartilhado por vários outros países da região caribenha, que são vistos sob a mesma ótica a partir da qual o Caribe parece ser um grande *resort*. Uma pesquisa das imagens exibidas pelas agências de turismo britânicas, canadenses e americanas, e pesquisa no buscador “Google” pelo termo “Jamaica” nos revela centenas de páginas de pesquisa cobertas de praias plácidas, geralmente desabitadas, corroborando com a imagem do paraíso solar.

A insatisfação com o turismo, o baixo envolvimento dos locais nos negócios e os conflitos entre turistas e nativos, remonta ao surgimento da indústria turística no início do século passado. A declaração abaixo dada por um jamaicano em 1904 poderia certamente ter sido feita hoje em dia:

Tourist! Cou yah sah! Dem is a confusion set of people. What we want dem for? – An what good dem going to do? All them idle buckra drive and ride over de mountains in dem buggy and harse wit all dem 'surance, and look down upon we poor naygurs. True dem say dey brings we money, but when time we eber see it? All de storekeepers dem in Kingston and the big tabern-keeper, dem is the one dat get the money out of dem.... An when de tourists come up to de country and see we working in de ground, dem is not goin' to do anything fa we, but take pitcha and laugh at we. Chu! Me bredder, only de buckra dem will profit.¹⁹³

Contrariamente às minhas expectativas, estabelecer relações pessoais em Ochi se mostrou muito mais difícil do que em Kingston, uma vez que eram constantemente atravessadas pelo dinheiro, se resumindo a trocas comerciais e pouco espaço para outras formas de aproximação.

¹⁹² Tradução livre. Texto original: The mandate of the Authority was to compile and disseminate information on Jamaica as a tourist resort. To this end, it employed various methods to promote Jamaica, primarily as a sun, sea and sand winter–get–away destination. (STUPART, Copeland A. and SHIPLEY, Rober. *Jamaica's Tourism: sun, sea and sand to cultural heritage*. Journal of Tourism Insights: Vol. 3: Iss. 1, Article 4, 2012).

¹⁹³ Tradução livre: "Turista! Olha só! Eles são um conjunto confuso de pessoas. O que nós queremos deles? Que bem eles vão fazer? Todos eles são ociosos, dirigem e cavalgam sobre as montanhas em meio a todas as garantias, e olham de cima para nós, pobres de nós negros... É verdade que eles nos trazem dinheiro, mas quando foi que nós vimos o dinheiro? Todos os lojistas em Kingston e o grande taberneiro, é o único que tira o dinheiro deles.... Quando os turistas chegam ao país e nos veem trabalhando no chão, eles não fazem nada, só tiram fotos e riem de nós. Ah, meu irmão, apenas eles vão lucrar." (TAYLOR, 1987-88 apud STUPART, 2012).

Eu ocupava uma zona nebulosa, uma vez que era identificada como turista, mas atravessava os limites das zonas de entretenimento, adentrando espaços cotidianos, em uma cidade marcada por uma forte segregação entre turistas e locais. Eu frequentava os bares do mercado, as pequenas festas de *reggae* quase ocultas que se passavam em estreitas ruas residenciais, os supermercados e restaurantes locais, e diversos outros estabelecimentos que pertenciam a uma rotina comum.

Me sentia questionada – por mim e pelos outros – a cada gesto e movimento do meu corpo. As crianças expressavam bem esse lugar deslocado, a exemplo de uma ocasião quando uma menina de menos de dez anos me perguntou com estranhamento ao me encontrar numa pastelaria local: "*Ohhh, are you a tourist?*"; ou quando outra criança na praia principal da cidade, ao me ver entrar no mar demarcou: "*Hello...! White people!*".

Quando cheguei a Ochi fui morar em uma pequena casa em *Exchange*, vilarejo localizado na parte alta da cidade, próximo à região dos rios. Um pequeno bairro em desenvolvimento com diversas casas em construção, um mercado administrado por uma família de chineses, um ou dois bares com máquinas de caça níquel, uma cozinha caseira que servia *jerk chicken*, arroz e feijão temperado com cravo.

Em abril, meu primeiro mês na cidade, choveu todos os dias, tempestades que não cessavam. Elaborei um ritual que deu início a um primeiro momento de produção, e que me distraía do tédio imposto pela chuva, me estimulava a produzir um trânsito, a sair de casa, a me orientar, ancorar meu corpo, lidar com o vazio e o peso do silêncio que fundou esse mês. Todos os dias por volta das 17h, quando a chuva geralmente já tinha parado, eu andava pela rua de terra e fotografava. O que parecia um movimento tímido delineou um primeiro conjunto de imagens, apontando algumas direções que ganhariam corpo nos próximos meses.

Figura 46 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2015

Figura 47 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2017.

No segundo mês, me mudei para uma casa perto do centro da cidade. Se em *Exchange* eu me sentia isolada, não só pelas chuvas torrenciais, mas também pela distância das regiões mais movimentadas da cidade, na nova casa a experiência era oposta. Ela ficava ao lado do *Island Village* e me possibilitava observar o fluxo de turistas por seus percursos delimitados e a chegada quase diária dos cruzeiros que aportavam às 10h e partiam às 17h, sonando um apito que reverberava por toda a cidade. De noite chegava um som alto das caixas de dancehall, das ruidosas festas pagas que tomavam a pacata Ochi nos finais de semana. Ali também mantive meu método, fotografar diariamente, circular pelos locais próximos de casa quando não fosse possível transitar além. Eu estava cercada de montanhas de pedra e plantas que brotavam de dentro delas. As chuvas reduziram-se significativamente, o calor chegou intenso com o verão, e comecei a fazer alguns novos percursos. Também nas caminhadas entre minha casa e o supermercado ou o restaurante Rastafári, onde eu almoçava frequentemente, eu sempre levava a câmera, evitando, porém, fotografar as pessoas, uma vez que considerava esse gesto invasivo em uma cidade tão exaurida pelo turismo.

Era possível viajar pelo país através de dois sistemas de transporte, um mais caro e mais seguro, oferecido pela *Knutsford Express*, empresa de ônibus que fazia os principais trajetos intermunicipais. O outro, barato e precário, o sistema informal de *route taxis* e vans clandestinas. Quatro a cinco pessoas viajavam apertadas no banco de trás dos carros, conduzidas vertiginosamente por estradas sinuosas. De cidade em cidade era preciso trocar de carro e pagar mais uma passagem. Foi através desse segundo sistema que fiz alguns dos meus trajetos pela ilha, percorrendo cada trecho, pegando quatro carros diferentes para percorrer 200km, conhecendo, portanto, cada vez mais, um outro lado da Jamaica.

Aos poucos descobri lugares como aquele que estive em Kingston, desconhecidos do circuito turístico ou pouco acessado pelos mesmos. Como um local próximo à minha casa onde havia uma discreta entrada escondida pela vegetação, que levava a uma curta praia frequentada geralmente por jovens locais e homens Rastafáris, que passavam o dia ali, vendendo artefatos manufaturados. Ou ainda, um rio que descobri em uma viagem a uma pequena vila, ao redor do qual acontecia uma importante conferência internacional em torno das causas *Maroon* – (uma espécie de comunidade quilombola jamaicana). Lugares como esses se apresentavam a mim durante minha estadia e me abalavam com sua potência de

resistência enquanto espaços ainda livres de controle. Foram nesses lugares por onde transitei e produzi a maior parte do ensaio, atrás de imagens latentes que revelavam a força dessa ilha.

Em *Que horas são no paraíso?* não há uma tentativa de representar a Jamaica ou propor uma nova imagem do país, mas há um contraponto imagético que se faz aqui, que influencia a construção da atmosfera do ensaio. Uma negação da experiência pasteurizada promovida a cada esquina, e uma devolução de mundo feita por um corpo que se move por outros trajetos, que atravessa os limites territoriais imaginários construídos pela indústria do turismo: as bóias laranjas das praias que separava jamaicanos e turistas, os portões do *Island Village*, o relógio da praça principal da cidade. Eu circulava com os *route táxis* (carros informais), frequentava os rios públicos, as praias escondidas, livres de turistas e grades de controle.

A experiência que se devolve da Jamaica através de imagens é, frequentemente, calcada em um clichê solar a partir do qual o Caribe parece ser um lugar só, um grande *resort all inclusive* com "sol, areia e mar"¹⁹⁴. A minha experiência é a do silêncio, em que a imagem me conecta com as várias dimensões que compõem a ilha.

Em *Que horas são no paraíso?*, a narrativa (ou essa quase-narrativa) se funda também em uma tentativa de criar fissuras em um discurso visual hegemônico, que vem sendo construído já desde o fim do século XIX, como observamos acima. Não propõe, portanto, um discurso fixado, não se coloca como uma contra-versão. Mas justamente como imagem que põe em disputa os territórios e o imaginário que constituem a paisagem.

Que horas são no paraíso? não tem intenção representativa, mas lança uma pergunta que tensiona essa imagem única, idealizada e artificial que se sustenta a um custo social e cultural altíssimo, privatizando as praias, excluindo os corpos nativos dos espaços e dos lucros do turismo, segregando e estereotipando. A imagem que se pretende propor no ensaio fotográfico quer refletir as potências dessa ilha e suas dinâmicas de transformação. A ilha experimentada para além dos muros dos *resorts* que protegem os turistas de um real que lhes parece ser um excesso. A ilha enquanto organismo que faz parte das dinâmicas de acumulação e

¹⁹⁴ THOMPSON, 2006.

dissipação, ápice e declínio, uma imagem não-domesticada, produzida por um corpo em deriva. O *outro* como lugar do encontro e da desconstrução de mundos, como portadores dessa *perda de si*.

Em *Que horas são no paraíso?*, o *perder-se* é operado a partir de um tempo dilatado, e não enquanto uma proposição pontual, mas na forma de uma experiência de longo-prazo, baseado na espera, na negociação e no afeto. O espaço geográfico onde a perda acontece – a ilha – é central nesse processo, dispositivo que instiga o corpo e atua sobre ele. Se no procedimento de transmutação o que se dá é uma manipulação dos elementos para deles retirar o que há de mais precioso de sua estrutura, em *Que horas são no paraíso?* o corpo extrai os movimentos que fundam dois elementos básicos da geografia insular: água e terra. É do áqueo e do telúrico – elementos que incidem uns sobre os outros – que se desprende grande parte das formas reveladas nas imagens.

A série fotográfica deriva também dos corpos que se colocam nas paisagens. A figura humana parece se dar como elemento de passagem, uma aparição que se infiltra na paisagem, a ela resiste ao mesmo tempo que nela se incorpora. Vemos em uma das fotografias uma mulher ao longe cercada de água, posicionada como se esperasse algo na iminência de acontecer, algo que ela vê mas está no fora de campo e não sabemos do que se trata; em outra fotografia um corpo que se encontra já dentro mesmo de um acontecimento, submerso na água, quase mimetizado na paisagem; ou ainda, a imagem de uma mulher que se move contra o movimento de uma queda d'água, tocando simultaneamente o ápice do acúmulo de força das águas e sua dissipação. O que esses corpos parecem compartilhar com a natureza é precisamente o fluxo dos quatro tempos de que nos fala o taoísmo.

Em torno do meu corpo, observo algo de performático – um pertencer performativo – que acontece apesar de minha ausência nas imagens. A performance se dá enquanto uma iniciativa, uma performance que não reivindica para si atenção, mas pelo contrário, procura se fazer invisível, não para conseguir roubar uma imagem ou capturar o instante espontâneo, mas porque produz em silêncio, um silêncio contemplativo como quem descobre pequenos segredos, tensões que se acumulam no espaço, enigmas desse território. Um corpo que tenta tocar os quatro tempos que regem a natureza; que testemunha e experimenta o fluxo das mutações da ilha.

A performance se dá na postura que o corpo assume no espaço que ocupa. Um corpo que para se deslocar pela ilha resiste e adere ao meio social no qual se encontra. Um corpo que resiste e adere às forças da natureza que o atravessam e é transformado pelas leis da mutação, pelas dinâmicas sociais do espaço, onde precisa a todo tempo renegociar sua passagem. É nesse processo de perda e transformação que ele se reinventa e cria.

Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivo. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência e resistência críticos.¹⁹⁵

O espaço social funciona como catalisador da experiência da perda. É nele que o corpo é afetado pelo encontro com o *outro*, e precisa, a cada incursão pelas ruas, se reinterpretar, aprender novos códigos, outros gestos e maneiras de estar junto. É a partir das zonas de desconforto nas quais ele incursiona, nas negociações de pertencimento onde se "suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de "pertencer" – pertencer ao mundo."¹⁹⁶ Através da experiência na ilha ele se desprograma, "acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas (...) cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários."¹⁹⁷

Eleonora Fabião afirma que "um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? A quem pertence o meu corpo? E o seu?"¹⁹⁸ Observo essas perguntas ressoando dos dois lados, na criança que me pergunta: "*Are you a tourist?*" tentando entender meu lugar de pertencimento; e nas perguntas que faço a mim mesma, mas sobretudo: que corpo é esse o meu? São essas

¹⁹⁵ FABIÃO, Eleonora. *Programa performativo: o corpo-em-experiência*. Revista do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP, Campinas, SP, 2013, p.5.

¹⁹⁶ FABIÃO, 2013, p.5.

¹⁹⁷ FABIÃO, 2013, p.5.

¹⁹⁸ FABIÃO, 2013, p.6.

perguntas que vem definir o modo como vou me deslocar pela ilha, que me faz optar pelo apagamento do meu corpo das imagens, assim como por um trânsito silencioso, contemplativo, negociado e por vezes mesmo, distante. A distância entre meu corpo e daqueles que aparecem nas imagens é definida por essas perguntas, que por vezes encontram a eliminação dessa distância e por outras evidenciam um grande abismo.

Por outro lado, observamos que as lógicas que conduzem o *I Ching* tem seu processo associado à uma mutação constante do mundo, que se dá a partir de uma dinâmica entre forças opostas. Processo que considero similar ao de formação da ilha, assim como ao da criação das imagens que compõem o ensaio fotográfico apresentado neste capítulo. Vale notar também que foi pela observação da natureza que os taoístas elaboraram o *I Ching* e seus ensinamentos. Em *Que horas são no paraíso?*, é também a partir da observação das forças da natureza, e do abrir-se a essas forças – que por vezes chamo de forças do mundo, forças do fora – que o trabalho é construído.

Figura 48 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2017

Figura 49 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2017

3 LAGO SOBRE LAGO: ALEGRIA SOBRE COMUNICAÇÃO

Figura 50 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2019

Figura 51 - Hexagrama 54 - Duì



Legenda: Hexagrama *DUÌ* do *I Ching* que representa lago sobre lago.
Fonte: CHERNG, 2015

Lago sobre lago. Alegria sobre comunicação.

Três moedas jogadas ao acaso. Lago sobre lago: alegria sobre comunicação. Uma linha mutável: se não houver comunicação, infortúnio. Um perigo novamente se anuncia no ideograma que surge.

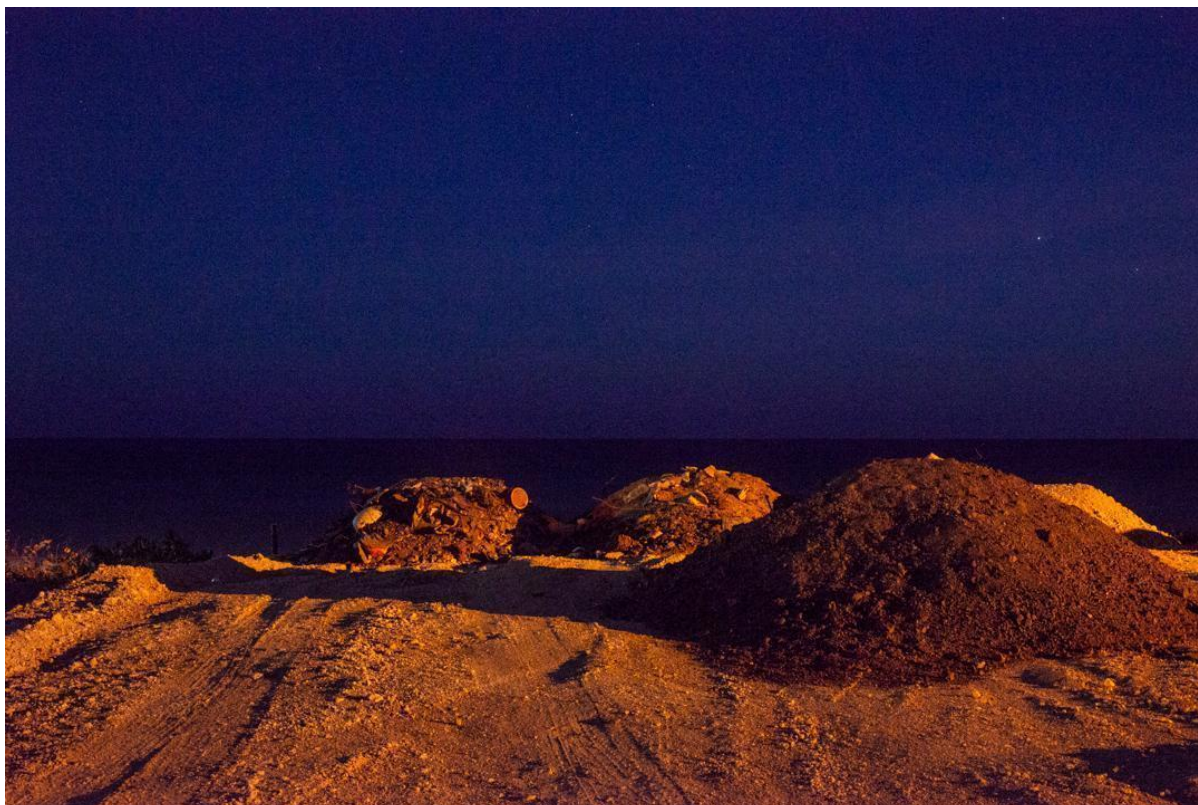
É 25 de julho de 2019. Chego em Kingston no meio da tarde. O calor e a umidade são intensos. Pego um táxi e no caminho rememoro a paisagem sonora do país. As pessoas falam baixo nas ruas, mas as caixas de som dos carros vibram alto. Cruzo a região portuária por uma estrada margeada dos dois lados pelo mar, e sigo me distanciando do centro de Kingston em direção a Bull Bay, localizada na periferia, em Saint Andrew Parish. Os carros passam por nós em alta velocidade, quase batem, quase se desmontam. No rádio, a popular estação *Irie FM* intercala sua programação com o *reggae* e o *dancehall*, entrecortada por anúncios em patois. *Waguan. Bless.* Agora entendo bem melhor a língua, os gestos, os cumprimentos. Tudo parece mais familiar.

A pequena casa na qual me instalo encontra-se ao lado de um lago verde escuro, cercado por um extenso manguezal e habitado por crocodilos que dizem terem sido colocados ali por um velho Rasta, há muitos anos, em um gesto de liberdade. A um quarteirão, uma praia de pedras, areia escura e um mar de fortes correntezas. A orla é extensa e ocupada por poucas casas. O acesso à praia é barrado por pilhas de brita, dejetos de construção e um matagal abandonado.(Fig.52) À esquerda há uma grande casa em obra onde trabalham cerca de dez homens, e à direita uma pequena pousada.

A poucos km encontra-se a Bob Marley Beach, praia quase deserta, de águas claras e mansas, frequentada por pescadores e locais. Não longe daí vemos uma montanha conhecida como Bobo Hill, onde se encontra a comunidade Rastafári de mesmo nome, de ordem Bobo Shanti.

O intenso contraste entre água e pedra me impacta mais uma vez. Há um excesso dessas matérias, que se fazem presente repetidamente em diversos cenários. Como se estivessem ali novamente indicando uma resposta. Que horas são no paraíso?

Figura 52 - Sem título



Fonte: A autora, 2019.

A casa, pintada com as cores Rastafári, é seccionada entre várias residências, divididas por paredes de madeira e habitada por quatro famílias. Três mulheres que vivem à direita, dois policiais que vivem no segundo andar, e nos fundos minha inquilina Imani, seu marido Lamois, sua filha Amira e seu sobrinho Brandon. E minha casa, onde vou passar quase um mês com meu companheiro, composta por um banheiro, um quarto e uma cozinha que ocupam o que antes era a garagem. As casas em volta são suntuosas, construídas a partir de uma arquitetura neoclássica, com grandes colunas gregas, misturada à estética das casas de praia de Miami, porém com tetos baixos e pequenas janelas. E frequentemente divididas entre várias famílias.

Essas casas são, em sua maioria, finalizadas no andar de baixo e cuidadosamente pintadas, porém se encontram constantemente em obras expandindo-se para cima e para os lados. Em um fluxo onde muito já se encontra ruína, com casas enormes abandonadas, faltando apenas as janelas e a pintura, reforçando a sensação de um país em constante construção, em uma dinâmica que parece se reproduzir por toda a ilha de acumulação e corrosão.

O *I Ching* aconselha a comunicação. Se não, infortúnio. Dessa vez tateio com mais habilidade esse mundo distinto que me cerca. O teórico martinicano Édouard Glissant, afirma que "(...) iremos perceber que a poética não é uma arte do sonho ou da ilusão, mas uma maneira (...) de conceber a relação entre si-mesmo e o outro e a expressar."¹⁹⁹ Glissant infere aqui sobre um potencial de comunicação que não passa apenas pelo seu resultado, mas também pela forma como essa comunicação é concebida. O que me interessa é justamente esse ponto, aquilo que transcorre durante a relação si-mesmo e o outro, esse espaço no qual a comunicação se dá.

O princípio da comunicação estaria para Bataille precisamente no "lançar-se para fora": "Só comunico fora de mim, abandonando-me ou lançando-me para fora."²⁰⁰ Parece então que a própria noção de *perda* que busco delinear implicaria essencialmente essa comunicação: "Se não comunica, aniquila-se nesse vazio que é a vida ao se isolar. Se quer comunicar arrisca-se igualmente a se perder."²⁰¹ Se para Bataille comunicação e perda estão estritamente relacionados, é nesse **espaço** onde a *perda de si* no encontro com a alteridade pode se dar. O conselho do *I Ching* de se comunicar parece apontar diretamente para esse lugar da perda.

A comunicação da qual falamos aqui está inserida em um contexto bastante específico, que implica um corpo que se desloca, e que, apesar de alinhado a uma postura de trabalho de campo, imergindo com mais profundidade e tempo nos territórios, não deixa de ser um um corpo que viaja. É interessante observarmos que a viagem pode ser pensada como um dos mais antigos mecanismos de exposição do corpo à comunicação radical com a alteridade, atuando, portanto, como um dos possíveis dispositivos para a *perda de si*. Michel Leiris afirma em seus cadernos de campo que a viagem teria a particularidade de deslocar o sujeito.²⁰² Ou, como diria ainda Bashô, poeta japonês do século XVII, viajar parece ter um sentido de passagem estando muito mais ligado a um desejo de expor-se ao mundo do que ao de se instruir ou se comover. Viagem não é, porém, um termo neutro e é preciso refletir sobre esse conceito. O que significa viajar para uma ex-colônia britânica, um

¹⁹⁹ GLISSANT, 1997.

²⁰⁰ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017, p.62.

²⁰¹ BATAILLE, 2017, p.62.

²⁰² CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

país afro-diaspórico? Como pessoas de diferentes populações, gêneros, raças viajam?²⁰³

A palavra "viagem" sugere uma atividade mais cotidiana, institucionalizada, convidando à especificação histórica. Talvez seja por isso que Edward Said intitulou seu ensaio "Teoria das viagens" em vez de "Teoria Nômade", ou "Teoria Deslocada" ou "Teoria da Disseminação". Esse senso de movimento mundano "mapeado" também é o motivo pelo qual pode valer a pena manter o termo "viagem", apesar de suas conotações "literárias" de classe média, ou práticas recreativas, itinerantes, espaciais há muito associadas às experiências e virtudes masculinas. "Viagem" sugere, pelo menos, atividade profana, seguindo vias públicas e trilhas batidas. Como viajam diferentes populações, classes e gêneros? Que tipo de conhecimento, histórias e teorias eles produzem? Uma agenda de pesquisa crucial abre.²⁰⁴

Bell Hooks, teórica negra estadunidense, faz uma crítica contundente à noção de viagem, uma vez que estaria fortemente relacionada à uma proposta imperialista. Questiona quais são os corpos que podem viajar e relata que suas experiências de deslocamento para outros países sempre foram atravessadas por diversos obstáculos impostos ao seu corpo – de mulher negra – de modo que viajar implica em encarar o terror, a perseguição e se mover em meio ao medo²⁰⁵.

Para pensar a *perda de si* em um contexto de deslocamento, se faz necessário situá-lo, ou seja, refletir de onde e para onde se dá esse movimento. Invariavelmente, viajar implica ir de um lugar para outro, porém com um corpo situado historicamente: "Saber quem você é significa saber onde você está. Seu mundo tem um centro que você carrega com você."²⁰⁶ Para James Clifford, a escrita sempre se dá a partir de algum "onde", e esse "onde" é menos um lugar do que itinerários. Ou seja, o autor atenta para a condição relacional que constrói os lugares

²⁰³ CLIFFORD, James. *Notes on travel and theory*. Inscriptions, 1989.

²⁰⁴ Tradução livre. Texto original: The word "travel" suggests a more everyday, institutionalized activity, inviting historical specification. Perhaps it is why Edward Said titled his essay "Traveling Theory" rather than "Nomadic Theory", or "Displaced Theory," or "Disseminating Theory." This sense of worldly, "mapped" movement is also why it may be worth holding on to the term "travel", despite its connotations of middle class "literary," or recreational, journeying, spatial practices long associated with male experiences and virtues. "Travel" suggests, at least, profane activity, following public routes and beaten tracks. How do different populations, classes and genders travel? What kinds of knowledge, stories, and theories do they produce? A crucial research agenda opens up. (CLIFFORD, 1989, p. 5).

²⁰⁵ HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: elefante, 2019.

²⁰⁶ Tradução livre. Texto original: "To know who you are means knowing where you are. Your world has a center you carry with you." (CLIFFORD, 1989).

para onde nos deslocamos. É justamente a condição de deslocamento, de *onde* para *onde* que interessa:

O tempo passaria, velhos impérios cairiam e novos tomariam seu lugar, as relações dos países e as relações de classes tiveram que mudar, antes que eu descobrisse que não é a qualidade dos bens e da utilidade que importa, mas o movimento: não onde você está ou o que você tem, mas de onde você vem, para onde está indo e a velocidade com que está chegando lá.

²⁰⁷

Faço portanto um exercício proposto pela escritora Adrienne Rich e traço um itinerário do meu deslocamento:

Itinerário para uma política do lugar

Branca /31 anos/ Mulher cis

Partida:

De um quarto quente / de Laranjeiras / do Rio de Janeiro / do Brasil / da América do Sul / de uma ex-colônia portuguesa de ocupação / de uma ex-colônia que conquistou a independência em 1822 / de um território afro-diaspórico / do continente / do ocidente/ do hemisfério sul.

Chegada:

Em um quarto quente / em Bull Bay / em Kingston / na Jamaica / em uma ex-colônia inglesa de exploração / em uma ex-colônia que conquistou a independência em 1962 / em uma ilha / em um território afro-diaspórico / no Caribe / na América Central / no ocidente / no hemisfério norte.

Glissant também reflete sobre a viagem e contrapõe a *viagem mecânica* à *errância*. A partir do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Glissant trabalha com o conceito de rizoma em oposição à raiz única para pensar uma poética da relação. O conceito de rizoma mantém a noção de enraizamento, ao mesmo tempo que recusa a ideia de uma raiz totalitária, constituindo-se então a

²⁰⁷ Tradução livre. Texto original: Time would pass, old empires would fall and new ones take their place, the relations of countries and the relations of classes had to change, before I discovered that it is not quality of goods and utility that matter, but movement: not where you are or what you have, but where you come from, where you are going and the rate at which you are getting there. (CLIFFORD, 1989, p. 5).

base do que o autor denomina de "poética da relação"²⁰⁸. Essa poética estaria baseada no pensamento da errância, que é um pensamento relacional, capaz de reforçar a identidade – não em um sentido fixo – mas contribuindo para uma compreensão histórica e relacional desse *si*, em que a raiz "adquire a aparência de um rizoma, as certezas não estão fundadas (...)".²⁰⁹ Glissant propõe que o errante não seria nem o conquistador, nem o viajante e tampouco o descobridor, mas aquele que se movimenta a partir de uma lógica relacional, negando a raiz única, totalitária e predadora.

É importante ainda observar que, como aponta Hal Foster²¹⁰ em *O artista como etnógrafo*, alguns autores que trabalharam na junção entre arte e etnografia – tal como Leiris em sua obra autoetnográfica *A África Fantasma*,²¹¹ parecem utilizar do encontro com a alteridade como um instrumento para um ritual de autoalterização. Nesses casos o *outro* era frequentemente encerrado em estereótipos essencialistas vinculados à emoção em contraposição à racionalidade europeia, apresentando-se como via de acesso a processos psíquicos e sociais primários.²¹² Reproduzia-se, assim, uma fantasia primitivista sobre esse *outro* que não era de fato reconhecido e continuava silenciado, distante de um possível espaço de aparição, instrumentalizado enquanto contraponto do eu, a serviço de uma transformação pessoal em que a antropologia figurava como autoanálise.²¹³

Apesar de podermos afirmar que as viagens de Leiris para a África e seu intento de se reinventar no encontro com a alteridade possuíam caráter "culturalmente transgressor e mesmo politicamente significativo"²¹⁴, observamos um contato com o *outro* que se daria sobretudo através da chave do desejo. Em que esse encontro parecia apenas servir a uma transformação pessoal, ou como sugere Fernanda Arêas²¹⁵, "para curar suas próprias obsessões". Glissant adverte o mesmo sobre Rimbaud, mas pondera, vendo uma intencionalidade positiva em seu

²⁰⁸ GLISSANT, Edouard. *A Poética da Relação*. Edições Sextante, 2011. [pré-publicação na internet] Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/a-poetica-da-relacao-pre-publicacao-de-edouard-glissant>. Acesso em 20 set. 2019

²⁰⁹ GLISSANT, 2011

²¹⁰ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, v. 7, 2014.

²¹¹ LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

²¹² FOSTER, 2014

²¹³ PEIXOTO, Fernanda Arêas. *A viagem como vocação*. in LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. Editora Cosac Naify, 2007.

²¹⁴ FOSTER, 2014, p. 168.

²¹⁵ PEIXOTO, 2007.

movimento: "A errância do trovador, ou a de Rimbaud, não é ainda a vivência densa (opaca) do mundo, mas é já o desejo apaixonado de contrariar a raiz... Com o trovador, com Rimbaud, a errância é vocação, que apenas se diz pelo desvio. É o apelo, e ainda não a plenitude, da Relação."²¹⁶

Bell Hooks ilustra bem a questão colocada por Foster ao afirmar que "tornar-se vulnerável à sedução da diferença, buscar um encontro com o *outro*, não exige que o sujeito abdique de sua posição dominante de forma definitiva."²¹⁷ Ou seja, a relação com a alteridade pode acontecer de forma violenta, resultando em uma absorção puramente estética do *outro*, como num processo antropofágico em que se adquire certa característica que lhe falta, devolvendo ao mundo uma versão comoditizada desse encontro; ou apenas se autoalterizando. É nesse sentido que uma possível reinvenção de si no encontro radical com a alteridade deveria passar por uma dimensão descolonizante.

Em *Comendo o outro: desejo e resistência*²¹⁸, Bell Hooks demonstra como o desejo de se aproximar da alteridade não é suficiente para garantir uma relação não-violenta. E atenta para a necessidade de se desconfiar da aparência de intimidade criada entre fotógrafo e fotografado, em que, aquele que ocupa a posição dominante pode se utilizar de um discurso de afeto para justificar seu trabalho e, no entanto, servir do *outro* unicamente para as finalidades do próprio desejo, reforçando estruturas vigentes de dominação.

Hooks nos dá como exemplo uma situação interpretada em uma peça de Lorraine Hansberry (*Les Blancs*), em que Charles, um homem branco deseja fazer amizade com Tshembe, um homem negro, porém supõe que pode decidir sozinho a natureza da relação. Quando Tshembe nega sua amizade, Charles o acusa de odiar homens brancos. Esse exemplo é muito interessante para pensarmos aqui como o conceito da *perda de si* pode ser instrumental para compreender a relação com a alteridade para além da chave do "desejo" e do "afeto", que não são suficientes para garantir uma relação não violenta, podendo até mesmo reforçá-la, uma vez que "somente exprimindo seus desejos por contatos "íntimos" com pessoas negras,

²¹⁶ GLISSANT, 2011.

²¹⁷ HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: elefante, 2019, p.68.

²¹⁸ HOOKS, 2019.

peças brancas não acabam com a política de dominação racial expressa em interações raciais."²¹⁹

A *perda de si* também abarca uma perspectiva conflitiva da relação que incluiria justamente a aceitação da frustração, o reconhecimento dos limites do *outro*, e a intenção de deslocar-se de um lugar dominante de poder. Poderíamos dizer que a *perda de si* é, portanto, calcada em um pensamento da errância que não pretende compreender o mundo, tampouco domesticá-lo em categorias pré-estruturadas, mas se constrói justamente na impossibilidade de sua captura. Esse ponto é crucial para compreendermos como esse conceito pode ser central para a relação com a alteridade e nos processos de criação que envolvem essa interseção.

A *perda de si* na relação com a alteridade implica justamente em aceitar essa impossibilidade de retenção ou construção de narrativas fixadas. É ver as noções sobre a alteridade, pontos seguros de interpretação, serem constantemente abalados. É adotar um processo fotográfico que reflita a todo tempo sobre sua potencial violência; deixar de fotografar e aceitar a impossibilidade de produção de uma imagem, exercendo o contra-jornalismo clássico; não forçar limites; negociar a produção; não usar de privilégios para invadir lugares ao qual não lhe foi dada a permissão de adentrar; entre tantas outras formas de fazer que constroem uma prática possível dentro de uma perspectiva descolonizante.

O que me interessa, portanto, não é necessariamente o que modifica o artista individualmente – o que ele agrega do *outro* em si – mas o seu entendimento de si mesmo como *outro* de alguém, entendendo a condição de alteridade como uma condição relacional. É a desconstrução de um relacionar-se violento que está em questão, uma vez que daí sim pode surgir uma poética relacional, na qual se possa conceber a relação a partir da poética da *perda de si*. Em contraposição ao sedentarismo epistêmico e à uma raiz única, predadora, que se apodera de tudo.

Retornar à Jamaica após dois anos é rever uma série de ideias concebidas por mim em 2017, de impressões e perspectivas que parecem se alterar com a maturação do tempo e o retorno ao país. A sensação mais forte é de que é impossível apreender, elaborar ou criar qualquer narrativa rígida sobre esse lugar. Retornar é sentir as coisas se desfazendo, mostrando outros lados, escapando da racionalização. Como perspectivas que seguem o movimento insular, que se

²¹⁹ HOOKS, 2019, p. 76.

constroem e se desfazem constantemente. Alinhado, assim, à postura do errante, que procuraria "conhecer a totalidade do mundo e sabe já que nunca conseguirá fazê-lo – e que é aí que reside a beleza ameaçadora do mundo."²²⁰ É justamente essa consciência de uma incapacidade de apreensão do mundo que a *perda de si* abarca:

O errante recusa o estatuto universal, generalizante, que reduzia o mundo a uma evidência transparente, atribuindo-lhe um sentido e uma finalidade pressupostos. Mergulha nas opacidades da parte do mundo a que acede. A generalização é totalitária: elege, do mundo, um painel de ideias ou de factos que destaca e que tenta impor, fazendo viajar os modelos. O pensamento da errância concebe a totalidade, mas renuncia de bom grado à pretensão de a comandar ou de a possuir.²²¹

Quando retornei da Jamaica, a pergunta que mais ouvi das pessoas era "como é ser branca na Jamaica?". Considero essa questão um ponto de partida para pensar meu processo a partir da poética da *perda de si*. Essa pergunta era na maioria das vezes feita com um tom que revelava um medo de ser branco e numericamente minoritário, como se o negro, caribenho, fosse uma ameaça. Completavam em seguida: "você sofria preconceito? Racismo inverso? Era muito difícil ser branca?" "Deve ser louco estar do outro lado", como se ser minoritário numericamente pudesse me tornar uma minoria ou como se fosse possível ocupar simetricamente um outro lado.

Ser branco na Jamaica, país em que mais de 90%²²² da população é negra, significa carregar um corpo violento, o mesmo corpo do colonizador inglês, mas também o mesmo corpo daquele que contemporaneamente reproduz estruturas colonizantes. Ser branco na Jamaica é continuar sendo maioria, dominante, com privilégios. No entanto, a Jamaica estabelece sobre o corpo branco um olhar radical. Ela escancara a branquitude e cria desconforto em relação a esse corpo ao mesmo tempo que evidencia privilégios. Esse desconforto é essencial para uma autorreflexão, para uma desconstrução de si, para um reconhecimento e compreensão de um pertencimento violento no mundo.

²²⁰ GLISSANT, 2011.

²²¹ GLISSANT, 2011.

²²² Black 92.1%, mixed 6.1%, East Indian 0.8%, other 0.4%, unspecified 0.7% (2011 est.) ->

Disponível em: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/jm.html>. Acesso em 25 set. 2019.

Há também nessa pergunta uma curiosidade sobre ser um *outsider*. Uma vez que a população é majoritariamente negra, o encontro com brancos acaba se restringindo às zonas turísticas ou à capital. As dinâmicas raciais e políticas da ilha são completamente distintas das travadas no Brasil e isso desperta também esses questionamentos.

Uma situação muito significativa me ocorreu duas vezes na Jamaica. A primeira vez em Ocho Rios, em 2017, e a segunda em 2019. Em ambas, algumas crianças expressaram curiosidade em relação ao meu cabelo – loiro. Na primeira ocasião, eu estava em Ochi, dentro do mar, e uma menina se aproximou e pediu para tocá-lo. Logo, um grupo de meninas se aproximou com um copo na mão, jogaram a água do mar no meu cabelo e, em um misto jocoso de timidez e surpresa, observaram a textura resultante.

Na segunda vez, eu estava em Bobo Hill, comunidade Rastafári localizada na periferia de Kingston, onde era obrigatório às mulheres cobrirem suas cabeças com um pano para entrar no acampamento. Um dia, saindo da comunidade, já do lado de fora, algumas crianças Rastas se aproximaram e pediram que eu retirasse o lenço da cabeça. Quando o retirei, eles olharam com surpresa e exclamaram: "wow, it looks like a princess hair".²²³ E então pediram para tocá-lo. A dinâmica envolvida nesse estranhamento evidencia minha posição de privilégio, mesmo sendo o meu corpo o elemento estranho, *outsider*. Bell Hooks esclarece essa questão ao citar James Baldwin, escritor negro estadunidense, descrevendo sua experiência como primeira pessoa negra a visitar um vilarejo na Suíça. Sua conclusão é central para pensarmos aqui a impossibilidade de qualquer inversão simétrica das análises:

Pensei nos homens brancos chegando pela primeira vez numa vila africana, estranhos ali como eu sou um estranho aqui, e tentei imaginar o povo chocado tocando seus cabelos e maravilhado com a cor da sua pele. Mas existe uma grande diferença entre ser o primeiro homem branco a ser visto por africanos e ser o primeiro homem negro a ser visto pelos brancos... O assombro com o que poderia tê-los cumprimentado, se eles tivessem ido parar na minha vila africana alguns séculos atrás, poderia ter alegrado seus corações. Mas o assombro com que eles me cumprimentam hoje só pode envenenar o meu.²²⁴

²²³ Tradução livre: uau, parece um cabelo de princesa.

²²⁴ HOOKS, 2019, p. 298

O assombro das crianças em torno de meu cabelo loiro e liso evidencia a reprodução de uma normatividade estética eurocentrada e de valorização de características ligadas à branquitude. Não por menos essa herança estrutural racista se reproduz de forma generalizada na sociedade jamaicana em que a maioria das mulheres usam perucas lisas ou alisam seus cabelos.

Mia Couto, escritor branco moçambicano, em entrevista para o portal de notícias "UOL" em 2018, se põe em um lugar curioso em relação à sua situação racial em moçambique, e parece tentar justamente negar o olhar dos negros moçambicanos sobre si ao negar sua branquitude. Quando interrogada pelo jornalista se, alguma vez, se percebeu branco em Moçambique, país onde mais de 90% das pessoas são negras, ele responde:²²⁵

No meu caso, não. Por exemplo, quando eu escrevo uma história, os personagens que surgem são negros. Quando eu tenho que perceber que alguém não é negro, eu tenho que pensar e colocar isso como uma espécie de marca de extensão no texto. Mas a minha imaginação é toda construída nesse outro universo. Aprendi a ser outros....²²⁶

É surpreendente que em sua habilidade para aprender a "ser *outros*" Mia Couto desconsidere que o princípio básico para uma aproximação não violenta suponha passar pelo reconhecimento da própria identidade, ignorando completamente sua passabilidade branca em um país com uma história extremamente violenta de colonização européia. Ao contrário do romancista moçambicano, Adrienne Rich, em seu texto *Notes Towards a Politics of Location*²²⁷ reconhece a importância de nos situarmos politicamente no mundo, considerando a interseccionalidade de nossas identidades, porém, sem achar que, por exemplo, ser mulher apaga sua branquitude, que ser judia nos Estados Unidos é o mesmo que ser judia em um contexto de guerra, ou que ser moçambicano e falar a língua nativa anule o privilégio histórico de carregar o mesmo fenótipo do colonizador. Portanto, se faz necessário pensar a branquitude como um ponto de partida, um lugar de enunciação do qual é preciso se responsabilizar. Entendendo que a branquitude é

²²⁵ "Houve algum momento em que você se percebeu branco, num país em que mais de 90% das pessoas são negras?..." UOL, Entrevista. Disponível em <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/24/uol-tab-159-mia-couto.htm?fbclid=IwAR0ag0ksOFxwseR2PNNKfQFKd8SqCW2zhAzpQysIGQKqpuPffnc7iehbH34> Acesso em 29 set. 2019.

²²⁶ COUTO, Mia. 2018, UOL, Entrevista.

²²⁷ RICH, Adrienne. *Notes towards a politics of location*. Feminist postcolonial theory: A reader, 2003.

“um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial “injusta” e racismo.”²²⁸

Pensar sobre a alteridade é pensar no olhar sobre si. E é através dessa perspectiva que é possível começar a responder a pergunta "como é ser branco na Jamaica"? É pensar, portanto, sobre a representação da branquitude na imaginação negra. Quem é o Outro branco? O que o corpo branco enuncia? Reconhecer o olhar da alteridade sobre si é parte fundante de uma relação concebida na experiência da *perda*. Como afirma Hooks:

Por mais fantástico que possa parecer, pessoas brancas racistas acham fácil imaginar que as pessoas negras não podem vê-las se, dentro de seu desejo, não querem ser vistos pelo Outro de pele escura... Uma estratégia efetiva de terror e desumanização da supremacia branca sobre a escravidão estava centrada no controle branco sobre o olhar negro. Negros escravizados, depois servos libertos, podiam ser punidos brutalmente por olhar, por parecer observar os brancos enquanto estavam lhes servindo, pois apenas um sujeito pode observar ou ver.²²⁹

Mia Couto parece justamente fazer isso, tentar anular ou amenizar radicalmente sua branquitude, negando o olhar do *outro* negro sobre si. Bell Hooks propõe ainda que "o reconhecimento mútuo do racismo, seu impacto nos dois, em quem é dominado e em quem domina, é o único ponto que torna possível um encontro entre raças que não seja baseado em negação e fantasia."²³⁰ De modo que não se perpetue também uma dicotomia essencialista que sugira que "as pessoas negras apenas invertam interpretações racistas estereotipadas, então o negro se torna sinônimo de bondade e o branco de maldade."²³¹ – o que aliás, reforça uma perspectiva racista salvacionista que vê o *outro* a partir de uma ótica infantilizada e rousseauiana de inocência e pureza, como sugere Hooks no trecho abaixo:

Depois de darmos risadas, falamos sobre a forma como as pessoas brancas que mudam de um lugar para outro começam a ver o mundo diferente. Entendendo como o racismo funciona, ele pode ver a forma como a branquitude age para aterrorizar sem ver a si mesmo como mau ou ver todos os brancos como maus e todos os negros como bons. Repudiar as dicotomias entre "nós e eles" não significa que deveríamos falar das maneiras em que ver o mundo do ponto de vista da branquitude pode, de fato, distorcer a percepção, impedir o entendimento

²²⁸ CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrílica e crítica: A supremacia racial eo branco anti-racista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, v. 8, n. 1, p. 607-630, 2010.

²²⁹ HOOKS, 2019, p. 299.

²³⁰ HOOKS, 2019, p. 302.

²³¹ HOOKS, 2019, p. 302.

do modo como racismo funciona no mundo como um todo e nas nossas interações íntimas.²³²

Distanciar-se da branquitude como um ponto de vista epistemológico exige um reconhecimento dos jogos de poder, e não sua negação. Desconstruir a branquitude não é negá-la, mas reconhecê-la para desaprender atitudes e valores que partem de uma epistemologia opressora.

Wray, um amigo jamaicano que trabalhava em uma construção na praia ao lado de minha casa, me contou um dia que teve receio de me abordar na praia quando nos conhecemos, pois em suas palavras: “yuh are white and you could be afraid of mi”.²³³ Me explicou ainda que tinha um método para abordar pessoas brancas desconhecidas, a partir do qual caminhava bem devagar, se aproximando aos poucos, para que a pessoa não sentisse medo. Essa afirmação diz muito sobre a percepção sobre si e sobre o *outro* branco, e como a imaginação negra sobre a branquitude surge principalmente como "reações aos estereótipos que os brancos tem dos negros."²³⁴

A *perda de si* na relação com a alteridade não é sobre deixar de ser quem se é socialmente, não é sobre anular o corpo, derrubar a ordem do mundo, se tornar o *outro* ou se desfazer de sua identidade. Mas assumir um olhar político de reconhecimento e desconstrução desse lugar. Se dispor ao olhar do *outro* para viabilizar uma renegociação dessa violência e poder que o corpo carrega. Como propõe Glissant, é possível pensar uma relação em que nossas raízes não desaparecem, porém não se manifestem de forma totalitária ou intolerante de modo a buscar um acordo possível dentro da relação:

Gilles Deleuze e Félix Guattari criticaram as noções de raiz e, inclusive, noções de estar enraizado. A raiz é única, tomando tudo sobre si mesmo e matando tudo ao seu redor. Em oposição a isso, eles propõem o rizoma, um sistema de raízes emaranhadas, uma rede que se espalha no solo ou no ar, sem nenhuma raiz predatória assumindo permanentemente. A noção de rizoma mantém, portanto, a ideia de enraizamento, mas desafia a de uma raiz totalitária. O pensamento rizomático é o princípio do que chamo de Poética da Relação, em que toda e qualquer identidade se estende por meio de uma relação com o Outro.²³⁵

²³² HOOKS, 2019, p. 314.

²³³ Tradução livre: Você é branca e poderia ter medo de mim.

²³⁴ HOOKS, 2019, p. 302.

²³⁵ Tradução livre. Texto original: Gilles Deleuze and Felix Guattari criticized notions of the root and, even perhaps, notions of being rooted. The root is unique, a stock taking all upon itself and killing all around it. In opposition to this they propose the rhizome, an enmeshed root system, a network spreading either in the ground or in the air, with no predatory rootstock taking over permanently. The

Essa perda não se define como um atentado contra a raiz, uma desterritorialização sem volta operada a partir de um apagamento da identidade, tampouco como uma jornada identitária na busca da uma invenção de um novo eu (capaz de superar a própria identidade histórica), mas numa lógica que Glissant define como *nomadismo circular*, onde as raízes são reconhecidas. É justamente o reconhecimento das raízes que torna esse movimento de *perda de si* carregado de força crítica e política.

Glissant argumenta que o desenraizamento, quando trabalhado como uma busca pelo *outro* através do nomadismo circular, pode ser benéfico, distinguindo-se do nomadismo invasor que seria semelhante a uma flecha (*arrowlike nomadism*) e que se basearia na conquista de territórios e, mais propriamente, na conquista do *outro*. No nomadismo invasor "os conquistadores são a raiz móvel e efêmera dos seus povos."²³⁶ Raiz totalitária, que não é deslocada, mas reafirmada de forma violenta, excluindo uma relação fundadora com o *outro*.

Esta discussão ilustra apenas uma relação possível de poder, que pode se dar em outros tipos de dinâmicas que envolvem não só raça, mas classe, gênero, hierarquias diversas, ou qualquer tipo de processo e construção narrativa que seja atravessado por relações desiguais de poder.

Rosane Borges interpreta o século XXI como uma época marcada por embates da ordem do imaginário, "por uma guerra de imagens e signos, por uma sede de representação e visibilidade".²³⁷ Política e representação são indissociáveis numa sociedade tão centrada na imagem e, portanto, se faz essencial pensar a arte a partir de uma perspectiva que abarque a descolonização do pensamento. O desafio, como propõe a autora, é o de reinventar um mundo possível numa chave "ética, estética e política".

O atravessamento da intencionalidade da *perda de si* em um processo fotográfico que envolve alteridade, trata-se justamente de um deslocamento, de uma disponibilidade, um desejo e abertura ao *outro* que seria capaz de reconfigurar

notion of the rhizome maintains, therefore, the idea of rootedness but challenges that of a totalitarian root. Rhizomatic thought is the principle behind what I call the Poetics of Relation, in which each and every identity is extended through a relationship with the Other. (GLISSANT, Édouard. *Poetics of relation*. University of Michigan Press, 1997, p.11).

²³⁶ GLISSANT, 2011.

²³⁷ BORGES, Rosane IN HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: elefante, 2019, p.10.

relações potencialmente exploratórias.²³⁸ Ressalto ainda que não pretendo aqui chegar a respostas conclusivas sobre a experiência da *perda de si*, mesmo porque esse *si* só pode ser pensado a partir dos itinerários individuais, de onde cada um enuncia. Aqui o que proponho é um esforço de – como sugere Adrienne Rich – responsabilização, auto-reflexão e deslocamento radical. A *perda de si* em sua intencionalidade crítica deve ser pensada enquanto um método que está em constante construção e reformulação de acordo com os contextos e situações em que se apresenta.

Mais do que respostas proponho questionamentos. Como processos artísticos que envolvem relações de poder desiguais podem ser realizados de forma a não reforçar esses lugares? Como pensar uma estética que seja ética e política ao mesmo tempo? Como a fotografia enquanto linguagem artística que nos coloca em contato direto com o mundo pode lidar com o desafio de se relacionar com o Outro (em sua complexidade epistêmica e cultural) de forma não violenta e contribuir para a produção de narrativas de mundo descolonizadas?

3.1 Contra-câmera

É agosto de 2019 em Bull Bay, Jamaica. Sentada na varanda de casa vejo meu vizinho, cabelo trançado ao modo Rastafári. Com uma garrafa de água amarela na mão ele contempla o lago à minha frente, que nessa hora do dia ganha tons mais escuros e reflete o céu, um mangue mais ao fundo, e uma montanha com casas simples e paredes de areia. Meu desejo é que meu olho, como uma máquina, pudesse capturar a cena. No entanto, não fotografo.

O desejo de retenção do mundo encontra na fotografia sua maior promessa de realização e reflete nela uma voracidade de captura que sua dimensão maquínica parece ser capaz de atender. Mas fotografia é também sobre perda e imaginação das imagens que nos atravessam, sobre as imagens que deixamos de fazer, sobre aquilo que não temos o direito de reproduzir. A necessidade de um dispositivo – a câmera fotográfica – coloca questões relacionadas aos modos de produção, e é

²³⁸ DINIZ, Clarissa. *Da intrusão disponível*. [entrevista na internet] Disponível em: <http://www.juliananotari.com/da-intrusao-disponivel/>. Acesso: 06 out. 19.

justamente a impossibilidade de produzir determinadas imagens que aponta para a dimensão social e relacional da fotografia. É nesse sentido que a decisão de não fotografar um momento pode dizer muito mais sobre o processo do que uma captura bem sucedida.

A desconstrução da fotografia como instrumento gerador de evidência e o desvelamento de seus processos de feitura não garante, no entanto, algum tipo de transparência da imagem, como já apontamos no primeiro capítulo. O caráter ficcional que a fotografia carrega pode também colocá-la a serviço da realidade de forma oportunista, servindo ao que Fontcuberta denomina de capitalismo de ficção, em que a fotografia não reproduz o real, mas produz uma realidade com máximo interesse.

É da impossibilidade de capturar determinadas imagens nos meus deslocamentos pela Jamaica que decido gravar os sons dessas situações. Infelizmente ao tentar fazer o backup desses arquivos perdi todo o material. Talvez a imaginação e o silêncio dessas imagens tenham a potência de nos dizer muito mais. Sigo, assim, com uma proposta de uma série de imagens não visuais, baseada na memória de cenas nunca fotografadas.

Imagem 1 : Uma mulher, pele preta, vestido vermelho, uma pilastra vermelha, um homem de blusa e calça vermelha. Uma caixa de soundsystem à esquerda pintada de verde, amarelo e vermelho. Eles conversam no contra-luz.

Imagem 2: Um senhor Rastafári, cabelos brancos, pele preta. Boina rasta, *dreadlocks*. Uma mesa verde. Noite, luz amarela. Um pequeno restaurante. Ele contempla sozinho algo no escuro.

Imagem 3: Um miniônibus amarelo, o trocador veste uma blusa amarela, contra-luz da janela.

Imagem 4: Uma tenda de palha, uma mesa de madeira, um homem negro de meia idade, alguns cabelos brancos, duas tranças dividindo o cabelo ao meio. Sentado na mesa ele deposita um punhado de cana de açúcar mascada onde se forma uma trilha de formigas.

Imagem 5: Sol de meio-dia. Uma mulher negra, peruca rosa, óculos escuros, roupas justas e curtas no estilo *dancehall*. Em posição altiva ela se encontra parada na porta de um *KFC*. Acima de sua cabeça um painel com a logo do *fastfood*. Pela porta de vidro se vê as paredes vermelhas e algumas pessoas sentadas desfocadas pela transparência das janelas.

Imagem 6: Uma mesa de madeira repleta de garrafas de *Redstripe*, *Heineken*, *Ting*, Coca-Cola e licor jamaicano. Uma bandeira do Brasil voa em cima. Uma criança de cabelo trançado para ao lado e me observa.

Imagem 7: Um lenço azul pela metade em minha cabeça. Quatro crianças Rastafári tocam meu cabelo. Recebo um tapa na cara da criança que mata o pernilongo sobre minha bochecha e deixa um rastro de sangue na minha pele branca.

Imagem 8: Cinco homens Rastafári, uma mesa de madeira, o mar azul turquesa ao fundo, uma tempestade se forma acima de suas cabeças. Céu azul escuro. Um deles veste uma roupa toda branca e um turbante Bobo Shanti.

Imagem 9: Um homem Rastafári, cabelo trançado até os pés, uma árvore à direita, uma caixa de som gigante. Noite, luz amarela, penumbra. Ele balança um chocalho e canta de olhos fechados, a cabeça voltada para o céu.

Imagem 10: *Priest* Chris no telhado do tabernáculo hasteia a bandeira para o *Sabbath*. O sol do meio-dia faz seu rosto suar. A luz dura bate em sua pele. A bandeira balança com o vento.

Imagem 11: Luz de fim de tarde. O tabernáculo de concreto é ocupado por seis homens. Todos usam roupas brancas. Quatro deles tem seus cabelos cobertos por um lenço branco. Os homens batem palmas. Tocam os tambores. O tabernáculo é invadido pelo contraluz marcando as silhuetas. As montanhas ao fundo têm a forma de um barco e o mar preenche seu interior.

Imagem 12: Uma senhora de blusa azul sentada na frente da casa azul de mesma cor. Uma bíblia nas mãos. Cabelos brancos, pele escura, ela contempla os passantes.

Imagem 13: Um jovem homem negro de cabelo rosa dentro de uma pequena piscina azul, uma cerveja Redstripe na mão. Ao fundo pessoas pulam de um penhasco no mar. Em volta dele vários jovens, uma boia rosa, a água turva esbranquiçada em movimento turbulento.

Imagem 14: Uma pequena loja de vinil, amontoada de discos empoeirados. As placas indicam as décadas, 50, 60, 70, 80, 90, e separam as prateleiras: *Dancehall*, *Reggae*, *Socca*. Uma vitrola velha, empoeirada, um jovem homem Rasta de *dreadlocks* com um baseado aceso na boca. A fumaça preenche o cubículo.

Imagem 15: Uma mulher branca de 50 anos corpulenta, de mãos dadas com um jovem homem negro, sentados no bar. Ela o agarra. Ele recua.

Imagem 16: Praia escura, o mar absorto no breu da noite. Uma luz de boate a céu aberto projeta-se sobre um homem que dança passos de *dancehall*. A luz acompanha seus pés.

Imagem 17: É noite. A rua escura na comunidade de Augustown. De um lado uma pequena mercearia. De outro uma *boombox*, quatro homens jovens sentados no muro fumam um baseado, cada um com o seu. Eles tem *dreads*, usam regatas e me observam atentamente. Um deles levanta a mão e me grita de longe.

Imagem 18: Quintal de um bar. Telhado de amianto. Vinte homens negros de meia idade sentados sob uma luz amarela disputam suas partidas em mesas de dominó.

Imagem 19: Rua de terra. Os muros pintados de azul, rosa, amarelo e verde. Homens chegam empinando suas motos e levantam uma mistura de poeira e fumaça. Eles vestem colares e anéis de prata, cada um com um baseado na boca.

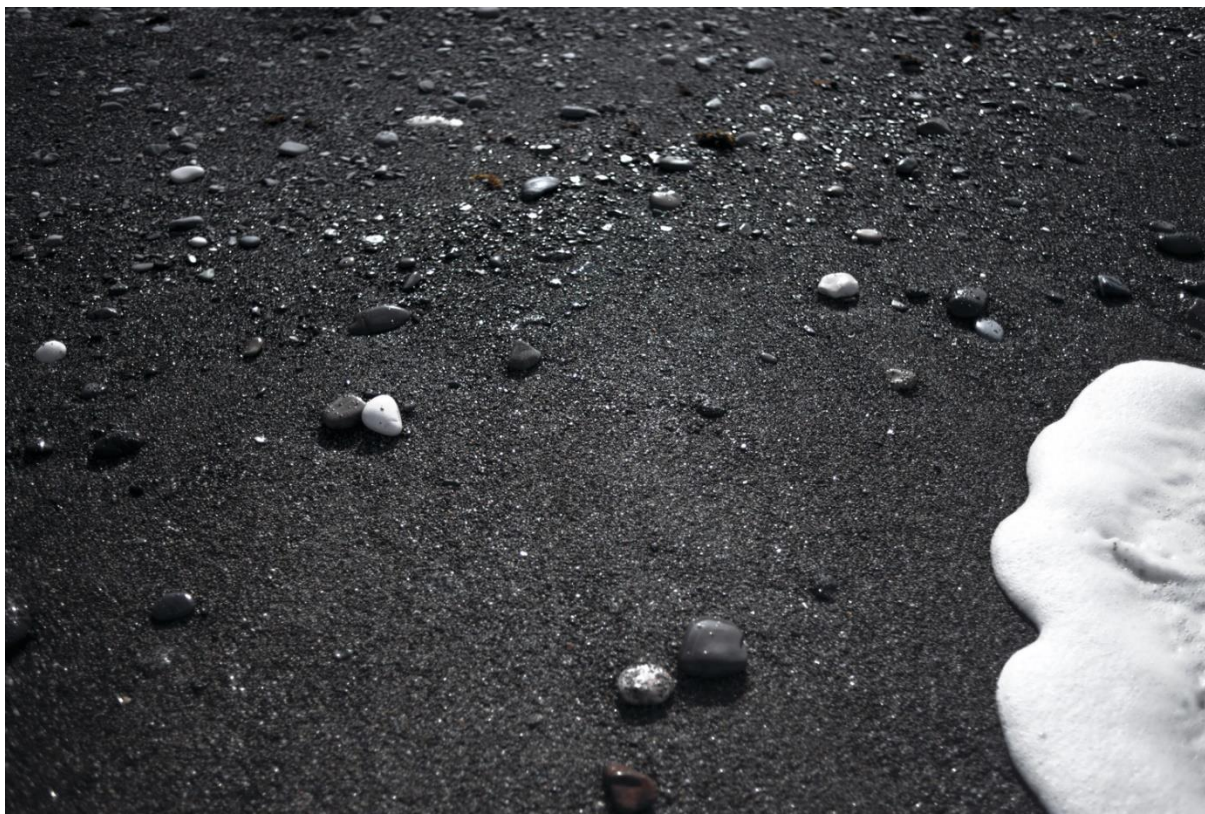
Imagem 20: Cerca de uma centena de pessoas negras vestidas com roupas brancas de festa e pulseiras amarelas caminham por uma larga avenida. Ao fundo, gigantes caixas de som, um *outdoor* com uma foto do músico Capleton, vendedores ambulantes, cervejas *Redstripe*, garrafas de rum, e churrasqueiras de *jerk chicken* esfumaçam o ambiente.

Imagem 21: Um café chique, paredes de vidro, homens e mulheres negros de pele clara e roupas executivas compram seus cafés. Atrás do balcão, uma mulher de pele retinta recebe o dinheiro.

Imagem 22: Fim de tarde, quase noite, visão de quem desce a rua. Homens com olhos vidrados sentados à direita. Um homem com tranças no cabelo sobe a rua com uma pistola na mão.

3.2 A Jamaica é para ouvir

Figura 53 - Que horas são no paraíso



Fonte: A autora, 2019

Meus deslocamentos na ilha nessa segunda temporada na Jamaica foram marcados por outros tipos de relação, pela descoberta de novos espaços. Se antes eu estava em Ocho Rios, a cidade definitivamente mais turística da Jamaica, dessa vez me estabeleci em uma região periférica, em uma comunidade de mais baixa renda e sem nenhuma estrutura turística. O oposto de Ochi, onde encontravam-se grandes *resorts* e esquemas de excursão. Pude transitar por praias de pescadores e rios frequentados por locais, e presenciar uma outra relação com a paisagem, marcada por um turismo e lazer não branco, empreendido por moradores da região. Foram nesses deslocamentos que pude produzir novas imagens, movida pela mesma pergunta-enigma da outra vez, *Que horas são no paraíso?*. Mais do que nunca, nessa viagem ficou evidente a potência de uma paisagem não domesticada, que descobri com certa dificuldade em 2017 e que agora me cercava.

Toda noite eu ia até a praia que ficava do lado de casa ouvir as ondas baterem nas pedras. No começo achava que eram fogos de artifício estourando por todos os lados, se misturando ao som das caixas de *dancehall* que soavam das montanhas. Mas não tinha luz. Era um breu total. E o som vinha do mar. Do horizonte. Eu sentava nas pedras e não conseguia nem abrir os olhos de tanto vento de água salgada. Nunca sabemos quais experiências vão deixar algum rastro. Eu decidi não anotar nada enquanto estivesse lá. Eu queria saber o que meu corpo ia reter. Agora rememoro esses sons. Sobrepondo os rangidos das motos de Augustown ao som dos tambores Bobo Shanti, a explosão das caixas tocando Bujubanton, de Capleton soando forte do topo das montanhas de Kingston, da voz vibrante dos *Priests* rezando para Jah, do som do *patwa* falado com a delicadeza jamaicana, *bless bless bless*, as palmas batidas no mesmo ritmo do coração, a voz potente e política da nova geração rasta.

Eu aproveitava as tardes quentes em *Bull Bay* para frequentar a praia ao lado de casa buscando elementos para compor a narrativa que se iniciou em 2017 com a série *Que horas são no paraíso?*. As pedras cercavam-se de água com a subida da maré e formavam pequenas ilhas temporárias. Às vezes encontrava um pescador ou um passante que usava a orla para cortar caminho para casa. Muitos dias se passavam iguais, e eu observava as pequenas alterações na constelação de pedras que compunham a praia. Descobria aos poucos elementos que não havia visto antes, deslocando-me cada dia um pouco além.

Figura 54 - Que horas são no paraíso?



Figura 55 - Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2019

O princípio da comunicação que buscamos aqui relacionar com a *perda de si* não pode prescindir de uma reflexão sobre a espera, o silêncio e a escuta. Aplicar o método do trabalho de campo em um processo de produção imagética implica justamente nesse processo de espera que muitas vezes faz com que os dias passem sem que nada aconteça. Mas é nesse processo lento que a paisagem ganha camadas, que os enigmas dessa ilha parecem ir aos poucos se revelando.

Essa é uma proposta que vai contra a voracidade de capturar tudo, em oposição à postura do fotógrafo que está sempre usando a estratégia do caçador protagonista e não perde nenhuma imagem. O que o jornalista Francisco Quinteiro Pires define como fotógrafos da sociedade de consumo, que se aproximam mas não entram, fazem visitas apressadas, registram e correm.²³⁹

Em um desses dias de repetição e pequenas variações progressivas, por volta das 17h, encontrei uma família jamaicana que tirava o dia de férias para passear. Minha primeira interação foi com duas adolescentes que posaram para mim espontaneamente enquanto eu fotografava a paisagem. Pouco depois me aproximei de sua mãe, me apresentei e pedi um contato para enviar as fotos. Nesse momento ela pediu que eu fizesse uma foto de toda a família e perguntou se ela deveria pagar. E logo entendi que ela interpretava minha ação como um serviço.

É interessante pensar aqui como o contexto modifica a relação com a ação fotográfica ou mesmo o status do turista. Em Ocho Rios, em 2017, se passou um episódio no qual levantei o celular para fazer uma foto de registro da rua do mercado, sem focar ninguém em específico, e um homem veio de longe pedindo que eu pagasse. Bull Bay, ao contrário de Ochi, não recebe um grande fluxo de turistas, de modo que a dinâmica monetária entre o turista-fotógrafo – exotizando os sujeitos – e a tentativa, aliás muito legítima, dos nativos em lucrar com a própria imagem, não parecia existir. O que deslocava a fotografia para um possível espaço de relação e afeto que, em Ochi, se configurava de forma agressiva e potencialmente exploratória.

²³⁹ PIRES, Francisco. *Sebastião Salgado: Um homem de contradições*. [artigo da internet] Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/um-homem-de-contradicoes/>. Acesso em: 01 dez. 2020.

Figura 56 - Bull Bay Beach



Fonte: A autora, 2019

Figura 57 - Bull Bay Beach



Fonte: A autora, 2019

Figura 58 - Bull Bay Beach



Fonte: A autora, 2019

A foto da família acabou se desdobrando em um longo [ensaio](#), já que, por fim, todos me pediram para fazer um retrato individual, fotos dos casais, das crianças, da mãe com os filhos, entre outras variações. E, assim, dirigiam meu olhar, sugerindo as cenas, as poses e a configuração dos grupos.

É muito interessante pensar aqui em trabalhos de fotografia com a alteridade que surgem desse movimento contrário, de demanda do próprio fotografado, em que a câmera profissional incita o desejo de ter uma imagem de qualidade. A fotografia profissional, executada com alta qualidade, parecia figurar ali como mais um elemento, entre outros, de um dia de *glamour*. As duas famílias vinham do "gueto" (como me respondeu uma das pessoas quando perguntei onde viviam), e aquele dia era um ritual especial no ano, regado a champanhe e baldes de frango frito do popular *KFC*.

No dia seguinte enviei as fotos por e-mail e, como alguém que contrata um serviço de fotografia, me pediam fotos específicas que eventualmente ficaram de fora da minha seleção. A demanda e o desejo criado pela possibilidade de se obter fotos profissionais, sobretudo na Jamaica, onde não é tão popularizado o acesso a equipamentos fotográficos, marcou grande parte das minhas relações. E é interessante justamente pensar aqui nessa troca possível em que a imagem parte de um desejo das pessoas por serem fotografadas, por acessar essas imagens, se verem glamourizadas pela imagem profissional.

Não deixamos, no entanto, de refletir sobre as relações de poder que podem incidir também aí, mas o tempo dilatado do trabalho de campo, a espera pela demanda da imagem ao invés de uma insistência em retratar o *outro* apenas pelo próprio desejo, é um caminho interessante de produção. Sem perder de vista as negociações, constrangimentos e consensos envolvidos na prática.

Esse tipo de demanda surgiu em diversas situações nesse ano de 2019. É interessante observar que nessa estadia produzi também imagens que tinham objetivo profissional ou comercial para os retratados. Imani (fig.60) minha vizinha é um exemplo, e foi uma das pessoas a quem ofereci um retrato profissional. Sua filha Amira (fig.61) também integrou a sessão e me pediu alguns retratos na praia para postar no instagram.

Figura 59 - Bull Bay Beach, Imani



Fonte: A autora, 2019

Figura 60 - Bull Bay Beach, Amira



Fonte: A autora, 2019

Wray, o jovem que trabalhava na construção da casa na praia, também esteve comigo em várias de minhas incursões fotográficas. Logo quando nos conhecemos, ele me perguntou o que eu fazia na praia todos os dias, contei sobre meu projeto, e ele disse que também era artista. Nos tornamos amigos, e todos os dias eu ia à praia fotografar a paisagem e encontrava Wray, que me fazia sentir segura e confortável naquele espaço. Inclusive nas escuras noites, ele acompanhava as sessões de foto partilhando o rum e as agradáveis conversas à beira mar, sugerindo fotos e elementos para sempre fotografados. Um dia também pediu que eu o fotografasse, e fizemos uma sessão de retratos no fim da tarde para que ele pudesse atualizar suas redes sociais.

Figura 61 - Bull Bay Beach, Wray



Fonte: A autora, 2019

Brandon (Fig.62) também foi uma pessoa central em meus deslocamentos pela Jamaica em 2019. Partilhávamos o mesmo terreno, e sua tia era minha locatária. Brandon visitava nossa casa todos os dias no fim da tarde. E passávamos longas horas esperando a aparição do crocodilo no lago ao lado, especulando sobre as possibilidades dele romper o muro e invadir nosso quintal. Brandon me ensinava como se portar na Jamaica todos os dias. Do jeito correto de fumar a ganja, da maneira de cumprimentar, muitas vezes de forma professoral, outras pela risada incontida. Brandon foi uma grande companhia, que nos levou em praias e cachoeiras locais, e nos acompanhou aos passeios em Augustown e subidas ao Dub Club e a Bobo Hill. Nesses passeios, a fotografia figurou como assunto diversas vezes, e Brandon, já acostumado com a presença da câmera, posava em diversos momentos. Ao chegar em casa eu enviava as fotos, e ele, imediatamente as postava no twitter e no instagram, e dizia que eram as melhores fotos que já tinham feito dele.

Aza Lineage (Fig.63), uma grande amiga e cantora de *reggae*, com quem mantive contato desde 2017, também é um exemplo interessante de troca e produção conjunta. Ainda em 2017 gravei um clipe e fizemos retratos do grupo – *Lineage Family*. Novamente esse ano repetimos uma sessão de fotos em sua casa, em Augustown para que usasse em seu perfil comercial de instagram e na capa de seu novo álbum. Observar as possibilidades de uso e trocas pragmáticas que a fotografia pode envolver é interessante enquanto forma de produzir uma imagem que se desvincule de um processo de comodificação estética do *outro*.

Me interessa pensar a espera como uma estratégia de perda e não-violência nos processos criativos. Essa espera não é sinônimo de passividade, tampouco de improdutividade, mas sim de um respeito ao tempo das pessoas e dos lugares. Às vezes mais do que o afeto forçado e a insistência propositiva, apenas estar ao lado do outro em silêncio produz a relação.

Longe de ser uma espera passiva, se trata de seguir o fluxo dos acontecimentos, esperar o momento certo, respeitar o tempo do processo, que pode se manifestar de diversas formas, pela demanda do outro, por exemplo, em ser fotografado. Trata-se de “relações de presença, afeto, olho no olho, assumindo um experimental não

determinado pelo o quê, habitar um estado menos regido por finalidades e mais por afinidades para operar um fazer fazendo.”²⁴⁰

Figura 62 - Bull Bay Beach, Brandon



Fonte: A autora, 2019

²⁴⁰ SOMMER, et. al *Desilha em três vistas* in FLORES; SOMMER org., p.39, 2019.

Figura 63 - Aza Lineage



Fonte: A autora, 2019

3.3 Bobo Hill – O paraíso é na terra

Figura 64 - Bobo Hill



Legenda: Portão de entrada da comunidade de Bobo Hill
Fonte: A autora, 2019

- *Bless my Lord.*
- *Bless Empress. Wait here. Mi going to call Empress Sharon fi check on yuh.*
- *Give thanks my lord.*
- *She is coming. Go fi di other entrance. And wait in di woman's room.*
- *Ok, my lord.*

- *Bless Empress.*
- *Bless Empress. When did yuh had yuh last period?*
- *In July 17.*
- *Ok. Wait mi going to pick something fi check yuh.*

Série completa em: <https://danielapaoliello.com.br/tese#/bobo-hill-1/>

Em uma casinha de madeira, quente e escura, infestada de pernilongos, aguardo enquanto Empress Sharon, uma senhora de idade, vai buscar algo para me checar. Eu não fazia ideia de como ela verificaria se eu estava menstruada ou não, e receava que não me deixassem entrar. Imaginei como seria esse processo, mas não conseguia interpretar a situação. Vinte minutos depois ela retornou com um calendário dos anos 90 na mão e contou os dias, um a um, para ver se eu estava "impura" ou se eu podia adentrar o acampamento Bobo Shanti. "Yuh are free to go around. Yuh can come to di *Sabbath*. Do yuh have a long skirt?"²⁴¹, ela pergunta. Eu digo que não. Então ela pede que eu espere mais um tempo na cabana de madeira e retorna com um pano longo para amarrar em minha cintura, simulando uma saia, e outro pano para cobrir meus cabelos.

Ansiosa para conhecer o mais importante acampamento Rastafári da ordem Bobo Shanti do mundo, segui para a porta principal onde meu companheiro me esperava. Entramos na recepção, uma pequena casa de madeira pintada nas cores Rastafári, repleta de fotos, posters, e folhetos. Reverenciamos o Priest²⁴² Sheppard, e fizemos uma oração, virados para o leste. Eu copio meu companheiro, que faz o sinal da trindade²⁴³ com a mão, e então um dos sacerdotes me corrigiu, mostrando que deveria colocar a mão esquerda sobre o coração. Os homens rezam em voz alta, cada um a sua vez. Eu permaneço em silêncio. Um homem armado atravessa a comunidade ao fundo. Seguimos a oração e ao final todos dizem juntos com uma voz grave que vibra pela sala: *Holly Emanuel !! Jah Rastafári!* Eu não sabia se eu podia repetir a frase, se mulheres podiam falar, se brancos podiam falar. Fico calada. Está 40 graus, eu transpiro pelo pano que cobre minha cabeça.

Placas, bandeiras e posters com palavras de ordem cobrem as paredes do camping: *Black Supremacy, Black Christ, Selassie I, Rastafári Repatriation Redemption, Woman Liberation League, Zion, Ethiopia*. Uma Bíblia com páginas arrancadas²⁴⁴. Sobre o chão de terra vermelha batida se ergue, do lado externo do acampamento, o tabernáculo, uma grande estrutura inacabada de cimento, com pilastras e largos vãos de janela onde todos os sábados é realizada a celebração do *Sabbath*. Vejo um outro Priest se aproximar, vestindo uma túnica azul e a cabeça

²⁴¹ "Você está livre para circular. Você pode vir ao Sabbath. Você tem uma saia longa?"

²⁴² Sacerdote

²⁴³ Trinity

²⁴⁴ Alguns Bobo Shanti arrancam da Bíblia as páginas de texto que eles consideram irrelevantes para a doutrina.

coberta por um turbante, como manda as escrituras a todos aqueles ordenados na ordem Bobo Shanti.

Meu companheiro já frequentava o acampamento há um mês. Ele realizava ali seu trabalho de campo sobre a culinária rastafári denominada *Ital*, e mediou minha chegada. Apesar de não ser jamaicano e das inúmeras dificuldades de acessar alguns espaços, ele é negro, o que facilita sua recepção pela comunidade.

Seguimos circulando pelo *camping*. Eu seguro a saia improvisada, ando com a cabeça baixa, evito contato visual com os homens. Falo baixo. Não sei me portar, desprovida de qualquer fluência naquela cultura. Meus ombros estão tensos, eu tento interpretar os códigos corporais. Tenho medo de errar, transgredir alguma regra. Decido não tirar a câmera da bolsa. O sol continua forte. O acampamento está vazio. Me sinto exausta e um pouco tonta, e decidimos descer de volta para Bull Bay.

Um dos princípios mais centrais da cosmologia Rastafári refere-se à construção da noção de *Paraíso*. Para os Bobo Shanti não há outra dimensão pós-vida, e o Paraíso é na Terra. Aquele que seguir corretamente todos os preceitos Rastafári – a dieta *Ital*²⁴⁵, prescrições sexuais e comportamentais – têm direito à vida eterna. A morte não está ligada a nenhum tipo de redenção ou passagem, e significa o fim da vida física e espiritual. A terra prometida é *Zion*, o continente africano, de onde a população negra escravizada foi apartada. O acampamento em Bobo Hill funciona como um espaço de passagem, de replicação da Zion, não por menos, também é conhecido como *Zion Hill*. A pergunta que move a série *Que horas são no paraíso?* parece, agora, ganhar outras camadas.

Bobo Hill se encontra na região montanhosa de Bull Bay, há 9 milhas da cidade de Kingston. Fundada em 1978 pelo líder Emmanuel Charles Edward (mais tarde chamado King Emmanuel), a comunidade reúne os praticantes do movimento Rastafári em torno de uma leitura afrocentrada do Antigo Testamento e de outros textos bíblicos. De acordo com os Bobo Shanti, o povo negro são os verdadeiros israelitas e seu messias Jesus é negro (chamado de Negus ou Black Christ). De acordo com os Bobo Shanti, a história contada na bíblia sobre a perseguição dos israelitas pelos romanos é, na realidade, uma alegoria do processo de escravidão

²⁴⁵ Ital é um modo de vida ligado a uma série de prescrições e modos de ser e existir no mundo. Mais do que um conjunto de regras e proibições o Ital é um princípio organizativo da vivência Rastafári.

sofrido pela população negra. Nesse sentido, o verdadeiro messias é negro, assim como seus filhos perseguidos.²⁴⁶

O foco principal da cosmologia e da organização política dos Bobo Shanti é a repatriação, ou seja, o retorno dos negros na diáspora para o continente africano. A partir dessa pauta os Bobo Shanti demandam do governo jamaicano e dos estados nação que tiveram protagonismo no tráfico transatlântico de escravizados, a reparação pelos danos sofridos pela escravidão. O movimento Rastafári na Jamaica sofreu, desde sua gênese em 1930, severa perseguição pelas autoridades policiais da ordem colonial e do governo jamaicano, que buscavam conter as suas práticas e discursos anti-sistêmicos. No processo de desenvolvimento do movimento Rastafári e com o acúmulo de diversas lutas ao longo do tempo, a relação entre os Rastas e as autoridades governamentais mudaram significativamente, com uma maior aceitação dos Rastas pela sociedade jamaicana. Ainda assim, as principais pautas dos Bobo Shanti, como o uso sacramental da cannabis, autonomia territorial e de autogoverno e principalmente as demandas por repatriação e reparação, seguem marginalmente atendidas.²⁴⁷

Embora considerado o mais importante acampamento Bobo Shanti, o fluxo de visitantes e o número de moradores na comunidade é a cada ano menor. Um dos principais motivos é, segundo eles, a dificuldade de acesso à comunidade, que está localizada em uma zona de guerra de gangues. A maioria dos taxistas não aceita a corrida para percorrer a íngreme e tensa subida até a comunidade, e é preciso encontrar um motorista que viva no território de Bobo Hill. Ao perguntar: “can u take me to Bobo Hill?”. Os motoristas dos *route taxis* apenas balançavam o dedo enfaticamente em sinal de negação. Ao indagarmos o motivo, riam e desconversavam, sem nunca explicar o porquê. Mas sabemos alguma coisa sobre a guerra de territórios. Diferente do contexto brasileiro, aí o conflito se concentra em torno de uma disputa política partidária por dominação de território eleitoral.

Alguns dias depois de minha primeira visita à comunidade, voltamos novamente. Dessa vez já percebo na subida para Bobo Hill um clima mais tenso pelas ruas. É necessário pedir autorização a um homem que nos observa com desconfiança, mas que ao fim acena positivamente aprovando nossa passagem. O motorista nos deixa no início da montanha, próximo a uma trilha, ponto a partir do

²⁴⁶ FREITAS, Fernando, 2019.

²⁴⁷ FREITAS, 2019.

qual continuamos a pé. Batemos na porta e esperamos algum dos *Priests* nos receber. *Priest* Morgan é nosso anfitrião nesse dia. A comunidade está movimentada, vários *Priests* aparecem e me cumprimentam afetivamente, felizes em conhecer a *Empress* do meu companheiro. Na recepção do *camping*, onde fazemos a oração para entrar, está o *Priest* Morgan e o *Priest* Ikal, e travamos uma longa conversa em que Morgan contou sobre sua viagem de três meses ao Chile, em um encontro Rastafári. Me sinto bem recebida e mais à vontade do que da primeira vez, e pergunto sobre as várias fotos na parede, um pouco esgarçadas pelo tempo e pela poeira. Me respondem que são de alguns turistas que passaram por lá anos atrás. Conversamos um pouco sobre as imagens e, aproveitando o assunto, comento que sou fotógrafa e pergunto se eu poderia fotografá-lo. Ele diz que sim, com certa animação, ajusta com cuidado sua túnica e posa concentradamente. Ao ver sua imagem no visor, ele delineia uma expressão de surpresa e abre um grande sorriso. Em seguida, *Priest* Kourty diz que sou livre para fotografar o que quiser e exclama: "freedom", sugerindo que eu circule pelo acampamento.

Passamos então por uma tenda onde acontecem as reuniões relacionadas à comunidade, e chegamos à *International Kitchen*, único lugar público da comunidade restrito apenas àqueles ordenados na ordem Bobo Shanti e espaço predominantemente frequentado pelos homens, como observa Fernando Freitas:

Na cozinha, chamada de "International Kitchen", a comida é preparada para dois momentos. O primeiro para ser comido antes do início do jejum e o segundo para a quebra do jejum no dia seguinte. O preparo da comida é feito pelos homens, que se voluntariam para participar, sobre a liderança do "kuk", cozinheiro chefe e que coordena os processos da cozinha. As mulheres são proibidas de cozinhar devido ao tabu da menstruação que as considera impuras para o trato dos alimentos durante o período menstrual. O espaço retangular da cozinha é dividido em dois quadrados de igual tamanho, um com uma mesa comprida utilizada para tratar e preparar os ingredientes e outra com os "fogões" improvisados. Esses fogões são feitos de calotas reaproveitadas, apoiadas em estruturas de ferro, que funcionam como um forno em cujo centro se colocam carvão e madeira. Do lado oposto aos fogões está uma estrutura de canos de PVC que desvia a água em direção a tonéis vazios que funcionam como pias para lavar os ingredientes e utensílios. Logo ao lado desses tonéis, uma quantidade enorme de panelas de ferro de diversos tamanhos, completamente tomadas de uma cor de carvão preto.²⁴⁸

²⁴⁸ FREITAS, 2019.

Figura 65 - Bobo Hill



Legenda: Bandeira de luta das mulheres Rastafári

Figura 66 - Bobo Hill



Legenda: Bandeira aludindo a "Reparation" e "Rastafári"

Fonte: A autora, 2019

Figura 67 - Bobo Hill



Figura 68 - Bobo Hill



Legenda: Sala dos tronos reais.

Fonte: A autora, 2019

Subindo um pouco além, até o ponto mais alto da comunidade, encontramos *Priest* Ikal, que nos convidou a entrar em sua habitação, onde antes era a casa de *King* Emmanuel. Lá ele nos conta sobre um incêndio criminoso que ocorreu no ano passado, e nos mostra um trono queimado, dentre outros objetos que foram salvos do fogo. Adentramos um pouco mais e chegamos a uma sala de tronos, que normalmente fica trancada, onde estão protegidas as cadeiras reais ocupadas no passado pelo Rei Emmanuel. *Priest* Ikal me diz que preciso falar da comunidade para as pessoas, mostrar as fotos, convidá-las para conhecer o lugar, pois tem sido difícil manter o espaço, uma vez que vivem de doações e o fluxo de visitantes e adeptos é cada vez menor. Ele me indica alguns elementos para fotografar, posa para a câmera e se impressiona com a imagem no visor. Depois de um tempo se desculpa, diz que tem algumas tarefas a fazer e se despede de nós.

É sábado e enfim vou conhecer o *Sabbath*. Me visto toda de branco. Saia longa e um pano cobrindo os cabelos. As rezas decorrem desde as 5h da manhã. Chegamos para pegar as orações pós-almoço e participar da festa de celebração do aniversário de Marcus Garvey. Nos dirigimos ao tabernáculo, tiramos os sapatos, e antes de entrar um *Priest* que não conheço restringe minha entrada e diz que preciso ser checada por alguma *Empress*. Seguimos então para a recepção onde *Empress* Sharon aparece e anuncia: "yuh cyan go deh"²⁴⁹. E me explica que minha permissão para frequentar o acampamento era de apenas por uma semana e que meu tempo acabou. Eu digo que minha menstruação ainda não chegou e ela me responde: "yuh cyan see it, but its deh"²⁵⁰. Ela pede então que eu a siga até o *women's room*, salinha de isolamento das mulheres "unfree" onde eu poderia assistir à celebração do *Sabbath* a distância.

Empress Sharon parece ter se sentido na obrigação de me fazer companhia durante as longas horas da missa, como uma anfitriã, e permaneceu em pé ao meu lado conversando sobre a comunidade. Perguntei sobre a divisão entre homens e mulheres, e ela me explicou sobre as restrições relacionadas ao ciclo menstrual e à entrada na cozinha e participação no *Sabbath*. Durante apenas uma semana no mês as mulheres são autorizadas a participar das atividades. Essa questão, porém, parece ser assunto polêmico dentro da comunidade, e tem sido colocada em discussão por alguns *Priests* que pedem a flexibilização do tempo para duas

²⁴⁹ Você não pode ir lá.

²⁵⁰ Você não pode ver, mas ela está aí.

semanas ao invés de uma, já que acreditam que esse também é um dos motivos pelo qual a comunidade tem cada vez menos visitantes.

Passamos horas intermináveis observando o *Sabbath* de longe, escutando os cânticos Rastafári, o som dos tambores e palmas no ritmo do coração que seguiam incansáveis com o cair da noite. Eu derretia por baixo da roupa branca, enquanto era devorada por mosquitos e já chegava ao ponto de me contorcer com a coceira insuportável, até que Empress Sharon me diz que tenho que conhecer sua amiga, e me leva até o lado em que ficam as casas das mulheres, onde até então eu não tinha estado. Subimos por uma mata íngreme até uma casinha simples, com paredes de telha de amianto. Ela grita sua amiga, uma senhora que vem até nós. "Bless, Empress", a reverencio. Então, Empress Sharon conta que sou brasileira e de repente diz: "she a take a picture of yuh".²⁵¹ Eu não estava esperando por isso. É interessante como a relação com a fotografia dentro da comunidade me surpreendeu, e como algumas pessoas travaram uma relação de demanda, expressando bastante interesse em serem fotografadas. Faço alguns retratos da Empress Phillys e em seguida fotografo as duas juntas, que posam orgulhosamente para a câmera.

Em seguida, retornamos ao lugar inicial, a salinha das mulheres impuras. O ritual estava sendo deslocado para o tabernáculo interno, e os homens adentraram para o acampamento. Empress Sharon pediu que eu arrumasse melhor o lenço no meu cabelo, pois algumas partes estavam à mostra, e me mandou segui-la. Eu não estava entendendo muita coisa, mas percebi que poderia participar daquela parte do *Sabbath*, no tabernáculo interno. Segui Empress Sharon e imitei seus gestos. Tiramos os sapatos, entramos no cercado, reverenciamos os Priests no altar "Bless, my Lord"²⁵². Em seguida pegamos um tapetinho trançado de cordas, ajoelhamos no chão com a mão esquerda no coração e a direita na terra, e fizemos uma oração individual. Levantamos, devolvemos o tapete, cumprimentamos novamente os *Priests* no altar e o lado correspondente dos homens e só então seguimos para o lado direito – lado das mulheres – onde passamos algumas horas em pé cantando e batendo palmas, seguindo os cânticos Rastafári. Quando o cansaço era já insuportável, reverenciamos a todos e descemos pelas escuras ruas de Bobo Hill.

²⁵¹ "Ela vai tirar uma foto sua."

²⁵² Benção, meu Lorde (título de nobreza Rastafári).

No dia seguinte, voltamos a Bobo Hill e quando eu estava entrando na recepção Priest Chris, um dos *Priests* mais poderosos e ortodoxos, disse que eu não podia entrar no acampamento. Fiquei um pouco confusa e constrangida, pois havia entendido que a restrição só se aplicava à entrada no tabernáculo externo, uma vez que no dia anterior eu havia participado da celebração na parte interna do acampamento. Ele então explicou que eu não estava mais no período permitido, mas que ocorreu uma deliberação no dia anterior ao *Sabbath* entre os *Priests* para saber se eu poderia participar das orações internas, mesmo eu estando “unfree”, e decidiram que sim. Me desculpei e sai do acampamento junto a ele.

Era sem dúvidas extremamente frustrante e desconfortável sentir essas restrições de gênero, que não só dificultavam minha produção, como também me deslocavam radicalmente de um lugar ativo dentro de uma perspectiva feminista. No entanto, não sentia que cabia a mim enquanto visitante e *outsider* questionar essas relações estruturalmente. Talvez eu pudesse escolher falar sobre gênero. Mas para localizar meu corpo é necessário pensar na interseccionalidade identitária. Uso, para tanto, as palavras de Adrienne Rich: "localizar meu corpo significa mais do que ter uma vulva e um clitóris, um útero e seios. Significa reconhecer essa pele branca, os lugares onde essa pele me permitiu ir, e os lugares onde não me permitiu ir."²⁵³

²⁵³ RICH, 2003.

Figura 69 - Empress Sharon



Figura 70 - Priest Ikal



Fonte: A autora, 2019

Ponto uma perspectiva interna da teórica Rastafári Empress Joya sobre a questão: “Eu respeito os princípios estabelecidos que governam Bobo Hill, mas acredito fortemente que alguns princípios são mal interpretados e precisam ser modernizados.”²⁵⁴ Como mencionei anteriormente, é notável a existência de um conflito interno em relação ao desejo de modernização versus a manutenção de uma postura ortodoxa.

Em minhas pesquisas encontrei poucos registros fotográficos contemporâneos dessa comunidade. Apesar do curto tempo de contato e produção – definido sobretudo pelas regras de restrição às mulheres – a mediação de meu companheiro e as relações de confiança estabelecidas antes de minha chegada foram definitivas para a boa recepção do processo fotográfico.

O tempo que passei frequentando Bobo Hill despertou um olhar ainda mais profundo para as questões que elaborei durante minhas estadias na Jamaica, indicando como é essencial desenvolver uma leitura contextual de cada situação. Compreendi que apesar de minha branquidade eu poderia frequentar o acampamento e até mesmo me ordenar, uma vez que, para eles os brancos seriam descendentes menos melaninados dos negros – etnia originária – dado que a humanidade, segundo a cosmologia Rastafári, teria surgido na África. As perspectivas e relações raciais, mesmo dentro da Jamaica, diferiam, assim, de acordo com o contexto e o tipo de relação travada.

²⁵⁴ Texto original: I respect the set principles that govern Bobo Hill yet I strongly believe that some principles are misinterpreted and need to be modernized (MONTLOUIS, Nathalie. *Lords and empresses in and out of Babylon: the EABIC community and the dialectic of female subordination*. 2013. Tesis Doctoral. SOAS, University of London, p.218).

Figura 71 – Priest Morgan



Figura 72 - Priest Chris



Fonte: A autora, 2019

"E aí fico pensando que, tão importante quanto as coisas que a gente consegue impulsionar e construir, são os aprendizados sobre as nossas próprias limitações."²⁵⁵ Tomo emprestada a reflexão da artista e pesquisadora Michelle Sommer para concluir este capítulo. A *perda de si* se constrói justamente nesse caminho, de operar a partir da posição que ocupamos sem produzir uma prática vertical e apropriacionista, mas apontando para uma prática de escuta e colaboração; no reconhecimento dos diferentes lugares de poder, desejos e limites dos sujeitos envolvidos no processo, em um constante exercício de colocar-se em questão.

Na história da fotografia observamos uma produção vigorosa que tem como ponto central a alteridade, Alexandre Sequeira, Bárbara Wagner, Claudia Andujar, Cristina de Middel, Diane Arbus, Dorothea Lange, Graciela Iturbide, Larissa Zaidan, Luísa Dorr, João Roberto Ripper, Jonathas de Andrade, Maurício Pokemon, Miguel Rio Branco, Paz Errázuriz, Pierre Verger, Pieter Hugo, Susan Meiselas, Sebastião Salgado, Sanne de Wilde, Viviane Sassen, Walker Evans, entre outros. No entanto, muitos desses processos são baseados em aproximações violentas ou pouco negociadas.

Um exemplo interessante de série fotográfica que trabalha nesse campo das relações com a alteridade é o artista Edu Monteiro, que desenvolve um trabalho de campo, com duração de 9 meses na Martinica. Edu fotografou os círculos da Ladjá – luta de resistência negra – no qual se insere como capoeirista, desenvolvendo uma relação de longo prazo e intimidade com os jogadores, ganhando aos poucos certa fluência cultural. Nesse processo, o tempo dilatado favoreceu um encontro baseado na negociação, no aceite e desejo partilhado do processo fotográfico evitando uma entrada invasiva e violenta em um universo onde Edu, – homem branco e não martiniquês – a priori, não fazia parte. Ele experimenta com seus companheiros de dança diversas situações que o inserem no grupo, desde furacões, até doses de rum compartilhadas, e discussões em torno dos autores que emprega em sua tese para acessar a Ladjá a nível conceitual.

²⁵⁵ SOMMER, et. al *Desilha em três vistas* in FLORES; SOMMER org, p.28, 2019, p.33.

Depois, com a intimidade naturalmente conquistada nos treinos, nas lutas e algumas doses de rum nas festas de Saint Marie, quando as línguas assumem a valentia e as máscaras se esmaecem, ouvi comentários do tipo: “Fanon foi fundamental, mas ele não falava crioulo” ou “Patrick Chamoiseau se aproveita da cultura popular e do prestígio que alcançou através dela, para ocupar importantes cargos públicos e ganhar muito dinheiro”. Eles deixam transpassar velhas chagas e desconfianças entre a oralidade e a escritura, entre os lutadores de ladjá e os intelectuais.²⁵⁶

Bárbara Wagner, fotógrafa brasileira radicada em Pernambuco, também desenvolve um trabalho ligado à negociação, à construção coletiva da imagem e ao envolvimento com as pessoas fotografadas. Nega representações fáceis, folclorizadas ou exotizadas dos grupos que fotografa. Lança mão de recursos de encenação e luzes publicitárias, produzindo retratos que lembram a estética dos editoriais de moda, a partir, porém, de um processo que diverge desse gênero, se aproximando de uma lógica do trabalho de campo, mediando a construção da imagem junto aos fotografados.

Esses são alguns exemplos de fotógrafos que trabalham a partir de posições de poder desiguais ou identidades divergentes das suas, mas buscando desenvolver um trabalho cuidadoso e negociado. No entanto, não podemos deixar de citar fotógrafos que trabalham a partir de suas próprias comunidades e identidades, como Andre D. Wagner, Aline Motta, Edgar Kanaykõ, Emilie Regnie, Etinosa Yvonne, Gê Viana, Helen Salomão, Malick Sidibé, Ofoe Amegavie, Prince Gyasi, Rahima Gambo, (entre vários outros), apontando novos caminhos para a produção fotográfica. Exemplos que estão permeados por uma identificação identitária em seus trabalhos, mas que em alguns casos continuam trabalhando com a presença de certa distância social, determinada por classe ou gênero. A câmera não deixa, nesses casos, de ser necessariamente um mecanismo de poder. Reconhecer essa dupla faceta do dispositivo fotográfico, é compreender que, se de um lado ela é capaz de aproximar e criar relações, também pode oprimir e dominar.

Neste capítulo aprofundamos ainda mais na dimensão da perda de si que tange o deslocamento epistêmico. A partir de uma prática de auto-localização, do reconhecimento das raízes e estruturas que determinam o próprio corpo e seus movimentos, levantamos questões fundamentais para pensar práticas fotográficas que envolvem relações de poder desiguais.

²⁵⁶ MONTEIRO, Edu. *Ou wè'y ou pa wè'y. Ladjá e as máscaras do visível*. Tese (Doutorado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2018, p.36.

Atentamos fortemente para os riscos de se cair na zona de conforto do afeto, e de outras estratégias pouco efetivas que, como observamos a partir de Bell Hooks, nem sempre eliminam a violência dos processos. O que propomos é pensar uma práxis ligada à noção de perda, da frustração e da impossibilidade. Aliando essa noção ao reconhecimento do lugar de onde viemos, das camadas sociais que nos constituem, das raízes que determinam nossa passagem no mundo, e do reconhecimento da potencial violência que nossos corpos carregam, para então caminhar no sentido de uma prática não colonizadora.

Para além das séries de retrato, nesse segundo campo na Jamaica, continuei a produção de *Que horas são no paraíso?* que resultou em uma publicação à convite da editora Fera Miúda. A narrativa trabalhada no livro segue o percurso das águas e das formações rochosas, que afirmavam sua presença constante mesmo em outras partes do território. O processo de seleção e edição foi realizado a partir de diversas tentativas de relação entre as imagens, buscando associações metafóricas, formais e rítmicas. A definição de um cromatismo e o trabalho de pós-produção realizados nas imagens também foram essenciais na construção da atmosfera narrativa.

A experiência de produção da série *Que horas são no paraíso?* ultrapassa, porém, a busca por uma materialização final da obra. Ela foi dispositivo de deslocamento do corpo pela Jamaica, desencadeando reflexões fundamentais para esta tese, inserindo o corpo nas dinâmicas de movimento e *perda de si*. Expandir a produção da série para outras paisagens da ilha extrapolando as experiências do primeiro campo, adensou a narrativa e abriu caminhos para a produção de outros trabalhos e relações que desdobraram-se dessa busca a partir de uma pergunta guia.

Figura 73 - Livro Que horas são no paraíso?

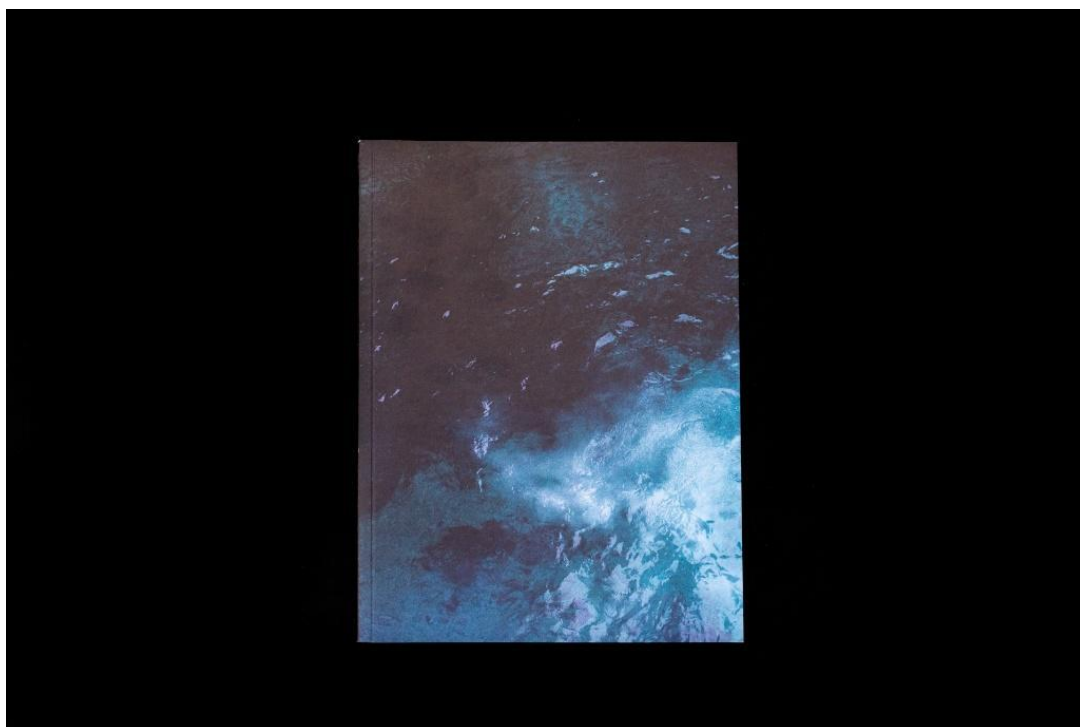
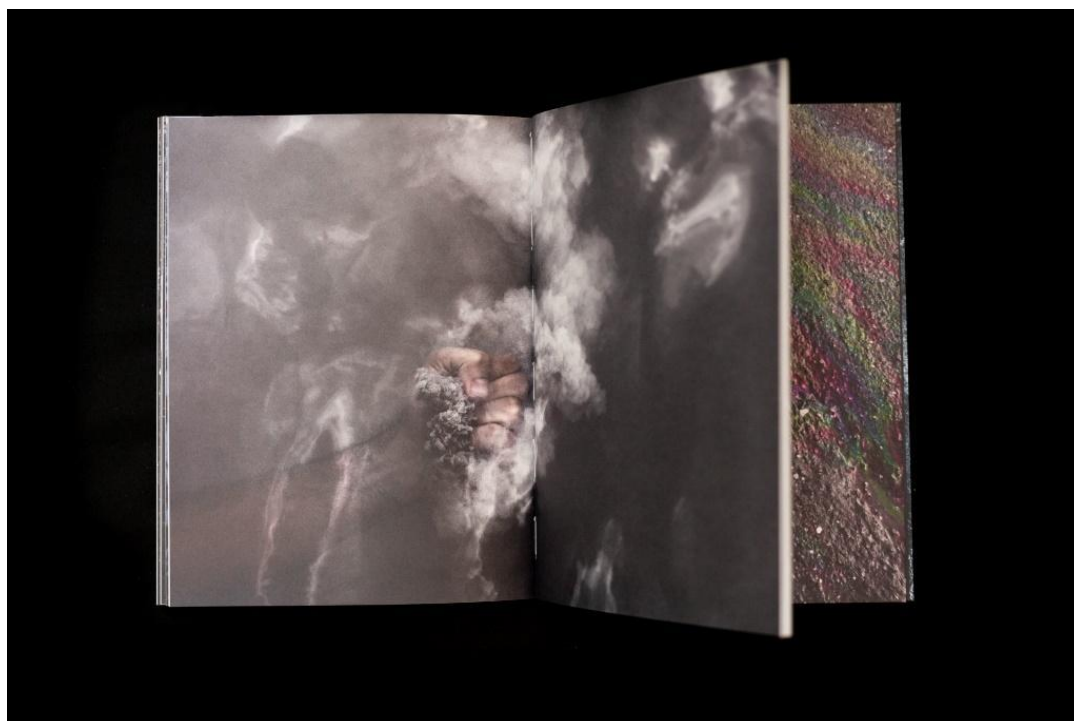
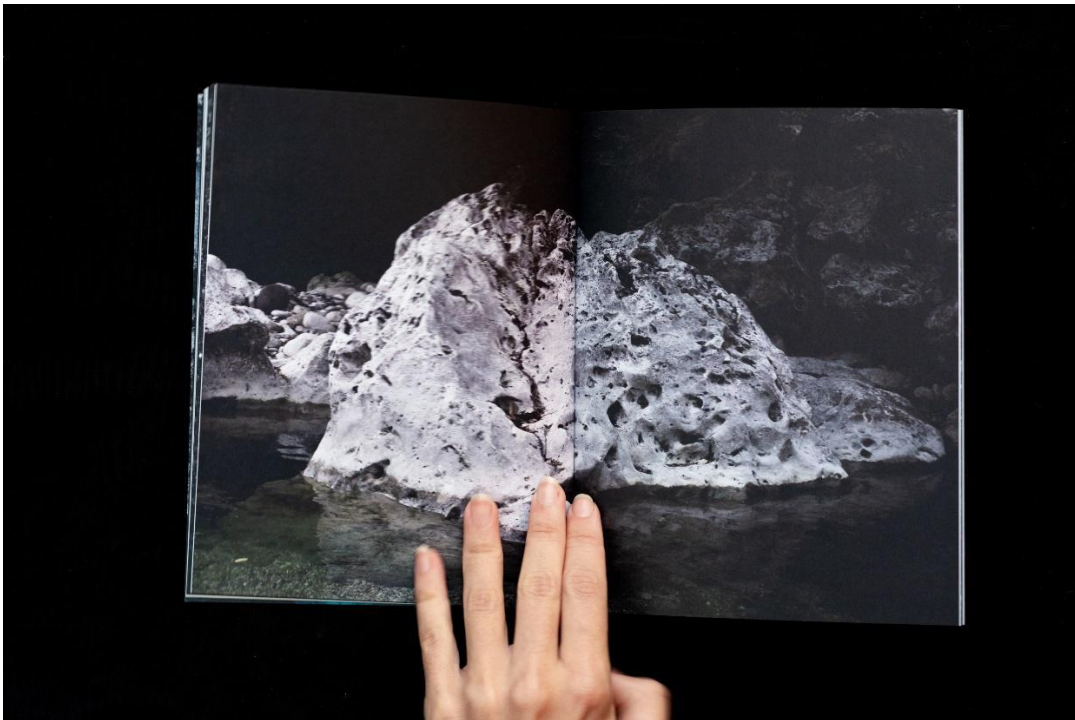


Figura 74 - Livro Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2020

Figura 75 - Livro Que horas são no paraíso?



Fonte: A autora, 2020

Figura 76 - Livro Que horas são no paraíso?

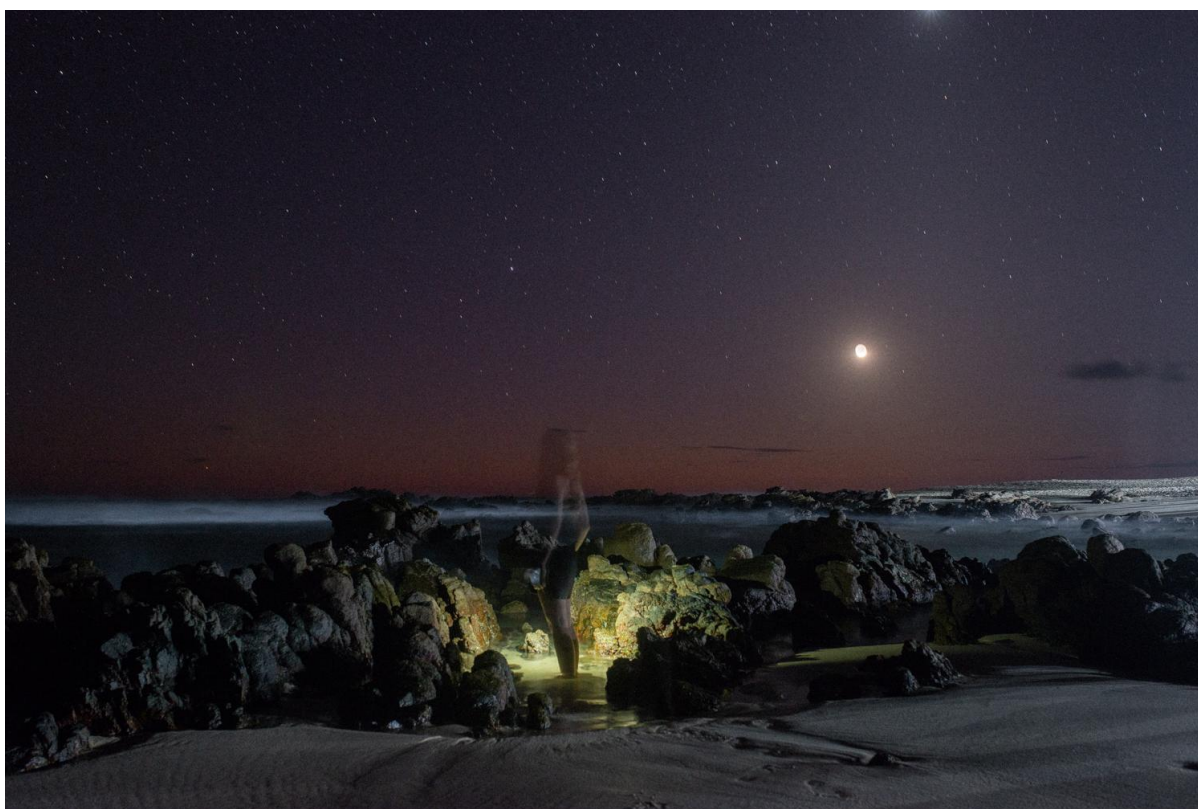


Fonte: A autora, 2020

4 ÁGUA SOBRE TROVÃO: O COMEÇO.

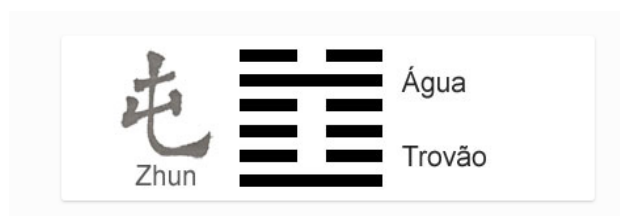
O que és deve à atividade que une os inúmeros elementos que te compõem, à intensa comunicação desses elementos entre si. São contágios de energia, de movimento, de calor, ou transferências de elementos que constituem interiormente a vida do teu ser orgânico.²⁵⁷

Figura 77 - Escavar o escuro



Fonte: A autora, 2020

Figura 78 - Hexagrama Zhun



Legenda: Hexagrama *Zhun* do *I Ching* que representa água sobre trovão.
Fonte: CHERNG, 2015

Água sobre trovão. O começo.

²⁵⁷ BATAILLE, 2017

Uma imagem para o último jogo. Retorno ao começo. Água e trovão. Me espanto mais uma vez com a precisão do I Ching. É 2020, janeiro, Agua Blanca, Oaxaca, costa pacífica mexicana.

Retomo o gesto que funda *Exílio*. Fotografar sem ver a cena. Mas agora trabalho com uma “dupla cegueira”. *Não ver* pelo gesto de tornar-se objeto da própria captura, dar-se à câmera como imagem, perder o controle do olhar. E *não ver* por uma questão ótica, pela ausência de luz. Processo escultórico negativo de escavar uma forma no escuro. Fotografar cenas que apenas a câmera é capaz de revelar, que o olho não alcança. *Escavar, abrir as formas visíveis.*²⁵⁸

É esse procedimento que inaugura o último campo empreendido. Caminho pela praia buscando resquícios de brilho, pontos de luz que emanam do espaço: uma cidade distante se mistura ao céu na linha do horizonte; escamas de peixe jogadas sobre a areia refletem a escassa luz de um restaurante ainda aberto à beira mar; uma lanterna de pescadores se move do alto das ilhotas; a espuma das ondas se dissipam; estrelas cadentes rasgam o céu, Sirius, o Cinturão de Orion, Canopus; plânctons bioluminescentes; lua cheia, lua minguante, lua nova. 50 noites de praia. Sigo coletando o impalpável.

O trovão é antes de tudo uma anunciação. Ele é o som que precede a imagem. Ele anuncia um furo no escuro, uma ruptura, uma força explosiva que está por vir. A água, que se repete em todos os jogos lançados nesta tese, representa dificuldade, armadilha, perigo exterior. Representa um obstáculo que limita e fortalece ao mesmo tempo a atividade ligada ao trovão. O ideograma *Zhun*, aponta para uma força criadora e originária, é o ideograma da germinação:

Na natureza, água sobre trovão representa uma chuva com trovoada, que em situações limites remete aos cataclismos; e numa abordagem taoísta, dentro do ramo da cosmologia, remete ao Caos Primordial, que antecede o surgimento do Universo.²⁵⁹

Nas imagens da série vemos esses rasgos de luz que atravessam o escuro, anunciam algo. A luz do espaço, estelar, projetando-se na direção da câmera, e alcançando o corpo, contrariando sua vocação de nunca nos alcançar. *O horizonte*

²⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 380.

²⁵⁹ CHERNG, 2015.

*quase se dissolve, o céu e a terra se confundem e tornam-se espaços intercambiáveis.*²⁶⁰

A ausência de luz se afirma com uma qualidade ativa que, segundo a neurofisiologia, é capaz de desinibir as *off-cells*, células da nossa retina, desativando nossa capacidade de ver, e assim produzindo o escuro. Ele se dá enquanto um fenômeno fisiológico, *um tipo de sensibilidade, uma atividade efetiva do olhar.*²⁶¹ O escuro, portanto, toca e afeta o corpo em sua matéria. Afirmando-se como elemento ativo dessa perda. Perda de visão, perda de coordenadas e referências espaciais.

A intenção experimental é, assim, intensificada pelo escuro e reforçada pela dependência do espaço e dos acontecimentos exteriores. Do movimento das marés, da força das ondas, da dificuldade de manter o tripé estável, da intervenção que o movimento da água faz sobre o corpo e sobre a câmera. Reconhecer o espaço é fundamental, assim como observar o movimento dos elementos naturais enquanto forças externas que afetam o corpo. O forte estouro das ondas que derruba o corpo das pedras, as correntes do mar, a comum presença de escorpiões, o medo do homem intensificado pelo escuro. É nesse sentido que podemos inferir que no procedimento fotográfico é o corpo que, em sua árdua relação com o espaço, determina os limites da produção, que determina até onde é possível ir.

Todos esses obstáculos criaram um ambiente muito particular de trabalho, assim como nas séries produzidas entre 2012 e 2016. Cada bioma apresenta novos desafios que intensificam a experiência e o descontrole. A repetição do método de trabalho de campo aplica-se aqui, levando em conta sobretudo uma lógica temporal de produção dilatada. O procedimento seguia o rigor de retornar todos os dias, ritualmente, ao mesmo espaço nos mesmos turnos (fim de tarde e noite), e produzir a partir de dois gestos: o de experimentação do espaço, que implicava em interferir no local, testar gestos, aplicar idéias preconcebidas ou esboçadas; e o de escuta e observação desse lugar. Exercitando uma escuta contemplativa, ou seja, uma escuta pelo olhar. A palavra contemplação, *contemplatio*, tem a mesma raiz etimológica do termo *templum* – templo –, se referindo, portanto, a um espaço de reconexão entre Deus e Homem, céu e terra. Espaço de suspensão de uma vivência discursiva do mundo, que dá abertura à experiência do sagrado. Podemos, como

²⁶⁰ ENTLER, 2017.

²⁶¹ ENTLER, 2017.

sugere Entler²⁶², pensar no espaço da contemplação como aquele que religa o olhar com uma dimensão invisível da realidade.

Merleau-Ponty observa essa capacidade de perceber o que nos cerca como um processo que implica em dar significado àquilo que é captado pelos sentidos. Processo que seria capaz de produzir um reencontro entre a subjetividade e o mundo.²⁶³ A partir desse procedimento percebe-se uma série de pequenos eventos, *movimentos observados na paisagem – das folhas, das árvores, das nuvens, dos pássaros*²⁶⁴ – que, assim como para os taoístas constituíam uma forma de consultar o oráculo do I Ching, oferecendo um conselho sobre o futuro, funcionam em minhas práticas como imagens primárias que indicam o caminho, produzem insights sobre o trabalho.

O desejo mimético retorna em *Escavar o escuro*. A dissolução imaginária, o desejo de semelhança e a ruptura da forma se manifestam a partir de um procedimento distinto daquele operado na série *Exílio*. Aqui o corpo é invadido pelo espaço que o circunda. Pela água que vai e volta com o movimento da maré, pela textura da areia e das flores espinhentas que circundam os campos de hibisco. O desejo mimético nada mais seria que esse desejo de transferir a própria forma, os próprios limites, de se deixar ser invadido pelo espaço e tornar-se a si mesmo, paisagem, árvore, pedra, areia, mar.

Se Breton estava interessado em pensar no "possível da imaginação", Bataille em sua ruptura com o surrealismo propõe o "impossível do real" que abarcaria justamente essa dimensão dupla em que o trabalho surge com uma raiz fundadora no mundo, na realidade, e se desdobra em direção ao impossível, mas guarda sua origem na experiência real, física do mundo.

²⁶² ENTLER, 2017.

²⁶³ CAPALBO, Creusa. *A subjetividade e a experiência do outro: Maurice Merleau-Ponty e Edmundo Husserl*. Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies, vol. XIII, núm. 1 junho 2007, pp. 25-50 Instituto de Treinamento e Pesquisa em Gestalt Terapia de Goiânia, Brasil.

²⁶⁴ ENTLER, 2017.

Figura 79 - Escavar o escuro



Fonte: A autora, 2020

Figura 80 - Escavar o escuro



Fonte: A autora, 2020

O procedimento que constitui a série *Escavar o escuro* baseia-se em uma experiência operada, ou seja, construída por meio de procedimentos planejados. Quer dizer, a *perda de si* não é parte de uma "espontaneidade improdutiva", desordenada, sem método. Ela é programada, disparada e possui diretrizes. As experiências são estimuladas diariamente por dois meses, seguindo uma coordenada geográfica e temporal, a partir de escolhas intencionadas das matérias que vão integrar o trabalho, e da observação insistente e rigorosa do espaço. A escolha da luz exata que dura um curto intervalo de tempo, o estudo astrológico sobre a visibilidade do céu ou a incidência de luz lunar; a elaboração de gestos e sua repetição. Ou seja, a escolha rigorosa do território e dos elementos que vão potencializar a experiência faz parte dessa proposta metodológica. É nesse sentido, que “fazer sem dominar e sem controlar não poderia ser entendido como equivalente a fazer sem trabalho.”²⁶⁵ Como observa Priscilla Menezes:

(...) ainda hoje, ao abordar esse aspecto incontrolável do fazer artístico, há um tipo de resistência relacionada à ideia de que um artista que não se esforça para dominar o próprio fazer estaria trabalhando através de um espontaneísmo sem rigores e tensões e, por isso, indigno de reconhecimento. Entretanto, muitos dos artistas que admitem criar negociando com forças externas a si afirmam que essa experiência inclui uma espécie de susto que os convoca a uma trabalhosa investida no desconhecimento de si.²⁶⁶

Em *Escavar o escuro*, o corpo é confrontado em sua matéria e torna-se vaporoso, mistura-se com a água do mar, é erodido pelo brilho das escamas de peixe, pela luz da lua, pelo resto de luz que emana de uma pedra e pelos reflexos da água que reluzem o lusco fusco. O corpo aos poucos perde a própria semelhança, desfigura-se, se rendendo àquilo que Bataille afirma ser uma vocação do corpo. Para o autor, a transgressão das formas não implicaria em desligar-se das mesmas, “reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas”, mas antes abrir-se a laceração, a um processo que beira o sacrifício, mas que em sua negatividade, nesse processo de perda, inventa algo novo.²⁶⁷

A *perda de si* opera aqui, de um lado, pela reconfiguração da experiência fotográfica, alienada daquilo que lhe é mais essencial: o ver. Nesse processo ele desocupa seu lugar estabelecido de sujeito e passa a ser objeto do olhar, se oferece

²⁶⁵ MENEZES, 2020.

²⁶⁶ MENEZES, 2020.

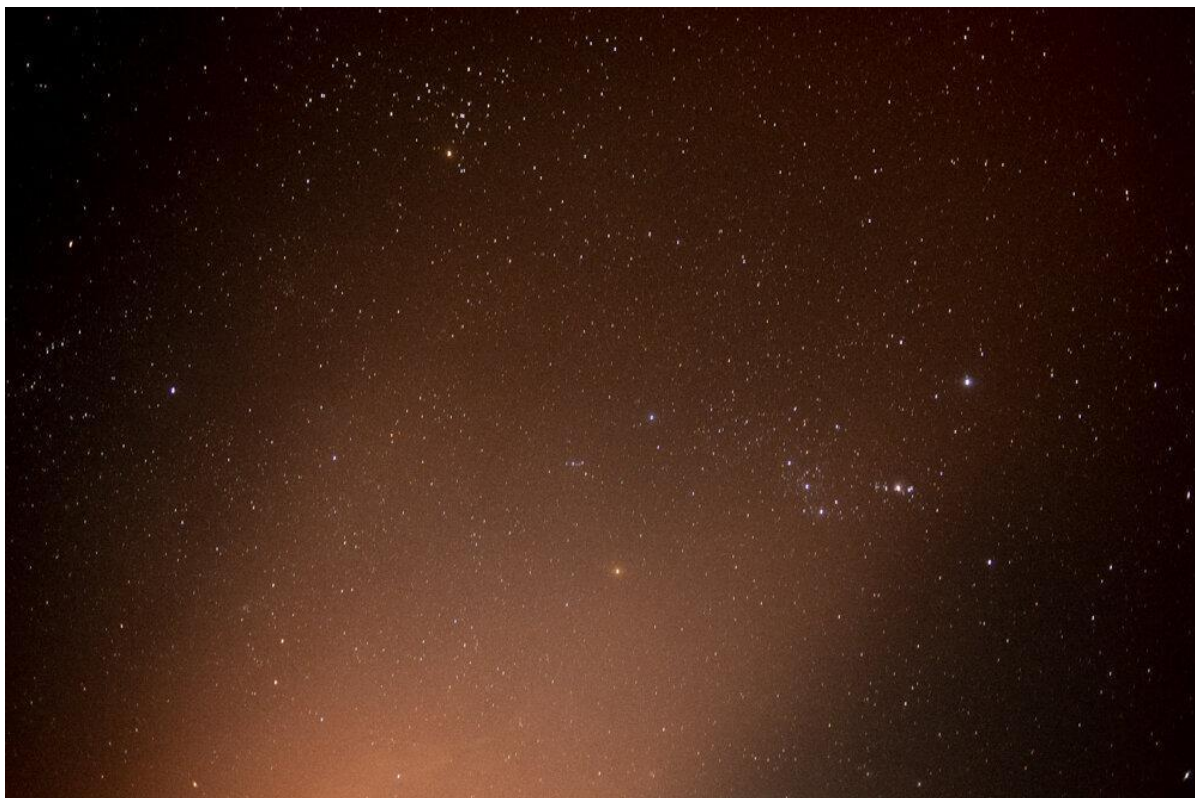
²⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29.

à visão, é desapossado de seu privilégio – daquele que vê –, e reinventa-se, portanto, a partir da sua condição de ser olhado. E por outro lado, pela experiência direta do corpo na escuridão da natureza e no contato com as adversidades do espaço.

Mas essa *perda de si* é também operada nesse dilaceramento imaginário do corpo, que se funde, se abre ao espaço, de modo que não apenas a semelhança em si, mas o desejo de semelhança toca e abre esse corpo, descolonizando a própria consciência, convertendo o olhar em uma experiência completa, orgânica que implica os outros sentidos e reintegra o olhar ao corpo.²⁶⁸

²⁶⁸ CUSICANQUI, Silvia, 2019 [entrevista na internet] Disponível em: <https://alicenews.ces.uc.pt/?lang=1&id=23864> Acesso em 12 mar 2020

Figura 81 - Escavar o escuro



Fonte: A autora, 2020

Figura 82 - Escavar o escuro



Fonte: A autora, 2020

Para Roger Caillois o desejo mimético acompanharia qualquer ser vivo e não seria um mecanismo de auto-preservação podendo muitas vezes, até mesmo, colocar o ser em risco, definido pelo autor como um *luxo perigoso*. O mimetismo seria uma função destinada, sobretudo, a uma operação estética capaz de realizar o fascínio pelo fora, um desejo de ceder à *tentação exercida pelo espaço*, “lá onde tudo se coloca em questão e se decompõe. Onde o desconhecido nos toca, onde sujeito e objeto se interpenetram um no outro”²⁶⁹, perturbando a dicotomia entre sujeito e objeto.

O autor sugere ainda que poderíamos comparar a experiência mimética com a sensação de estar em um quarto escuro e perder a noção dos limites com o espaço. De sentir-se invadido pela densidade da escuridão e perder as referências. Ele adverte que a experiência da escuridão seria semelhante à posseção pelo espaço experimentada pelo sujeito no mimetismo. Ela seria capaz de tocar o indivíduo, envolvê-lo e atravessá-lo, e sobretudo, provocar a perda de suas referências. O espaço exerceria, portanto, uma sedução, uma hipnose sobre o ser, retendo-o e fazendo com que ele perca algo de si para obter equilíbrio entre o orgânico e o inorgânico.²⁷⁰

Parece exercer-se aí o que o autor define como uma lei fundamental do universo em que as substâncias tendem à uniformidade. Se colocamos, por exemplo, um objeto quente em uma bacia com água fria, as temperaturas vão se equilibrar. O espaço também atrairia o ser para uma uniformidade que pede dele renunciar do *domínio de si* e *perder-se* para o meio. Nessa comunhão, o corpo experimenta sua semelhança substancial com a natureza, percebendo a ação das mesmas leis e a presença das mesmas estruturas.

O mimetismo nos permite ainda pensar em uma aproximação entre os seres que não se sustenta necessariamente por uma semelhança realista experimentada na superfície do ser. Mas como um movimento que se dá também como gesto, como encenação, que pode acontecer apenas enquanto imagem projetada. Embora Caillois desenvolva sua teoria a partir do estudo do mimetismo animal, ele visa, de fato, o homem.

Em *A máscara e a vertigem*, Caillois expande o conceito de mimetismo definindo-o como uma estratégia de simulação teatral, e então chegamos a um

²⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 382.

²⁷⁰ CAILLOIS, 1939, p.147.

ponto crucial: "o próprio ser é a máscara, a textura que se coloca sobre o ambiente."²⁷¹ A transformação mimética tem a propriedade de enganar o olhar e apresentar o corpo como pura imagem. Em *Escavar o escuro*, assim como nos trabalhos apresentados no início da tese, observamos um corpo que se projeta sobre o ambiente, um corpo disseminado no espaço, que se espalha até sua dissolução, até tornar-se outro. Ele veste o espaço como uma máscara, um disfarce, que parece ser operado pelos resquícios de luz da noite, que como um furo, um rasgo no escuro, media o contágio de semelhança entre os corpos.

O conceito de magia contagiosa implicaria, segundo o antropólogo James Frazer, que as coisas que entram em contato continuam atuando sobre as outras, mesmo após separadas. Portanto, ao vestir a pele de um animal ou realizar um ritual antropofágico, obtém-se o poder do ser por contágio, dado que "contato ou contágio" significa comunicação, em que o ser é capaz de se comunicar por qualquer uma de suas partes. Ambas formas de magia exigem para sua eficácia que exista um contato, seja ele literal ou metafórico (simbólico). Frazer explica:

Ambos os ramos da magia, o homeopático e o contagioso, podem ser incluídos convencionalmente sob a denominação geral de magia simpática, já que ambos supõem a possibilidade de interação entre coisas que estão distantes umas das outras, através de uma simpatia secreta, sendo o impulso transmitido de uma a outra por meio do que poderíamos conceber como um éter invisível, não muito diferente do que é postulado pela moderna ciência com um objetivo precisamente igual, ou seja, explicar como as coisas podem afetar fisicamente umas às outras através de um espaço que parece estar vazio.²⁷²

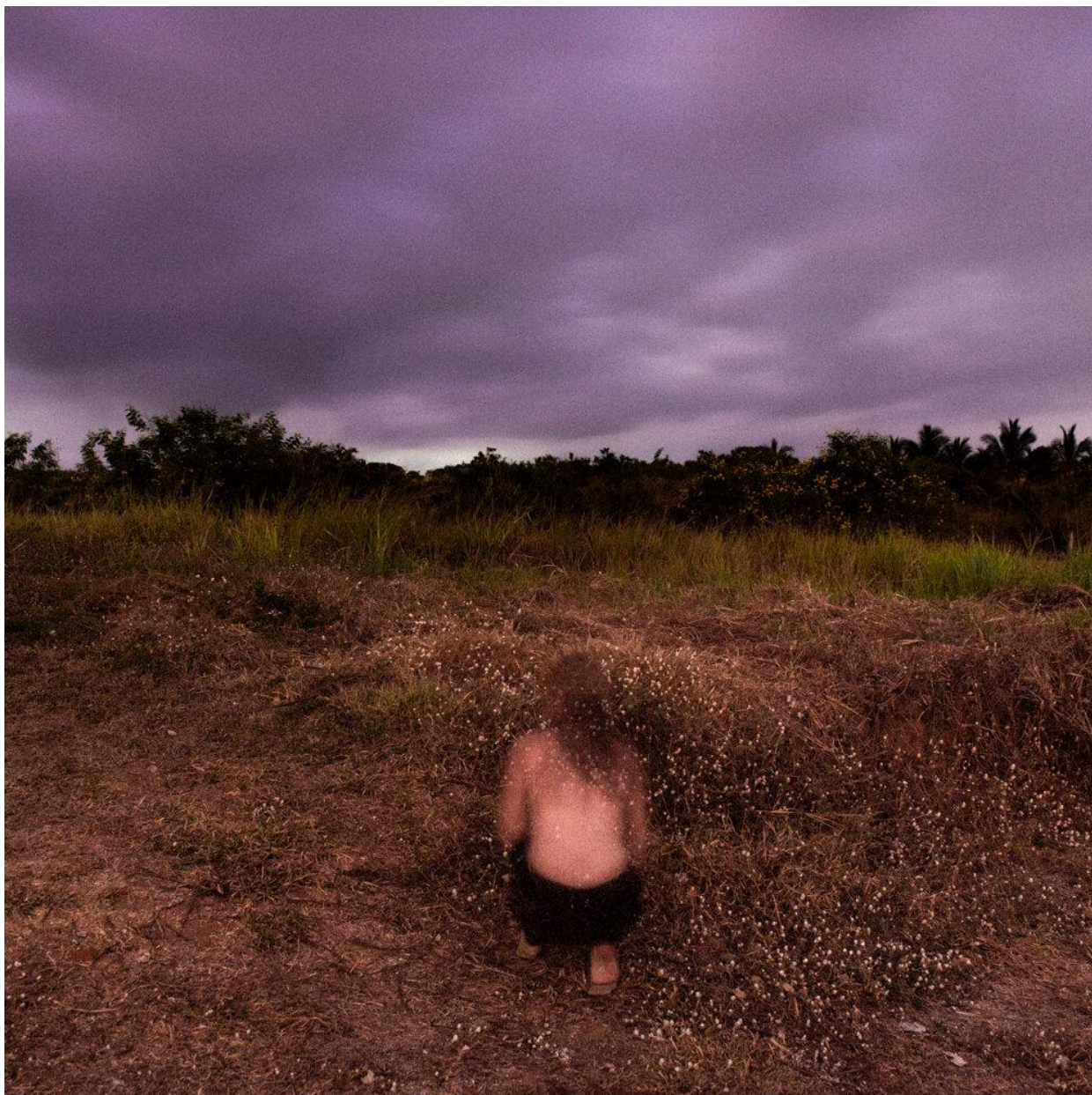
Podemos pensar aqui que Caillois trava uma relação com essas ideias, tendo ele mesmo recorrido a Frazer e ao conceito de magia para entender o mimetismo. Em *Escavar o escuro*, a paisagem, as plantas, o solo, as pedras, a água do mar parecem exercer essa força de contágio, despertando no corpo seu desejo mimético. O mimetismo é justamente essa potência de duas coisas se afetarem a partir de uma força invisível, de modo que no momento em que o corpo imita uma pedra – magia imitativa/homeopática – ele se transmuta nela mesma, ou que ao envolver-se de folhas, cobrir-se de areia – magia por contágio – ele adquire suas

²⁷¹ MATA, Larissa Costa. *Mimetismo e metamorfose*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, ago/2015, p.108.

²⁷² FRAZER, James. *O ramo de ouro*. Zahar Editores, 1982, p. N/A.

qualidades. É através de um contato que o corpo se desfigura, em um contágio perturbador, uma “laceração que passa por contato.”²⁷³

Figura 83 - Escavar o escuro



Fonte: A autora, 2020

²⁷³ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 39.

No trabalho de Marise Maués, artista Paraense, observamos certo desejo mimético, de transbordar no espaço ou ser por ele invadido. Na sequência de fotos abaixo (Fig.84) vemos sua performance intitulada *Loess*, ação feita exclusivamente para a câmera, e registrada através do recurso de *timelapse*. A artista se instala em um leito de igarapé e lá permanece inerte por sete horas seguidas, tempo em que o volume de água do rio sobe até quase cobrir seu corpo por completo e então volta a esvaziar até seus pés. Marise usa um vestido branco e longo, que, ao fim da performance evidencia as marcas da natureza somando-se aos rastros deixados em sua pele. Experimenta as intensidades específicas daquele espaço: as mudanças na temperatura, a presença de outros corpos, as oscilações de luz e de vento, os sons que se alteram de acordo com o passar do dia. Marise aceita perder-se para criar, para reinventar-se. Ela perde a segurança, o conforto, e sua própria respiração que se extingue junto ao ápice do volume das águas, e então retorna dessa experiência marcada, potente, outra. Testa os limites do próprio corpo, que vai se adensando de camadas sobrepostas com o passar do tempo; perde e ganha, destrói e cria a cada movimento que a trespassa. É dessa experiência que nasce a imagem.

A experiência da *perda de si* é aqui disparada intencionalmente e acontece dentro de alguns parâmetros, inclusive o cálculo de quanto tempo leva até que o rio atinja seu rosto. No entanto, o fator de risco e descontrole, a exaustão e o desconforto que seguem durante a performance constituem essa experiência de perda, deslocamento e autoperturbação. Há um rigor na perda.

Bataille sugere que o desvio na forma se daria através da comunicação – aquilo que é capaz de abrir o ser – ou seja, a partir de um contato alterante com outra matéria. Didi-Huberman observa ainda que, para Bataille, a matéria “não é algo fixo, mas oscilante, elemento não estável, é “tudo que claudica na ideia a ser feita do mundo e de nós mesmo.”²⁷⁴ A estabilidade e a substancialidade do corpo é, portanto, abalada ao entrar em contato com outra matéria: “Transgredir as formas seria, em primeiro lugar, transgredir as formas seculares do antropomorfismo.”²⁷⁵

²⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 297.

²⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50.

Figura 84 - Loess, 2013 - Marise Maués



Legenda: Imagens da obra *Loess* de Marise Maués.
 Fonte: Diário Contemporâneo²⁷⁶

Figura 85 - Fantasia de compensação, 2004 - Rodrigo Braga



Fonte: Site do artista²⁷⁷

²⁷⁶Disponível em: <http://www.diariocontemporaneo.com.br/tag/marise-maues/> Acesso em: 05 dez. 2020

²⁷⁷Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Fantasia-de-compensacao> Acesso em: 05 dez. 2020.

A transgressão das formas, porém, não se resume em Bataille apenas à transgressão dos limites ultrapassados, mas também está ligada ao gesto de mover, deslocar limites, rebaixá-los, uni-los em outros pontos precisos, onde não eram esperados.

Na fotoperformance *Fantasia de Compensação* (Fig.85) do artista Rodrigo Braga, de 2004, ele reconecta os limites de seu rosto a um focinho de cachorro; religa os pontos limites de sua face, dilacerando sua semelhança à figura humana. Ele transgride sua forma, incendeia o antropomorfismo “colocando em marcha a própria desfiguração.”²⁷⁸ Esse rosto informe que resulta de uma derrisão da própria imagem, por mais transgredido que seja, guarda ainda semelhança com si. O informe sempre guarda essa origem, e é justamente aí que está sua potência de ruptura das formas, à medida que evidencia a imagem deslocada, permitindo a suposição do todo do qual a figura foi extraída.

Se para Bataille, o deslocamento das formas desloca também o pensamento, apesar da dilaceração aqui ser imaginária, podemos afirmar que ela produz um abalo, uma perda, um deslocamento real. É nesse sentido que Didi-Huberman afirma que “os desvios da natureza só podem, como formas, desconjuntar nosso pensamento.”²⁷⁹ E o que seria esse homem-cão se não esse desvio? Essa forma abjeta que toca diretamente naquilo que Bataille denominaria o nervo da fobia, produzindo um mal estar ligado a uma *sedução profunda*.

Ora, se temos que entender por alteração o processo pelo qual uma forma é transformar em outra - deformada, condenada, ainda que por um instante apenas à decomposição, ao informe -, temos também que reconhecer nessa alteração o próprio trabalho da forma, e na palavra desvio, uma espécie de definição cristalizada da própria forma, considera em sua economia, em sua dinâmica, em seu jogo ou em seu trabalho do negativo.

²⁸⁰

Em *Escavar o escuro* uma matéria “toca - ataca, infecta - a outra”, produzindo uma espécie de colagem, uma transferência operada pela luz que depõe os elementos e transgride, desfigura a forma, e na “reciprocidade dilacerante do olhar, em que toda forma decisiva olha seu espectador, abraçando-o, por assim dizer, num

²⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, 2015, p.136.

²⁷⁹ DIDI HUBERMAN, 2015, p.235.

²⁸⁰ DIDI HUBERMAN, 2015, p.295.

movimento de perda e de fora de si.”²⁸¹ A série continua em processo, atendendo ao prazo longo que me interessa dar aos meus trabalhos, seguindo o caminho das imagens, deixando que desdobrem-se em outras.

²⁸¹ DIDI HUBERMAN, 2015, p.368.

Figura 86 - Escavar o escuro



Fonte: A autora, 2019

Figura 87 - Escavar o escuro



Fonte: A autora, 2020

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar ao fim da tese é experimentar um processo de ressignificação do processo de criação, de desdobramento das imagens e da escrita, uma na outra. Pois, se "não há enunciado que não suscite o visível, nem visibilidade que não prolifere enunciados"²⁸², a escrita ocorre a partir de uma dialética entre práxis poética e pensamento teórico.

A tese levantada em torno da experiência de *perda de si* como procedimento que desencadeia a criação, se realiza no percurso de um corpo intencionado, que não se perde por acaso, mas que provoca o próprio abalo, sustentando a proposição batailleana de colocar-se em jogo, deliberadamente, e adotar o perder-se como *prática filosófica*, ou como uma *filosofia da prática*, do corpo, da experiência.

O *I Ching*, por sua vez, foi utilizado aqui como chave poética, dispositivo de lançamento de cada campo, imagem inicial que provocou para a discussão desenvolvida em cada capítulo. Foi possível ainda fazer uma relação entre os processos artísticos que envolvem a intencionalidade da *perda de si* com o jogo de *I Ching*, à medida em que ambos os procedimentos envolvem uma estrutura que acolhe o acaso e o reconhecimento de que o descontrole sobre o objeto em jogo faz parte das regras.

No aprofundamento da pesquisa fui encontrando relações interessantes entre o funcionamento e a filosofia por trás do oráculo, e as questões desenvolvidas nesta tese. Não por menos, o *I Ching* é uma linguagem milenar que carrega um saber muito próximo daquele que buscamos aqui: um saber que parte da matéria e da imagem; que valoriza a precisão na pergunta e o possível múltiplo nas respostas. E como todo jogo, convida o consulente a perder-se, a abrir mão de suas certezas, uma vez que o que é colocado em jogo é o próprio caminho daquele que pergunta.

Observamos aqui dois tipos de processos distintos de aplicação da *perda de si*: a) De um lado, aquele que se dá no domínio da câmara e invoca a alteridade, i.e., a *perda de si* pensada em um contexto em que é o encontro com o *outro* o motor desse deslocamento, e que a abertura para esse processo – quando pensada na contramão de uma autoalterização – estabelece uma poética da relação não-violenta

²⁸² ANTELO, R. *Roussel La Vie* IN ROUSSEL, R. *Locus Solus*, Florianópolis: Cultura e Barbárie, p. 21.

e potente no encontro com a alteridade, capaz de acolher a imprevisibilidade do *outro* enquanto lugar de criação conjunta. Nesse caso, o processo de alteração de si não gentrifica ou apropria, mas constrói espaços de troca mais eficazes, pautados na escuta, na negociação e no respeito ao tempo de cada processo e dos sujeitos envolvidos.

b) Por outro lado, em sua segunda dimensão, a *perda de si* é invocada na inversão dessa posição, na exposição de si ao mecanismo fotográfico, na relação com a natureza, com o espaço. Partindo de um “ateliê terrestre”, de modo que é o contato com a exterioridade material o motor de um descentramento de si, que se dá tanto no processo de produção e experimentação, como na sua colocação em forma pela “projeção de uma perda de si na imagem.”²⁸³

Em ambos os processos essa perda é operada a partir de uma confrontação do corpo que desloca o pensamento. Seja ao escancarar a potencial violência de um corpo branco transitando em um país majoritariamente negro e com uma violenta história de colonização; seja ao lançar esse corpo no escuro da noite e no desconforto do mundo natural. Observamos, assim, como a *perda de si* enquanto método, que parte de uma intencionalidade crítica de deslocamento, pode ser aplicada em contextos distintos.

A fotografia figura nesses dois contextos como mediadora da experiência, mas, mais que isso, como responsável pelo acontecimento. Ela é o motivo desencadeador das experiências de perda, uma vez que incita o corpo a se mover por esses espaços. Ela é o ponto fixo desse movimento de descontrole.

Seguimos no texto o caminho das imagens. Expandindo o conceito da *perda de si* na medida em que os processos fotográficos foram sendo aplicados na prática, em campo, aprofundando a reflexão de um objeto em processo. Desenvolvendo uma metodologia que se desenha no fazer. As imagens e os procedimentos de sua produção abriram o conceito, trazendo camadas mais densas para sua compreensão. A experiência artística se deu como mediadora de mundos e passagens, se afirmando em sua qualidade reflexiva e desencadeando o desenvolvimento de uma constelação de trabalhos que se conectam pela proposta metodológica que os funda.

²⁸³ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 382.

A *perda de si* é sobretudo uma proposição. Um método que contraria a própria noção de controle que qualquer metodologia carregaria a princípio. Ela é, por sua própria condição, dilacerante, um conceito em aberto, em construção. Mas sobretudo, ela é uma postura diante do mundo e de si, postura que invoca a própria derrisão. Opera a partir de uma dupla posição: a de colocação em crise do conhecimento e a de colocação em crise do corpo. Um repercutindo, abalando o outro. Trata-se de um desencadeamento controlado de acidentes, de crises e transgressões. É a negação do *domínio de si*, postura que se estabelece de forma dominante em uma sociedade fundada – violentamente – sobre o racionalismo científico.

Intencionou-se nesta tese propor o conceito da *perda de si* e demonstrar possíveis aplicações para, por um lado, desencadear o ato criativo e, por outro, instrumentalizar uma chave para a aproximação crítica de obras contemporâneas, sobretudo aquelas que envolvem o processo fotográfico. Solicitamos aqui a experiência do corpo presente, de um corpo capaz de se comunicar e se expor àquilo que difere de sua própria imagem ao deslocar-se de seu lugar de pertencimento. Um corpo flexível, que não se enclausura em si mesmo, onde *perder-se* implica na possibilidade de inventar novos mundos e formas de existir.

Há ainda um caminho em aberto a ser percorrido. Citando Didi-Huberman: “É essa, portanto, a atitude decisiva: nada fixar, não se satisfazer com nenhuma tese, nenhum resultado, nenhuma síntese.”²⁸⁴ Ou seja, manter a fragilidade e o inacabamento, manter a natureza do conceito, sustentando a intencionalidade da *perda de si* enquanto projeto ético, estético e político.

Sustentar na imagem um perigo – anunciado pela água que atravessa todos os campos empreendidos. Se trata aqui do artista brincando de colocar medo em si mesmo²⁸⁵, movido por uma *vontade de chance, vontade de arte, vontade de inacabamento*²⁸⁶ que coloca o ser em movimento. Sustentando o sacrifício como produtor de imagem. Não o sacrifício literal, ou necessariamente abjeto, que Bataille evoca tantas vezes, mas um sacrifício da forma, da episteme, de si mesmo enquanto ser fechado à comunicação com o mundo, se fazendo marcar para se fazer abrir.

²⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 371.

²⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, 2015.

²⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, 2015.

REFERÊNCIAS

Acéphale n 1. *A conjuração sagrada*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

Acéphale n 2. *Nietzsche e os fascistas*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

Acéphale no 3-4. *Dionisos*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

Acéphale n 5. *Loucura, guerra e morte*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

Documents n1–7. 1929 *Carl Einstein*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013

ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANTELO, R. Roussel. *Locus Solus*, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKER, Simon. *For the camera*, Aperture Magazine, 2016. Disponível em: <https://aperture.org/editorial/performing-camera/>. Acesso em: 03 maio 2020.

BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. [S.l.]: Contra Capa Livraria, 2000.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida de "a noção de dispêndio"*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BATAILLE, Georges. *La conjuration sacrée*. In: BATAILLE, Georges. *Ouvres complètes*. Tome I. Premiers Écrits. Paris: Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges. *L' apprenti sorcier*. In: HOLLIER, D. (org). *Le Collège de Sociologie*. Paris: Gallimard, 1995.

BATAILLE, Georges. *Le surréalisme au jour le jour*. In: BATAILLE, Georges. *Échanges et correspondances*. Paris: Gallimard, 2004.

- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: Ed: L & PM. 2003.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BISHOP, Claire. *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Nova York, Verso Books, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Antonádia et al. *Pós-Antropologia: as críticas de Archie Mafeje ao conceito de alteridade e sua proposta de uma ontologia combativa*. *Sociedade e Estado*, v. 30, n. 2, p. 347-369, 2015.
- BORGES, Rosane. *Das perspectivas que inauguram novas visadas*. In: HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- BRESSON, C. H. *Images a la sauvette*. Paris: Éditions Verve, 1952.
- CAILLOIS, Roger. *Mimetismo y Psicastenia Legendaria*. In: CALLOIS, Roger. *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Sur Buenos Aires, 1939.
- CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1939.
- CAPALBO, Creusa. *A subjetividade e a experiência do outro: Maurice Merleau-Ponty e Edmundo Husserl*. *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies*, v. 13, n. 1, p. 25-50, jun. 2007.
- CARDOSO, Lourenço. *Branquitude acrítica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista*. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, v. 8, n. 1, p. 607-630, 2010.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013, e-book.
- CHERNG, Wu Jyh. *I Ching: o tratado das mutações*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.
- CHERNG, Wu Jyh. Travelling cultures. In: CLIFFORD, James. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Londres: Harvard University Press, 1997. p. 17-36.
- CLIFFORD, James. *Notes on travel and theory*. Toronto: Inscriptions, 1989.
- CLIFFORD, James. *Approches de l'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974.
- COLLIER, John; COLLIER, Malcom. *Visual anthropology: photography as a research method*. 2. ed. Albuquerque: University of New México Press, 1986.
- COUTO, Mia. Em entrevista à Uol. Disponível em <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/24/uol-tab-159-mia->

couto.htm?fbclid=IwAR0ag0ksOFxwseR2PNNKfQFKd8SqCW2zhAzpQysIGQKqpuPf Fnc7iehBH34 . Acesso em 29 set. 2019.

CUSICANQUI, Silvia. *Silvia Rivera Cusicanqui: “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”*. Entrevista concedida a Katlin Barber, El Salto, em 17/02/2019 [entrevista na internet] Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>. Acesso em: 12 mar 2020.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: a natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Ed.Perspectiva, 2011.

DAWSEY, J. C. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em: 02 jun. 2020

DE CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

DELANEY, Michelle. *American indians, playing themselves*. Disponível em: <https://www.zocalopublicsquare.org/2015/01/27/american-indians-playing-themselves/chronicles/who-we-were/>. Acesso em: 05 mar. 2020.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*; edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz BL Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, G. GUATTARI; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: editora, v. 34, 2000. v. 3.

DESKINS, Sally Brown. *Anne Brigman: a visionary in modern photography*, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 22 jun. 2019

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 14.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. 2000, 203 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, SP, 2000.

ENTLER, Ronaldo. Apropriações: excesso de imagens, excedentes de sentido. *Revista Zum*, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/apropriacoes/>. Acesso em: 10 mar. 2020.

ENTLER, Ronaldo. Religações: o escuro da fotografia contemporânea. *Icônica*, 2017. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/religacoes-o-escuro-da-fotografia-contemporanea/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do Lume*, Campinas, SP, 2013.

SIQUEIRA, P.; FAVRET-SAADA, J. "Ser afetado", de Jeanne Favret-Saada. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em: 01 jun. 2017.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2017.

FISCHER, Mark; LEE Matt. *Deleuze et la brujería*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

FISCHER, Steven Roger. *Ilhas: de Atlântida a Zanzibar*. São Paulo, Editora Unesp, 2014.

FLORES, Livia; SOMMER, Michelle. Derivas acadêmicas em pós-graduação em artes na cidade do Rio de Janeiro. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 217-236, jan/jun. 2019.

FLORES, Livia; SOMMER, Michelle. *Desilha em três vistas*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ; Editora Circuito, 2019. (Cadernos Desilha, 2)

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Ed. Gustavo Gili, SL. Barcelona, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: G. Gili, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Leya, 2014.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GLISSANT, Edouard. *A Poética da Relação*. Rio de Janeiro. Edições Sextante, 2011. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/a-poetica-da-relacao-publicacao-de-edouard-glissant>. Acesso em: 20 set. 2019.

GOLDMAN, M. Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 13, n. 13, p. 149-153, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50262>. Acesso em: 20 set. 2019.

GOYATÁ, Júlia Vilaça. *Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado (1930-1940)*. 2012. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo.

HERKENHOFF, Paulo. *Rodrigo Braga – um modo de ver*. [artigo na internet] Rio de Janeiro, 2011 Disponível em: <http://www.rodrigobraga.com.br/texts>. Acesso em: 15 jul. 2016.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: elefante, 2019.

HUXLEY, Aldous. *A ilha*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 1964.

KIFFER, ANA. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

KLINGER, Diana Irene et al. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006.

KIRALY, César. *É o coração de tudo*. Rio de Janeiro, Galeria Ibeu, 2019.

LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEIRIS, Michel. *O Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEIRIS, Michel. *Nuits sans nuits et quelques jours sans jour*. Paris: Gallimard, 1961.

LEIRIS, Michel. *L'homme sans honneur - notes sur le sacré dans la vie quotidienne*. Editon établie, présentée et annotée par Jean Jamin. Paris: Jean Michel Place, 1994.

LEIRIS, Michel. *Le sacré dans la vie quotidienne*. In: HOLLIER, D. (org). *Le Collège de Sociologie*. Paris: Gallimard, 1938.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISSOVSKY, Maurício. *A Fotografia e seus duplos: mulheres invisíveis e retratos impossíveis*. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, v. 47, n. 53, p. 297-322, 2019.

MACDOUGALL, David. *The Corporeal Image – Film, ethnography, and the senses*. New Jersey: Princeton University Press, 2006

MARQUES, Marcelo de Freitas. *As Tavas do I Ching*. São Paulo: Edicon, 1995.

MAUÉS, Marise. Em entrevista ao Diário Contemporâneo. Disponível em: <http://www.diariocontemporaneo.com.br/2016/05/29/o-corpo-que-habita-a-floresta-ou-a-floresta-como-parte-constitutiva-do-corpo/> Acesso em: 05 jul 2018

MATA, Larissa Costa. Mimetismo e metamorfose. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 61, ago. 2015.

MELLO, Christine. Vídeo e corpo em tempo real. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 4. ano 4, n. 4, mar. 2003.

MENEZES, Priscilla. *Outra para si* In PAOLIELLO, Daniela. *Exílio*. São Paulo: Funarte, 2015.

MENEZES, Priscilla. *Coagular o mundo: arte, magia e cura*. A palavra solta, 2020. Disponível em https://www.revistaapalavrasolta.com/post/coagular-o-mundo-arte-magia-e-cura?fbclid=IwAR2eI9xFuNV5nx6I7OwtSwhrwjbcm7Xsl3izqw0whVyb402_Z76R7NDaWU. Acesso em: 01 out 2020.

MORAIS, Frederico. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes* (Rio de Janeiro, Brasil), vol.1, no. 64 (January/February 1970): 45-59..

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. *Escritos de artistas: anos*, v. 60, n. 70, p. 401-420, 2006.

MONTLOUIS, Nathalie. Lords and empresses in and out of Babylon: the EABIC community and the dialectic of female subordination. 2013. Tese de Doutorado. SOAS, University of London. Museum of Modern Art (MoMA), 2020. Disponível em <https://www.moma.org/artists/3008>Museum of Modern Art (MoMA), 2020 Acesso em 05 mar. 2020

BATAILLE, Georges. Sobre Nietzsche: vontade de chance: Seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo. Autêntica, 2017.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem: poética da geografia*. São Paulo: L & PM, 2009.

PAOLIELLO, Daniela Tavares. Ochi: praias privatizadas, resorts de luxo e a construção da visualidade jamaicana. *Revista Concinnitas*, v. 20, n. 36, p. 261-273, 2019.

PAOLIELLO, Daniela Tavares. A "perda de si" na descolonização do processo contemporâneo de produção fotográfica. *Revista Arte e Ensaios*, v. 26, n. 40, jul./dez. 2020

PEIXOTO, Fernanda Arêas. A viagem como vocação. In: LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. Editora Cosac Naify, 2007.

- PIRES, Francisco. *Sebastião Salgado: Um homem de contradições*. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/um-homem-de-contradicoes/> Acesso em: 01 dez 2020.
- PONTES, Thais Graciotti. *Viagem a um arquipélago possível: O artista viajante em processo*. 2018. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- PONTY, M. Merleau. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- RECLUS, Elisée. *L'homme et la terre*. PARIS: Librairie Universelle, 1905.
- RICH, Adrienne. Notes toward a Politics of Location. *Women, Feminist Identity and Society in the 1980's: Selected Papers*, p. 7-22, 1984.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2014.
- WARR, T; JONES. *The artist's body*. London: Phaidon Press, 2000.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, e-book.
- SAMAIN, Etienne. Os riscos do texto e da imagem - Em torno de Balinese character (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], n. 14, p. 63-88, 2000. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2000.90617. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90617>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.
- SIMMEL, G. A FILOSOFIA DA PAISAGEM. *REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - POLÍTICA & TRABALHO*, [S. l.], v. 12, p. 15–24, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6380>. Acesso em: 18 dez. 2018
- STUPART, Copeland A.; SHIPLEY, Rober. Jamaica's Tourism: sun, sea and sand to cultural heritage. *Journal of Tourism Insights*, v. 3, n. 1, Article 4, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.9707/2328-0824.1028>
- TEIXEIRA-PINTO, Márnio. Com o 'outro' nos olhos: alguns aspectos da alteridade na etnologia amazônica. *Anuário Antropológico*, n. 2, p. 229-260, 2018.
- THOMPSON, Krista A. *An eye for the tropics: Tourism, photography, and framing the Caribbean picturesque*. London: Duke University Press, 2006.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ed. Ariel Barcelona, 2006.

VERGINE, Lea. *Body art and performance: the body as language*. Milão: Skira, 2007.

VISO, Olga M. *Ana Mendieta earth body: sculpture and performance, 1972-1985*. Germany: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2004.

YOURCENAR, Marguerite. *A volta da prisão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. 2014. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

YOURCENAR, Marguerite. *A volta da prisão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

ANEXO

Livro - *Que horas são no paraíso?*

Galeria virtual de imagens: <https://danielapaoliello.com.br/tese>