



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

VOARES DE INCERTEZA, VOARES PELA INCERTEZA –  
UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E LIMIAR

Isadora de Vilhena Barretto

Rio de Janeiro  
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL  
LINHA DE PESQUISA: MEMÓRIA, SUBJETIVIDADE E CRIAÇÃO

VOARES DE INCERTEZA, VOARES PELA INCERTEZA –  
UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE A MEMÓRIA E LIMIAR

Isadora de Vilhena Barretto

Orientadora: Profa. Dra. Josaida de Oliveira Gondar

Rio de Janeiro

2018

VOARES DE INCERTEZA, VOARES PELA INCERTEZA –  
UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E LIMIAR

Isadora de Vilhena Barretto

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Aprovado em \_\_\_\_\_

**Banca Examinadora**

---

Profa. Josaida de Oliveira Gondar - Orientadora  
PPGMS - UNIRIO

---

Diana de Souza Pinto – Titular Interno  
PPGMS - UNIRIO

---

Tania Cristina Rivera – Titular Externo  
PPGCA - UFF

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

B274 Barretto, Isadora de Vilhena  
Voares de incerteza, voares pela incerteza - um estudo sobre a relação entre memória e limiar / Isadora de Vilhena Barretto. -- Rio de Janeiro, 2018.  
92 f.

Orientadora: Josaida de Oliveira Gondar.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2018.

1. Limiar. 2. Memória. 3. Criação. I. Gondar, Josaida de Oliveira, orient. II. Título.

à minha avó Bertha,  
por tudo o que é(,  
ser,  
e por tudo que foi, é, e ser  
à

## AGRADECIMENTOS

à minha mãe, e à intensidade viva dos furacões de dor, cor e criação;  
à Jô, e ao *gondolar* esguio (e sempre romântico) de seu *Gondar*;  
ao Tostes, e ao aqui do amor das vidas inteiras, vidas fora do tempo e de lugar;  
ao Ferraço, e à coragem do mergulho na potência dos grandes tormentos;  
à Bárbara, e à beleza das amizades telepáticas coloridas em linguagens ancestrais;  
à Bruna, e à aposta no risco dos afetos que movem;  
à Bandeira e à Mattos, e à genialidade dos corpos rodopiantes em entrega;  
à Daphne e ao Bruno, e à força dos desejos que atravessam muros;  
ao Pedro Caetano e à Nathalia, e à vida que vimos juntos crescer;  
a todos aqueles que conheci (e reconheci) nestes últimos dois anos,  
que fizeram-me mudar e pôr-me inteira,  
à banca, Tania e Diana, e ao incentivo pelo arriscado mergulho  
nos territórios do estranho;  
à bisa, e às peixeiras levantadas ao pé da porta;  
à Lara,  
à Nilza,  
e às famílias que vêm da alma nascer;  
agradeço.

HEISENBERG'S MAGIC MIRROR OF UNCERTAINTY



*One can never be sure with any certainty  
which reflection of herself she will see in the mirror.*



*The act of looking in the mirror affects which image  
she will see.*

*Uncertainty permits the possibility of anything  
and everything.*

## RESUMO

BARRETTO, Isadora de Vilhena; Jô Gondar (Orientadora). **Voares de incerteza, voares pela incerteza – um estudo sobre a relação entre memória e limiar**. Rio de Janeiro, 2018. 90p. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Memória Social – Centro de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

A presente dissertação propõe-se a operar como o diário de construção de um pensamento, diário esse que caminha em direção a uma investigação sobre a relação entre o modo de funcionamento da memória e o fenômeno do limiar. Ela deve ser compreendida como o registro textual do processo de reflexão e de concepção de uma ideia, que a primeiro momento se apresenta nebulosa e indefinida, ganhando gradualmente forma e resolução ao longo de seu próprio desenvolvimento. Estruturada no formato de três artigos e um ensaio, ela tem início com a percepção do fenômeno do limiar em objetos cujas características apresentam certas oscilações, encerrando-se na hipótese de que a memória configura-se, ela própria, como um espaço liminar. Assim, compreende-se neste trabalho que a memória está relacionada a uma espécie particular de sincronicidade de tempos, funcionando como um espaço transicional e potencial, como uma área intermediária de fronteiras incertas profícua à criação e à geração de realidade, revelando-se como o grande palco onde os processos criativos são instaurados e conduzidos.

**Palavras-chaves:** Memória; limiar; criação.



## ABSTRACT

BARRETTO, Isadora de Vilhena; Jô Gondar (Orientadora). **Voares de incerteza, voares pela incerteza – um estudo sobre a relação entre memória e limiar**. Rio de Janeiro, 2018. 90p. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Memória Social – Centro de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

This dissertation proposes to operate as the diary of construction of a thought, a diary that moves towards an investigation on the relation between the way memory works and the phenomenon of the threshold. It must be understood as the textual record of the process of reflection and conception of an idea which at first appears nebulous and indefinite, gradually gaining form and resolution throughout its own development. Structured in the form of three articles and an essay, it begins with the perception of the phenomenon of the threshold in objects whose characteristics present certain oscillations, closing in the hypothesis that the memory configures, itself, as a threshold space. Thus, it is understood in this work that memory is related to a particular kind of synchronicity of times, functioning as a transitional and potential space, as an intermediate area of uncertain boundaries profitable to creation and to the generation of reality, revealing itself as the stage where creative processes are set up and conducted.

**Key-words:** Memory; threshold; creation.

## SUMÁRIO

|   |              |
|---|--------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>p. 11</b> |
| <b>1. NOS LIMIARES DA IDENTIDADE – A FEMINILIDADE COMO RESISTÊNCIA EM <i>A PELE QUE HABITO</i>.....</b>   | <b>p. 17</b> |
| <b>2. NOS LIMIARES DA FOTOGRAFIA – SUBJETIVIDADE E CRIAÇÃO A PARTIR DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA.....</b> | <b>p. 29</b> |
| <b>3. <i>PINEAL - RITUAL CÊNICO</i> – ZONA DE LIMIAR, ZONA DE EXPERIÊNCIA.....</b>                        | <b>p. 42</b> |
| <b>4. FOTOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL.....</b>  | <b>p. 53</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>p. 84</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>  | <b>p. 89</b> |

## INTRODUÇÃO

*“Uncertainty permits the possibility of anything.  
And everything.”*  
Duane Michals, 1998.

É de acesso fácil nos glossários de biologia o conhecimento de que o estorninho-comum (ou, em nome científico, o *Sturnus vulgaris*) é uma espécie de pássaro de pequeno porte, da cor preta malhada e de bico amarelo, nativo da região da Eurásia. De população numerosa e bastante comum tanto na Europa quanto no sudeste da Ásia, o estorninho-comum é de comportamento gregário e voa em bandos, migrando para o sul da Ibéria e para a África do Norte durante o inverno, momento do ano em que se destina ao período de reprodução. Após tal período, é de hábito dos estorninhos-comuns sobrevoarem a região e se lançarem em um tipo de voo ornamental que lembra o movimento de um cardume de peixes, produzindo um verdadeiro espetáculo aéreo de evoluções dinâmicas e mudanças rápidas de direção, visível a público tanto nos campos quanto nas grandes cidades. Ainda não se sabe como os milhares de pássaros dessa espécie podem voar em enxames tão densos sem colidir, e o motivo desse fenômeno ainda hoje permanece um mistério para a ciência.

Todos os dias, durante essa fase, os estorninhos-comuns se reúnem ao entardecer para realizar seu grandioso voo. Nos anos de 2014 e 2015, entretanto, um inverno particularmente quente na Europa impediu com que migrassem para o sul, oferecendo aos habitantes do norte e, especialmente, ao público da Holanda, a oportunidade de presenciar sua dança. Foi exatamente esse incomum episódio climático o que possibilitou ao fotógrafo e cineasta holandês Jan van IJken produzir seu premiado *The art of flying*, filme em que registra o voo dos estorninhos-comuns sob os céus holandeses. Nele – um curto documentário em preto e branco com pouco mais de sete minutos -, podemos ver uma massa de pequeníssimos pontos pretos – cada um deles, um estorninho - sobrevoando uma gélida planície deserta que apresenta, ao fundo, uma vegetação composta pelo que parecem ser pinheiros de galhos pelados. Não são eles, contudo, o elemento principal que caracteriza a paisagem enquadrada na película de van IJken. Em *The art of flying*, é a visão do céu o que prepondera.

As imagens são de um espaço amplo e vasto, onde, ao longe, vê-se uma estranha e incerta forma flutuante que se transforma ininterruptamente a partir de um movimento constante e contínuo. São formas efêmeras, fugazes, formas abstratas que nos escapam no exato momento em que tentamos apreendê-las. Formas transitórias que parecem, a primeiro momento, navegar sob o ar, ou, ainda, liquefazer-se em águas marítimas ao lembrarem o mover oscilante e deslizante de uma onda. Elas aparentam um ser corrente, misterioso, fluido e de aspecto volátil, gasoso, gelatinoso, por alguns segundos até mesmo viscoso. Essa estranha forma ora pulsa, ora se dilata, ora se comprime, ora se enrosca em si mesma. Vaporiza-se, solidifica-se, por vezes concentra-se e logo em seguida se dispersa, expandindo-se no espaço a ponto de quase não conseguirmos mais vê-la. Mescla-se, mistura-se com o horizonte, dissolve-se a ponto de se tornar quase transparente de tão rarefeita, ao passo que no instante seguinte, logo constrange-se rapidamente ganhando de novo densidade. Sua conformação indefinida, indefinível, de limites e fronteiras escorregadias instiga-nos a observá-la e tentar compreendê-la, brincando com a promessa – ou melhor, o paradoxo - de poder ser ao mesmo tempo tudo, junto à inevitável impossibilidade de se fixar em um estado permanente.



*Figura 1 - Frame do filme The art of Flying, de Jan van IJken (2015)*

A pesquisa que aqui apresento teve seu direcionamento feito a partir da constatação de que existem alguns objetos e processos que se comportam exatamente como se comporta a forma misteriosa que é produzida pelo vôo dos estorninhos-comuns. Assim como ela, a condição de tais objetos, sua definição, seus limites e suas significações constantemente nos confundem, nos embaralham, escapando de nosso entendimento e se transformando em algo outro no exato momento em que tentamos apanhá-los. Eles parecem se manifestar de maneira parecida com o modo como lembramos das coisas, apresentando aspectos que se aproximam da forma como opera a memória. Eles apontam para um movimento de simultaneidade, de oscilação, de paradoxo. Para movimentos que, no campo da Memória Social, podem ser relacionados ao direcionamento teórico presente no trabalho de importantes pensadores, cujas ideias têm nos mostrado que a memória é ao mesmo tempo conservação e criação, passado e futuro, determinação e indeterminação. É o caso, por exemplo, de Henri Bergson, Gabriel Tarde e Mauricio Lazzarato, autores para quem a memória seria, ao mesmo tempo, produtora, conservadora e acumuladora de diferença (ou, em outras palavras, do próprio tempo) (LAZZARATO, 2002). Nesse sentido, o estudo a respeito de tais objetos nos auxilia a compreender o próprio funcionamento da memória, na medida em que procura pensar com mais sutileza algumas de suas fundamentais particularidades.

Dito isso, passamos a perguntar. O que são esses objetos? Como eles se comportam? Quais suas especificidades? Como seu funcionamento pode se relacionar com o modo como a memória apresenta seu operar? Foi objetivo deste trabalho responder a tais perguntas, na tentativa maior de compreender que fenômeno tais objetos nos revelam e o que ele pode nos dizer e contribuir para os estudos relacionados ao campo da Memória Social. Sobre esse específico fenômeno, descobrimo-lo, ou melhor, decidimos nomeá-lo, ao longo desta investigação, de fenômeno de *limiar*.

Segundo Walter Benjamin, o limiar é uma zona, uma área relacionada à mudança, à transição e aos fluxos, diferenciando-se rigorosamente da noção de fronteira. Ele aponta para um lugar e um tempo intermediários, indeterminados, que podem ter uma extensão tanto variável quanto indefinida (GAGNEBIN, 2010). O limiar está ligado ao movimento, às passagens, aos regimes de transição (*idem*). Podemos compreendê-lo como uma zona conectora, uma zona do “entre”, um local tanto impreciso quanto reservado à imprecisão. Ele não se inscreve dentro de uma lógica binária, do *isso ou aquilo*, mas refere-se a algo que é, ao mesmo tempo, *isso e aquilo*, caracterizando-se por um tipo de tensão próxima à figura do paradoxo. É um espaço de

deslocamento, de flutuações. Território destinado à dúvida, à incerteza, assim como às desterritorializações.

Esta dissertação é fruto de uma pesquisa que investiga o fenômeno do limiar e qual sua relação com o fenômeno da memória. Ela não deve ser compreendida, contudo, como a defesa de uma ideia pré-concebida, objetiva, determinada, em que tema, objeto, objetivos, hipótese e metodologia são previamente pensados e apresentados antes da escrita do texto final. Ela é, antes de mais nada, o registro textual da construção de uma reflexão, e deve ser interpretada como uma procura, como o processo de concepção de uma ideia que a primeiro momento ainda se apresenta nebulosa e indefinida, aos poucos sendo desenvolvida e ganhando gradualmente forma, estrutura e resolução. Um trabalho que tem início com a percepção, quase espontânea, do fenômeno do limiar em objetos de meu cotidiano cujas características apresentaram certas oscilações, encerrando-se na hipótese de que a memória configura-se, ela própria, como um espaço liminar.

Nesse sentido, mais do que um trabalho de conclusão tradicional, devemos compreender esta dissertação como um verdadeiro diário de pensamento, em que as diferentes fases do processo que contribuíram para a formulação de seus questionamentos foram conscientemente mantidas, inseridas e expostas em seu esqueleto. E esta escolha não foi feita em vão. Ela não só tem aqui particular sentido como também é estratégica e de fundamental importância neste trabalho, pois evidencia o processo de construção de uma ideia, processo esse que, assim como os fluxos e as flutuações, traz também em sua natureza o fenômeno do limiar. Dessa forma, mais do que um trabalho cujo tema centra-se na discussão a respeito do limiar, este torna-se, em consequência, também liminar, permitindo com que sua forma seja parte de seu próprio conteúdo. Por um lado, um trabalho sobre limiar, e por outro (e simultaneamente), um trabalho liminar.

Um fator importante, porém, deve ser ressaltado neste momento. Se, por um lado, tal posicionamento possa gerar valor e complexidade ao que foi produzido, fatalmente, também gera outros efeitos. Mas quais seriam eles, exatamente? Ora, a partir do momento em que é concebido enquanto um diário, o corpo desta dissertação torna-se o registro de seu próprio caminhar, o retrato de seu próprio processo de criação, ou ainda, a imagem do amadurecimento, nem sempre linear e objetivo, das questões nela abordadas. Por essa razão, o projeto que apresento configura-se como uma espécie de produção estranha. Quando lido, não é de espanto que possa ser absorvido como a imagem de um excêntrico trilhar, um trilhar de oscilações cujas inconstâncias são

intrínsecas a tudo aquilo que se caracteriza como um processo. Nesse caso, um trilhar fragmentado, cambiante, que a todo momento parece se desviar de si mesmo fazendo-nos duvidar de seu próprio destino. Tem ele o tom de um caminho incerto, indeciso, impreciso, tateante. Como o vôo dos estorninhos-comuns, sua forma a todo momento se transforma, sem que esse movimento, contudo, seja algo aleatório. Muito pelo contrário. Muda-se de forma e percurso, conforme vai se compreendendo o próprio percurso.

Todos os capítulos que compõe esta dissertação foram originalmente produzidos em forma de artigos – à exceção do último, de estilo mais ensaístico – e podem ser lidos de modo independente. Cada um deles possuem um objeto, um tema e uma maneira de escrever distintos, o que faz com que, quando lidos separadamente, não aparentem ter conexão ou mesmo uma relação direta entre si. Quando lidos na ordem sugerida, contudo, revelam o processo de pensamento que desencadeia o tema deste trabalho. Assim, no primeiro e segundo capítulos, o limiar enquanto possibilidade de existência é inicialmente percebido e apontado como questão. No terceiro capítulo, ele torna-se consciente, sendo assumido e investigado por meio da análise de uma peça teatral de estruturas liminares. No quarto e último capítulo – o mais longo deles, comportando boa parte desta pesquisa -, movimentos importantes tem prosseguimento. Nele, o limiar é finalmente compreendido e analisado com maior profundidade, interferindo inclusive na forma do texto, que, ao se contrapor ao formato acadêmico mais tradicional dos capítulos anteriores, passa a ser guiado pelo estranhamento e a ter uma estrutura mais maleável, que brinca com as fronteiras tanto do ensaio quanto do relato biográfico. É nele, também, que a relação entre limiar e memória é enfim abordada, trazendo para a discussão a hipótese de associação entre um e outro.

Como é possível pensar em uma figura que seja ao mesmo tempo um homem e uma mulher? Como é possível que alguns atos de resistência se confundam com atos de subordinação? São exatamente essas perguntas que sinalizam de início o fenômeno do limiar no primeiro capítulo, momento em que discuto a problemática da identidade e das possibilidades de resistência subjetiva a partir de Vera, personagem transexual presente no filme *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar. Da mesma maneira, pergunto-me posteriormente. Como pode a fotografia criar movimentos tão paradoxais em nossas formas de ser? Como pode uma ferramenta de reprodução e registro da realidade ser capaz de ao mesmo tempo transformá-la, ou ainda, de criar outras realidades? São a partir dessas indagações que o limiar volta a aparecer no segundo

capítulo, momento em que abordo a fotografia enquanto produtora de subjetividade, questionando que efeitos ela gera em nossos modos de existência.

O que um estranho espetáculo em cartaz no Rio de Janeiro tem a nos dizer sobre o fenômeno do limiar? Como nos comportamos em espaços ou situações liminares, e o que eles podem nos fornecer em termos de experiência subjetiva? Responder a tais perguntas é o que proponho no terceiro capítulo, etapa em que o limiar enfim se revela como o tema da pesquisa. É nele que exploro a peça *Pineal – ritual cênico*, obra artística brasileira cuja estrutura e elementos parecem pôr em xeque os limites do que comumente compreendemos como um experiência teatral. No quarto e último capítulo, enfim, investigo, ao longo de um extenso ensaio, as fotografias experimentais de Francesca Woodman, Hans Breder, Walter Tochtrop e Duane Michals, refletindo o que elas podem nos dizer mais sobre o limiar e sua relação com o campo da memória. Neste momento, compreende-se, afinal, que a memória opera como um verdadeiro espaço de limiar, espaço de suspensão e de intermédio entre aquilo que se consolidou no passado e o que irá se consolidar no futuro. Dentro dessa concepção, a memória é vista, assim, como uma zona de sincronicidade de tempos, como uma área intermediária de fronteiras incertas e de mistura entre realidade e ficção. Como um espaço, enfim, transicional e potencial, propício aos processos de reflexão e de elaboração, e à geração de realidade, revelando-se como o grande palco onde os processos criativos são instaurados e conduzidos.

Seja a figura estranha de sexualidade inclassificável da personagem transexual de *A pele que habito*, ou as possibilidades de resistência subjetiva frente a uma violência; seja a fotografia e o modo como ela influencia nossas formas de ser, ou o objeto fotográfico em si, no que ele traz de novas e possíveis realidades mesmo que num curioso movimento de reprodução. Sejam os elementos incertos e inclassificáveis que *Pineal* nos apresenta; sejam as fotografias enigmáticas em preto e branco de Woodman, Breder, Tochtrop e Michaels. Todos eles trazem consigo o mesmo mistério flutuante presente no vôo dos estorninhos-comuns. Voares de incerteza, voares pela incerteza. Particularidades apresentadas, que comecemos o vôo, então.



# 1 NOS LIMIARES DA IDENTIDADE – A FEMINILIDADE COMO RESISTÊNCIA EM *A PELE QUE HABITO*

A maioria dos filmes de Pedro Almodóvar – se não todos – são conhecidos como obras que, de maneiras distintas, trabalham sob a circunscrição de um tema principal: o enigma do feminino. Não seria diferente no caso de *A pele que habito*. Lançado em 2011 nos cinemas, o filme tem direção do espanhol e conta com os nomes de Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes e Jean Cornet no elenco principal. Além de *A pele que habito*, Almodóvar também carrega em sua trajetória outros títulos de peso como *Tudo sobre minha mãe* e *Fale com ela*, tendo sido ambos ganhadores do Oscar nos anos de 2000 e 2003; o primeiro, por melhor filme estrangeiro, e o segundo, por melhor roteiro original.

Embora se distancie do estilo tradicional do cineasta ao explorar o universo do suspense e do horror, *A pele que habito* volta-se para o feminino ao problematizar a identidade a partir da figura do transexual. Antes de nos atermos às questões da obra que interessam a este artigo, é importante inicialmente uma breve descrição de sua história. O filme, que também é uma adaptação do livro *Tarântula*, do escritor francês Thierry Jonquet, conta a história de Robert Legard, um médico cientista cuja esposa, Gal, sofre um sério acidente de carro e tem seu corpo totalmente carbonizado. O acidente ocorre na ocasião em que Gal tenta fugir com seu amante Zeca, filho de Marília, que trabalhava como governanta na casa do casal.

Após o acidente, Robert, interpretado por Antonio Banderas, busca obsessivamente produzir em laboratório uma fórmula transgênica de pele capaz de devolver à sua mulher seu antigo corpo e rosto, enquanto esta é mantida isolada em um quarto escuro e sem espelhos, no segundo andar de sua casa. Antes do médico concluir sua pesquisa, contudo, uma segunda situação trágica ocorre. Ainda em processo de recuperação, Gal um dia ouve do jardim de sua casa uma antiga música cantada por sua filha Norma, e se emociona. Ao abrir a janela para observá-la cantar, vê seu próprio reflexo no vidro e, horrorizada, entra em estado de choque, pulando da janela e morrendo logo em seguida. A cena do suicídio é vista por sua filha, que, ainda criança, desenvolve um quadro psiquiátrico grave.

Anos depois, Norma consegue estabilizar-se psiquicamente. Por aconselhamento de seus médicos, sai da clínica psiquiátrica onde se encontrava internada e entra em uma fase de gradual socialização. Nesse momento, seu pai a leva a uma festa, evento no qual ela é supostamente estuprada e tem, por isso, a retomada de um forte desequilíbrio psíquico. Confundindo o suposto estuprador com seu pai, Norma desenvolve um quadro de aversão por Robert e entra em estado de horror toda vez que o encontra. A situação chega ao limite de Norma cometer suicídio, repetindo a mesma cena que havia visto ocorrer com sua mãe. Joga-se, então, pela janela do hospital psiquiátrico.

Já complexa de início, essa dramática trama revela apenas o pano de fundo de *A pele que habito*, que tem como foco principal a relação entre Robert e Vicente, o suposto estuprador de sua filha. O filme começa com a apresentação de uma misteriosa mulher que vive trancada e sozinha em um quarto na casa de Robert, vestindo um estranho colã bege – a mesma cor de sua pele – e entretendo-se ao longo dos dias com aulas de yoga e com a criação de bonecos feitos de farrapos de pano.

A figura dessa mulher, assim como a história por trás dela, só são inteiramente compreendidas a partir do meio do filme, com a chocante revelação de que ela, conhecida como Vera, era na verdade Vincente. O espectador assim compreende que, por anos, Robert mantinha Vicente prisioneiro em sua casa e se utilizava livremente de seu corpo em um movimento psíquico marcado pelo sentimento de vingança e por uma doentia obsessão pela criação de uma pele transgênica capaz de resistir ao fogo. Entendemos, assim, que Vera, ou Vicente, passou por uma cirurgia de mudança de sexo feito à sua revelia, teve sua pele totalmente substituída e seu corpo totalmente alterado, transformando-se fisicamente em uma mulher de aparência pretensamente perfeita.

Durante o filme, entretanto, deixamos de captar o objetivo verdadeiro por trás das ações de Robert. O que se compreende inicialmente como um jogo de vingança pelo suposto estupro de sua filha toma notas mais complexas quando percebemos que há alguma intenção para além disso. A nós, parece que Robert quer não uma vingança, não uma pele resistente ao fogo, nem mesmo a criação de um corpo transexual perfeito, mas a criação de uma mulher perfeita. Uma mulher para além de suas características físicas, em seu sentido subjetivo, plenamente convicta de sua identidade enquanto mulher.

Sob esse direcionamento, Robert não se contenta somente com a mudança de sexo de Vera, instaurando em seus dias de confinamento uma rotina que a leva à produção de um comportamento feminino. A violência de Robert torna-se uma violência imaterial, presente nos detalhes, nos segundos vividos, atuando não só na pele,

mas no interior de uma existência. O que entendemos ao fim é que Robert não procura uma vingança, e sim o reavivamento – mesmo que, na verdade, construído – de sua antiga esposa Gal, morta no acidente de carro. A questão da identidade, então, é apresentada a nós. Como funciona o processo de construção de identidade de um indivíduo? Ela pode ser modificada em face de uma situação impositiva? Como resistir diante de tal violência?

### CÂMERAS E APRISIONAMENTOS – UMA MICRO-ESFERA DISCIPLINAR

Como é costume nas obras de Pedro Almodóvar, *A pele que habito* apresenta já em sua primeira sequência de imagens – assim como nas que se seguem - uma extrema carga de elementos simbólicos. Na primeira tomada, em primeiro plano, uma grade de ferro através da qual é possível ver a paisagem de uma estrada de terra em estilo bucólico. Na tomada seguinte, uma nova grade e uma janela, também gradeada, por onde vê-se em desfoque uma figura humana movimentar-se. A terceira cena traz uma pequena câmera de vigilância arredondada na parede num close que gradualmente se abre, revelando uma sala minimalista, cujas únicas presenças são uma mulher vestida em um colã bege e um sofá verde-musgo.

A sensação de vigilância é presença constante e apresenta-se mesmo em pequenos detalhes dentro do filme. Câmeras estão alocadas na entrada da casa de Robert e no quarto de Vera. Telas de controle aparecem na cozinha, sob olhar atento da governanta, e no quarto do médico. As grades, as portas trancadas, o dia a dia de Vera, a rigidez dos empregados, a meticulosidade profissional de Robert, a higiene e a organização excessiva da casa. Nada está fora do lugar. Sentimos no filme que estamos em um ambiente controlado em seus mais insignificantes detalhes. A rotina impecável de Vera começa desde o café da manhã, quando recebe sua primeira refeição por um sistema arquitetônico que permite sua entrega de modo a evitar todo e qualquer contato. Sua comida é calórica, nutritiva e hormonalmente calculada. Tudo que Vera utiliza é pedido e previamente autorizado. Tudo o que produz e o modo como passa seus dias, constantemente observados. O que lê, o que assiste na televisão, as roupas que veste, o que come, como dorme. Sua existência é um verdadeiro projeto, seus movimentos, ininterruptamente avaliados.

O angustiante cenário remete a um tipo estrutural de poder que Michel Foucault denomina de *sociedade disciplinar*. Para ele, o processo que deu origem ao modelo de sociedade moderna trouxe consigo novos paradigmas, antes inexistentes nas sociedades medievais e absolutistas. Modelo comum aos déspotas e monarcas da Europa entre os séculos XV e XVIII, o poder de soberania característico da época pré-moderna previa sua manifestação através de mecanismos de força e de violência preponderantemente física. O poder era, assim, exercido e representado na forma de punições - através de suplícios e condenações - e no ato de “deixar morrer”, de maneira centralizada e delimitada à figura do soberano.

Com as novas concepções filosóficas iluministas e as revoluções liberais, Foucault percebe no século XVIII uma transição de eixos, em que o poder, na figura do Estado e das instituições, passou a se manifestar de forma diferenciada. Menos corpóreo, um poder de ordem imaterial – mais velado e sutil que o anterior – apresentava-se constante e ininterrupto em meio ao cotidiano dos indivíduos, e revelava-se no processo de “garantir, sustentar, reforçar, multiplicar e pôr em ordem a vida” (FOUCAULT, 1988, p. 130). Se antes, ele era evidenciado pelo direito de vida e de morte, Foucault sugere que na modernidade a velha potência em que se simbolizava o poder soberano foi, cuidadosamente, recoberta pelo que ele analisa como a administração dos corpos e a gestão calculista da vida (FOUCAULT, 1988, p. 131).

Concretamente, esse poder sobre a vida desenvolve-se [...] em duas formas principais [...]. Um dos pólos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: *anátomo-política do corpo humano*. O segundo [...] centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda a série de intervenções e controles reguladores: *uma bio-política da população*. [grifo do autor] (FOUCAULT, 1988, p. 131)

É exatamente o que ocorre na vida de Vera. Robert reconstrói e adequa totalmente suas características físicas, aplica sua pesquisa em sua superfície, nos testes em relação à sua pele transgênica. Seu corpo é manipulado e controlado a partir de uma dieta definida e uma cartela diária de hormônios. Ao mesmo tempo, a lógica que Robert utiliza para a construção de uma mulher pretensamente perfeita ultrapassa os limites

corporais. Ela também se instaura na tentativa de construção de uma identidade a partir de uma adequação contínua do comportamento e da existência de um modo geral, com a produção de uma rotina diária com programas de tv, leituras e outros elementos do cotidiano direcionados para a construção e manutenção de uma distinta subjetividade.

Assim como no filme, para Foucault, a lógica característica da ciência e da indústria também invade o ambiente social e subjetivo na regulação dos seres humanos e em suas formas de vida, num movimento que ele denomina de *biopoder*. O autor relaciona tal evento a concepções intrinsecamente ligadas ao conceito de “administração”. A visão do corpo como uma máquina e como um suporte de processos biológicos possibilitou a idéia do desenvolvimento de habilidades e do adestramento; concebeu-o, em última análise, como um elemento passível de ser calculado e controlado tecnicamente. Assim como Vera, o indivíduo passa a ser algo condicionável, capaz de ser submetido a técnicas científicas e industriais, que, interiorizadas, o disciplinam (FOUCAULT, 1988).

A disciplina é uma técnica de poder que implica uma vigilância perpétua e constante dos indivíduos. Não basta olhá-los às vezes ou ver se o que fizeram é conforme à regra. É preciso vigiá-los durante todo o tempo da atividade e submetê-los a uma perpétua pirâmide de olhares.  
(FOUCAULT, 1984, p. 106)

Invadindo o cotidiano e envolvendo-se em fenômenos relacionados à vida e ao seu comportamento, o poder, na estrutura de uma sociedade disciplinar, é assim aplicado em fatores de ordem simples e cotidiana, como, por exemplo, no controle do tempo e na arquitetura dos espaços. Em relação ao primeiro, todas as horas do dia passaram a ser preenchidas com diversas atividades, em horários bem delimitados e previamente determinados. Vera, no filme, tem uma rotina regrada. Tem suas refeições em horários sempre estabelecidos, sessões diárias de exercício físico, exames e atividades cujo objetivo centra-se no desenvolvimento de suas características femininas para a produção de sua pretensa identidade enquanto mulher.

No caso da arquitetura de espaços como dispositivo de poder, este é exercido no processo de observação e vigilância constantes, na criação de ambientes onde os corpos se sentem sob a presença permanente de um olhar coercitivo que se manifesta em diferentes frentes, de maneira invisível e indeterminada. Assim também ocorre com Vera, que vive seus dias sob o olhar constante de uma câmera de vigilância sempre ligada que aponta para ela a todo momento. Embora tenha conhecimento dos horários

diários da governanta e de Robert – o momento em que a governanta está na cozinha, a hora em que o médico volta do trabalho -, a sensação de vigilância é ininterrupta. Vera olha para a câmera sem saber se a olham. Com a câmera, seu quarto fechado, delimitado, amplo e bem iluminado permite que ela seja mantida sempre visível e observável.

Para pensar a possibilidade de um poder exercido pela via espacial, Foucault se apoiou no modelo arquitetônico de prisões criado por Jeremy Bentham, o panóptico, que consiste em uma torre central circulada por janelas - onde permanece um vigia - e em celas que a circundam, com suas aberturas direcionadas para a frente da torre. Assim como no caso de Vera, sua estrutura faz com que o prisioneiro nunca saiba quando está sendo olhado e se sinta em constante estado de observação, e foi aplicado, inicialmente, com o intuito de tornar os presídios mais econômicos e eficientes. Apesar disso, sua idéia foi estendida e utilizada nas estruturas modernas de trabalho e sociais, que, além da vigilância, também foram caracterizadas pela técnica do confinamento.

Foucault situou as *sociedades disciplinares* nos séculos XVIII e XIX; atingem seu apogeu no início do século XX. Elas procedem à organização dos grandes meios de confinamento. O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis [...]. Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento, visível especialmente na fábrica: concentrar; distribuir no espaço, ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares.

[grifos do autor] (DELEUZE, 1998, p. 219)

Verificamos assim, nos modelos de organização social modernas observadas por Foucault, o freqüente controle em todas as etapas da vida numa dinâmica que a tecniciza, constringe a espontaneidade, regula e limita os movimentos de ir e vir. Nas palavras de Deleuze, “os confinamentos são moldes, distintas moldagens” (DELEUZE, 1998, 221). A liberdade, dessa forma, fica condicionada. O indivíduo é direcionado a seguir uma sequência determinada de espaços onde se adquire conhecimento; espaços estes que, no entanto, reproduzem discursos e comportamentos desejáveis, disciplinando os indivíduos e cerceando a produção de novos discursos. Cria-se, assim, o que Foucault chamou de “corpos dóceis”: pessoas alienadas e limitadas subjetivamente, ao mesmo tempo submissas e funcionais, que não cometem ações contra o sistema e cooperam com a estrutura.

Mas seria isso o que ocorre no caso de Vera? As distintas ações de disciplina e a delimitação das fronteiras de seu comportamento teriam sido suficientes para a

construção e manutenção de uma subjetividade conformada com o que seria um ideal de mulher? Teria ela se submetido às lógicas disciplinares de Robert e adquirido uma identidade absolutamente feminina? E seria isso, afinal, de fato, possível? Como preservar uma liberdade subjetiva em um ambiente onde se é constantemente controlado? A resistência nesses moldes é possível? Almodóvar parece indicar saídas possíveis para Vera por meio de elementos específicos. Em programas de yoga, nas suas produções artísticas, nos livros que lê. Detalhes sutis do cotidiano indicam uma forma singular de resistência localizado no *limiar* de seus movimentos vigiados.

### O FEMININO E SUAS DOBRAS – CONTRA-MEMÓRIA E RESISTÊNCIA CRIATIVA

A partir de Gilles Deleuze (2005), pode-se considerar três modulações distintas na forma de compreender o poder presentes na trajetória de pensamento de Foucault, modulações essas marcadas por três grandes temas: o saber, o poder e as práticas de si. Assim, sua obra apresenta um primeiro momento em que o autor centra-se no problema da produção de saberes, estudando e desnaturalizando práticas e discursos que produzem objetos de saber; um segundo momento em que estuda os exercícios de poder, incluindo relações de força, domínio e sujeição; e um terceiro e último momento em que, resgatando a ética, a erótica, a dialética e a estética gregas, compreende as relações de si como uma forma possível de resistência frente às sociedades compostas pelo modelo disciplinar.

Mas o que seriam as práticas de si? E por que motivo Foucault finaliza com elas seu pensamento? As respostas para essas perguntas desenrolam-se a partir do segundo movimento teórico foucaultiano, momento em que vislumbra o poder em seus diversos domínios, não somente em seu exercício enquanto opressão de uma classe sobre outra, ou concentrado e localizado em uma esfera específica, no Estado, por exemplo. Seguindo por outro caminho, o filósofo percebe o poder presente em todas as relações, efetuando-se nas instituições e infiltrando-se nos tecidos sociais, apresentando-se tanto em escala macro quanto em escala micro, gerando não somente repressão, como também produção de subjetividade. Essa constatação, entretanto, leva-o a um impasse. Se o poder está em todo o lugar, como resistir a ele? Como ter liberdade em um sistema onde não há lugar possível fora do poder?

Em uma lógica na qual o poder encontra-se em todos os lugares, a possibilidade de resistência exterior a ele se torna inviável. A única solução nesse caso teórico seria, assim, a produção de uma contra-memória. Aqui, podemos nos servir do trabalho de Jô Gondar (2003) sobre a questão da memória no pensamento de Foucault. Essa contra-memória trabalharia “no sentido de recuperar, resgatar, lembrar a violência de uma escolha imposta como ‘neutra’, denunciando as relações de dominação e submissão que, de outro modo, ficariam escamoteadas” (GONDAR, 2003, p. 34). Apesar de resolver o problema da resistência, a contra-memória leva, em contrapartida, a outro impasse.

[...] o trabalho genealógico – ou, em outros termos, o trabalho de constituição de uma contra-memória – restringe-se à denúncia de um jogo de dominações e de submissões, como se não houvesse história das constituições de resistências criativas. Sem dúvida, trata-se de um instrumento crítico e existe aí um trabalho de desconstrução; o que não há é qualquer proposta ou possibilidade de criação. A memória estaria assujeitada ao poder, e nosso ímpeto de resistir ficaria reduzido à denúncia das sujeições efetuadas. (GONDAR, 2003, p. 34)

Foucault encontra uma alternativa para a resolução desse problema em sua terceira virada teórica, quando percebe nas práticas de si uma possibilidade criativa de escape do poder. A chave da questão está na forma singular como um sujeito ou um coletivo podem se relacionar com a estrutura de poder, produzindo modos de existência que ultrapassam e reinventam o que é prescrito pelos códigos disciplinares. Em vez de uma oposição direta a um sistema, as práticas de si se utilizariam do próprio sistema para a produção de uma nova forma de subjetivação, valendo-se dos mesmos códigos concebidos para o assujeitamento como mecanismo de resistência e criação de si. Uma resistência que se faz, portanto, em uma zona *liminar* entre os mecanismos de poder e de dominação e sua total ruptura ou oposição. Por essa razão, Gondar ressalta que as práticas de si não são “uma área preservada, imune aos sistemas institucionais e sociais e às relações de saber e poder” (GONDAR, 2003, p. 35).

Na verdade, não existe território no qual as relações de poder estejam ausentes. Contudo, os processos de subjetivação ou criação de si põem em jogo um *movimento sinuoso* que não se reduz ao assujeitamento, nem tampouco à simples reação de oposição. Nesses processos, tomam-se as forças que alimentam as relações de sujeição de modo a *vergá-las* ou *dobrá-las* sobre si mesmas. Em outros termos, ao invés de se enfrentar o inimigo opondo-se uma força à dele, se dobra a própria força que assujeita para constituir uma resistência, criando algo novo, para além de qualquer assujeitamento.

[Grifos meus] (GONDAR, 2003, p. 34)



Aqui, voltamos ao nosso objeto. Em *A pele que habito*, Vera, ou Vicente, tem um corpo perfeito de mulher. Sua pele, suas curvas, seu cabelo, a maquiagem e as roupas que usa. Tudo remete ao universo feminino. Mas ele – ou ela – seria, verdadeiramente, uma mulher? A dúvida não parece ser só do espectador. Em diversas passagens do filme, sentimos que esse questionamento é constantemente atravessado pela própria personagem, cuja identidade parece a todo momento oscilar. Não é à toa que Robert, médico que durante toda trama mantém um semblante profissional e distante, comete seu maior erro: ao final do filme, apaixona-se por Vera.

Seus trejeitos são absolutamente femininos. Sua aparência, muito fiel ao ideal estético do que se define socialmente como mulher. Seu físico é tão perfeito que, de tão perfeito, nos faz constantemente duvidar se é real. Seu aspecto nos confunde, e por vezes nos faz esquecer da verdade de seu passado. Vera não é transexual porque quer. Sua mudança de sexo foi imposta por um ente externo, à sua revelia. Mas consegue Vera manter alguma autonomia subjetiva mesmo que, de acordo com o que é previsto pelos códigos, apresente uma pretensa identidade feminina? De que mecanismos ela parece se utilizar, no filme, como possibilidade de resistir ao poder disciplinar de Robert? A situação lembra uma passagem do texto *O que é uma mulher?*, da psicanalista Marie-Hélène Brousse (2012), que conta uma anedota a respeito do psicanalista Antonio Di Ciaccia. Nela, uma mulher o procura pedindo análise sob a justificativa de Antonio ser “um homem”. Ele, então, pergunta o que ela saberia sobre isso – ser um homem -, ao passo que ela responde: pelo menos, Antonio se parecia com um.

(...) eu dizia que Antonio Di Ciaccia se parece com um homem. Ele se parece, quer dizer que ele oferece a imagem de um homem, mas será que ele tem a sua chancela? Ou seja, será que, do ponto de vista da cadeia significativa, é possível localizar algo do masculino ou do feminino assim como localizamos a imagem que em geral nos serve de orientação? (BROUSSE, 2012, p.06)

Podemos ir adiante com a psicanalista Joan Riviere. Em seu texto, *A feminilidade como máscara*, Riviere (2005) relata que para uma de suas pacientes, a feminilidade funcionava como um disfarce que servia tanto para encobrir uma fantasia direcionada a seu pai quanto para se proteger socialmente dos homens que a rodeavam. Sua feminilidade era usada, na verdade, como uma máscara, cuja função se fazia tanto no sentido de preservar uma intimidade consigo mesma, quanto no sentido de proteção

contra o mundo externo. Para ela, o que seria da ordem de um genuinamente feminino não existiria. Não haveria, em suma, diferença entre a feminilidade e uma máscara.

Algumas questões, aqui, saltam aos olhos. O que define o que é um homem e o que é uma mulher? Como se constitui a identidade? Que lugar teria a aparência nesse processo? No artigo *A arte de Almodóvar*, a psicanalista Ana Costa (2007) ressalta o fascínio do diretor pela fantasia de mulher e, mais do que isso, pela mulher como fantasia. A preocupação excessiva com as vestes, a teatralidade, o drama, a insatisfação, as diversas atuações que, nem por elas, deixam a mulher cuidar de seu visual. Em seus filmes, os adereços, os brincos, as combinações, tudo é apresentado como elementos que se instauram no universo do feminino. Segundo Costa:

Mesmo que para o autor o foco sejam as mulheres, o que ele tematiza é a identidade sexual como fantasia. “Fantasia”, aqui, não é uma denúncia: não é uma acusação de que ali se encarna algo falso, cuja essência estaria em outro lugar. O que se pode interpretar de seus filmes é que a aparência é a própria essência da identidade: não há nada que se sustente “por trás”, ou mais profundo: nem natureza corpórea, nem uma suposta transcendência abstrata. (COSTA, 2007, p. 80)

Ora, mas se a aparência é considerada por Ana Costa a própria essência da identidade, como é possível para Vera resistir diante de uma lógica disciplinar? Como é possível a ela manter-se subjetivamente diante de uma modificação corporal imposta por outrem? Vicente teria, afinal, se transformado totalmente em Vera?

Na verdade, o que Ana Costa parece querer nos dizer, em sua fala, é que a identidade não existe como um dado natural. Se complementarmos com o direcionamento de Foucault, podemos compreender que a identidade, assim como qualquer código, é uma construção. Não está literalmente na aparência em si, na anatomia ou no biológico, mas no que é trazido a nós no plano da linguagem. Podemos considerar, a partir disso, que, apesar de sua aparência, é possível Vera recusar a nova identidade proposta por Robert no campo subjetivo. Embora seu corpo seja, desde a cirurgia, o de uma mulher, sua construção sobre si mesma tem em seu passado uma identificação masculina, uma identificação constituída a partir da influência de suas experiências vividas e das lembranças, ainda enquanto Vicente, trazidas por sua memória.

Vera, portanto, ainda pode resistir. E na tentativa de se impor à violência de Robert e ao seu desejo de modificação identitária a partir de uma lógica de poder disciplinar, percebemos ao longo do filme, dois movimentos distintos de resistência em

sua postura. Tais movimentos podem ser compreendidos justamente a partir do pensamento teórico elaborado por Foucault. No primeiro deles, percebemos que Vera rejeita diretamente seu corpo e os elementos ligados ao universo feminino. Até metade do filme, tenta por diversas vezes o suicídio, recusa-se a usar os vestidos que Robert oferece, e permanece durante todo o tempo ou inteiramente nua, ou em seu colã bege – sua segunda pele. A atitude da personagem é a de uma oposição que podemos relacionar ao conceito de contra-memória, tal como analisado por Jô Gondar. A aparência e o comportamento produzidos pela disciplina de Robert são postos tanto como elementos principais quanto a serem combatidos, ação que se faz pela denúncia de seu próprio assujeitamento. A crítica é utilizada na prática como instrumento de resistência e desconstrução, mas seu método, infelizmente, ainda carece de força criativa.

O movimento de resistência de maior efetividade só é apresentado, contudo, quando Vera parece perceber que sua aparência, tradicionalmente interpretada como um código revelador de opressão, pode ser usada como arma a seu favor. Dessa forma, assim como propõe a paciente de Joan Riviere, Vera brinca com a relação entre identidade e aparência, utilizando a feminilidade como máscara, servindo-se dela como disfarce para Robert, proteção para sua subjetividade, e também como desvio. Mas no que consistiria exatamente o uso do feminino como desvio? Significaria tomá-lo como matéria prima, como elemento que, desviado de seu objetivo original, lhe traz substrato para a criação de si.

Em outras palavras, Vera, no filme, parece utilizar-se dos mesmos elementos femininos antes vistos como instrumentos disciplinares como ferramenta para criar e manter um estilo subjetivo seu. Assim, produz uma relação singular com detalhes sutis de seu cotidiano considerados femininos socialmente, dobrando-os sobre si mesmos e reinventando-os como locais de resistência. Nesse sentido, suas aulas de yoga modelam seu corpo, mas, *ao mesmo tempo*, a ensinam que forma não corresponde a conteúdo. Seu contato com arte lhe traz maior sensibilidade, mas também a permite produzir trabalhos sobre corpos femininos fragmentados. Os livros que lê são de autoras mulheres, mas dissertam também sobre a liberdade de si. Ao mesmo tempo, Vera começa a usar vestidos, saltos, bolsas, aparece maquiada, com brincos e inúmeras sacolas de compras. *Paradoxalmente*, utilizando-se dos mesmos códigos que a disciplinam, sai de uma situação de aprisionamento físico a uma posição de maior liberdade e circulação, conseguindo inclusive fugir e voltar para o lar de sua família ao final da trama.

Se entendermos seu movimento a partir de Foucault, podemos concluir, portanto, que é através das práticas de si, ou seja, a partir de uma forma de subjetivação que reinventa os jogos de poder e os singulariza em seu favor, que a resistência encontra sua maior força. Isso não significa, entretanto, que a criação de si seja uma área inteiramente preservada e imune ao poder disciplinar. Ao fim, não sabemos precisar até onde Vera pode ser identificada como um homem ou como uma mulher, e sua existência ainda nos confunde. Já não é mais possível voltar ao passado, e os limites de sua memória, de sua subjetividade e de sua identidade sofrem alterações inevitáveis. O assujeitamento de Vera, contudo, não é pleno, e seu posicionamento liminar impede com que ela seja domada ou capturada por inteiro. Daqui, tiramos o crédito final. A resistência, dentro dessa zona, ainda parece ser possível.

## 2 NOS LIMIARES DA FOTOGRAFIA - SUBJETIVIDADE E CRIAÇÃO A PARTIR DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Se 1826 marca a data em que Joseph-Nicéphore Niepce tirou, da janela de sua casa, a primeira fotografia de que se tem notícia na história, desde o século XIX seu progressivo desenvolvimento tecnológico deslocou-a do lugar de uma atividade rara e acessível somente a uma pequena e elitizada parcela da população a um mero e corriqueiro instrumento presente na vida de qualquer ser humano médio dentro da cultura ocidental. Em casa, no celular, no computador, nas ruas, nas portarias dos prédios e até mesmo na sala de parto dos hospitais, as câmeras fotográficas invadiram o cotidiano como um objeto banal cuja função perpassa de maneira sem precedentes e praticamente automática o dia a dia dos indivíduos. Fotografamos, somos fotografados e consumimos fotografia a todo momento, de maneira constante e sem que percebamos. Se desde seu surgimento e disseminação calculam-se menos de dois séculos, é inevitável pensar no quanto sua presença nesse período nos modificou.

Em *O sujeito e o poder*, Michel Foucault (1995) diz que o objetivo principal ao longo de seu trabalho foi o de estudar os diferentes modos pelos quais, no decorrer do tempo, os seres humanos tornaram-se sujeitos. Em sua obra, o autor aponta a subjetividade como uma produção, uma construção advinda das relações de poder presentes em dado momento histórico, não podendo ser separada das tecnologias que operam em cada período. Nesse contexto, a fotografia apresenta-se como um elemento de influência que atua em nossas formas de ser, podendo ser abordada como um modo de produção de subjetividade. Isso significa pensar a produção em um sentido amplo, não se limitando ao campo industrial nem considerando somente fatores econômicos, mas, seguindo por outros caminhos, abarcando também regimes de signos e sensibilidades, olhares, valores, maneiras de lembrar e de esquecer, de agir e registrar ações, e também de querer.

Pensando nisso, de que maneira podemos perceber a fotografia transformando e influenciando nossos modos de ser? Que impactos sua prática e consumo são capazes de gerar em nossa subjetividade? No ensaio *O Mundo-Imagem*, Susan Sontag (1981) diz que a fotografia modifica a forma como lidamos com a realidade. Dela, a imagem

fotográfica pode ser utilizada como um substitutivo, um consolo, um enaltecedor ou mesmo um atormentador. Pode ser uma forma de aprisioná-la, de ampliá-la, ou pode demonstrar o que nela há de paradoxalmente irreal. A fotografia pode despersonalizar nossa relação com o mundo, ou criar com ele um movimento de simultânea participação e alienação. Pode nos isentar de responsabilidade por uma sensação de distanciamento que nos protege, ou também estimular o interesse naquilo que não teríamos coragem de fazer com as próprias mãos. Pode, ao mesmo tempo, alimentar nosso imaginário, produzir desejos e subjetividades, e influenciar no que acreditamos ter como mundo real. Se, desde Platão, a filosofia tem se esforçado no desprezo em relação à imagem e em sua depreciação como operadora de apreensão do real, o avanço do pensamento humanístico e científico a partir do século XIX abre espaço para uma nova visão de mundo em que nossa relação com a imagem se fortaleceu, passando ela a ser considerada, junto com a fotografia, não só uma mera reprodutora, como *também* produtora de uma “realidade material de direito próprio”. (SONTAG, 1981).

Assim como Sontag, Walter Benjamin (1985/1989) também trabalha com o tema da fotografia ao se debruçar sobre os conceitos de *experiência* e de *aura*, avaliando a partir deles um movimento de pobreza e de declínio. Para o autor, a emergência da reprodutibilidade técnica na modernidade – a fotografia aqui inserida - trouxe com ela uma profunda mudança na maneira como percebemos visualmente e tatilmente as coisas; uma mudança em nossa sensibilidade que se revelou em nossa progressiva incapacidade de contar. Esse tema, que segundo Jeanne Marie Gagnebin (2011) é parte crucial de seus questionamentos desde o início de seus escritos, reflete uma discussão mais ampla sobre as transformações estéticas ocorridas no início do século XX e a subversão por elas trazida no modo de se produzir cultura, arte e política. Segundo Gagnebin, “trata-se de uma interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (*aisthesis*) coletiva e individual” (2011, p. 55).

Susan Sontag e Walter Benjamin parecem, portanto, boas opções para o aprofundamento da compreensão da fotografia como modo de produção de subjetividade. Posto isso, faz-se uso da obra benjaminiana e das reflexões de Susan Sontag para o estudo de como a fotografia pode nos influenciar e, em consequência, modificar nossas maneiras de ser. Para isso, será abordado em um primeiro momento o conceito de perda da experiência advindo da emergência da técnica na modernidade,

momento histórico que, não coincidentemente, também é o berço onde a fotografia nasce. Em seguida, faremos a análise de algumas características intrínsecas à fotografia enquanto linguagem para compreendermos como ela permite a produção de uma nova percepção, percepção essa baseada em fenômenos como a dissociação da experiência, a passividade, a fragmentação das formas, a descontinuidade do tempo e do espaço e a sensação de choque. Ao final, questionando as noções de perda da aura e de queda da sacralidade propostas por Walter Benjamin e Vilém Flusser, defenderemos a fotografia como um instrumento de promoção de novas realidades e formas de percepção, realidades cuja manifestação se faz de maneira distinta daquela a qual compreendíamos até sua invenção e a popularização.

### A PERDA DA EXPERIÊNCIA

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, se sobrepondo ao homem. [...] Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (BENJAMIN, 1985, p. 115)

O conceito de *experiência* é central na obra de Walter Benjamin e está presente desde cedo em seus ensaios, espaço no qual a modernidade foi profundamente analisada e interpretada como criadora de um declínio, de uma degradação, de um modelo específico de pobreza inexistentes em épocas anteriores. O autor distingue a *experiência* (*Erfahrung*) comum ao período pré-capitalista da *vivência* (*Erlebnis*) característica dos tempos modernos, vivência essa que se potencializa no ritmo acelerado proporcionado pela lógica das grandes cidades. Em seu trabalho, *Erfahrung* representa a experiência em seu caráter coletivo, uma experiência que se liga ao artesanato, à prática comum e à relação entre todos os homens, associando-se à tradição, à memória, ao ato de contar, de dar conselhos e de guardar. *Erlebnis*, por sua vez, é o que Benjamin concebe como a vivência única, individual e solitária típica dos indivíduos das sociedades modernas. Enquanto a *Erfahrung* aproximaria os homens e faria com que eles se reconhecessem e se identificassem enquanto sujeitos participantes de uma comunidade em constante

construção, a *Erlebnis* retrataria o sujeito isolado, ausente de si mesmo, que não se reconhece nos outros e cujas experiências são incomunicáveis.

A mistura entre filosofia e literatura é característica conhecida do modo de escrita benjaminiano. Em seus ensaios, suas ideias são melhor compreendidas menos por meio de definições precisas que por meio de alusões, metáforas, construções narrativas que permitem uma assimilação conceitual nos mesmos moldes como ele também pensa o processo de assimilação da experiência. Por essa razão, é difícil precisar o significado exato dos conceitos de que o autor se utiliza sem recorrer ao seu próprio método indireto e não sistemático de narrativa. Sigamos, então, em um ritmo parecido, em que suas ideias apareçam menos como dados isolados e fixos que como dados acumulados, não conscientes, que afluem à memória em um processo lento (BENJAMIN, 1989).

A nos auxiliar nesse processo, está Jeanne Marie Gagnebin (2011), que nos diz que a experiência nos moldes benjaminianos supõe um compartilhamento temporal capaz de transpassar várias gerações, produzindo uma tradição e uma sensação de continuidade que pode ser exemplificada a partir da ideia da arte de contar. Fazendo referência à obra de Benjamin, Gagnebin (1985) diz que a possibilidade de existência da experiência na modernidade “toma-se cada vez mais rara porque parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (GAGNEBIN, 1985, p. 10). Em primeiro lugar, a autora afirma que a experiência transmitida pelo relato – ou seja, pelo contar - deve ser comum ao narrador e ao ouvinte, o que significa que o mesmo campo cultural e de referência – o campo do discurso e da linguagem – entre os indivíduos é um pressuposto básico, pressuposto esse que o capitalismo rompeu com sua rapidez e suas mudanças constantes.

A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil. (GAGNEBIN, 1985, p. 10)

O desenvolvimento da técnica na modernidade fez, para Benjamin, com que as referências que condicionavam a passagem de conhecimento se perdessem e cortassem



o fio que permitia, antes, a transmissão de experiências. Isso significa que o antigo ritmo lento dos processos e as formas orgânicas de relação foram impossibilitados, desestabilizando as bases das quais a tradição e a experiência recebiam sustentação. Segundo Benjamin, a tradição partiria de uma lógica que pode ser observada nas antigas organizações pré-capitalistas de trabalho, modelo cujas bases se apresentavam nas atividades artesanais e na prática coletiva. De acordo com o autor, o artesanato permitia um tipo de produção cujo conhecimento se dava em todas as suas etapas, em um ritmo próprio cuja temporalidade possibilitava a assimilação da experiência. Nas palavras de Gagnebin,

o artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global. Tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar. (GAGNEBIN, 1985, p. 10)

A prática coletiva, por sua vez, em sua estrutura comunitária, posicionava o indivíduo como um agente de simultânea recepção, transmissão e produção de conhecimento. O saber, em sua forma dinâmica e viva, funcionava assim como uma obra aberta: ao mesmo tempo em que era transmitido, era acrescentado e modificado; ao mesmo tempo em que era um saber, não era estático: sofria adições e intervenções de forma que cada ser fosse em sua subjetividade participativo e se inserisse como parte ativa de um todo nunca finalizado e sempre em processo. Relacionando a experiência coletiva à experiência narrativa, Gagnebin diz que

a comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional. Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito. Sapiência prática, que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas com que, hoje, não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado. Ora, diz Benjamin, o conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas em “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma historia que está sendo narrada”. Esta bela definição destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, já que a historia continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto. (GAGNEBIN, 1985, p. 11)

De acordo com Benjamin, a partir da modernidade, há um depauperamento da arte de contar, que, nas palavras de Gagnebin, decorre do “declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem” (GAGNEBIN, 1985, p. 11). Segundo o autor, a tradição, responsável pela produção de uma experiência comum, advinda por meio de uma sensação de continuidade, já não pode ser mais sentida a partir dos tempos modernos, devido a uma lógica que faz o tempo se entrecortar e se deslocar a todo momento. Benjamin (1989) diz que o processo de perda da experiência relaciona-se estruturalmente ao surgimento da manufatura e da produção capitalista, ganhando potência com a industrialização.

A influência marxista em seu pensamento faz ressaltar a diferença entre as formas de produção pré-industrial e capitalista, em que é percebida na primeira uma continuidade entre as etapas de produção, enquanto, na segunda, o processo nas linhas de montagem das fábricas é autônomo e fragmentado. Isso significa a ausência de controle por parte do operário sobre o que ele mesmo produz, fator esse que o torna somente parte de um processo o qual desconhece em sua completude. O conhecimento fragmentado e altamente especializado, em que a atuação é adequada ao ritmo da máquina, faz com que os trabalhadores sejam uma peça dentro de um sistema complexo e não usem mais suas condições de trabalho, mas sejam, na verdade, usados por elas. Segundo Benjamin, a alienação frente ao aparelhamento técnico afastaria, dessa forma, a possibilidade de uma aprendizagem prática, reproduzindo nos indivíduos uma postura passiva, isolada e mecanicizada.

Os fenômenos da mecanização e da passividade proporcionados pela automatização e pela fragmentação das fábricas não se restringiriam, para o autor, somente ao campo industrial, e invadiriam, também, os limites da vida moderna. Um de seus indícios foi percebido por Benjamin no advento do jornal e da imprensa, na medida em que seu surgimento permitiu aos leitores o conhecimento de uma enorme quantidade de acontecimentos isolados que não faziam parte de seu dia a dia nem tinham com eles contato direto, fazendo com que o antigo relato característico da arte de contar fosse substituído pela frieza da informação. Outro indício foi percebido por ele na mudança de comportamento ocorrida a partir do crescimento das sociedades modernas, fenômeno notado a partir da circulação dos transeuntes nas ruas e das multidões nas grandes cidades. Para protegerem-se do excesso de estímulos presente em sua realidade - traduzidos por Benjamin como choques -, o autor afirma que os indivíduos passaram a

repetir nas condições da vida moderna os mesmos gestos mecânicos dos operários encontrados nas fábricas. Absortos não mais na experiência, mas na vivência, a necessidade de sobrevivência frente aos choques produziram em seus dias um comportamento automático, em que, combinado ao isolamento e à sensação de solidão, fizeram surgir um novo tipo de sensibilidade.

Apesar de um tom aparentemente nostálgico, de acordo com Gagnebin, o ensaio *Experiência e pobreza* de Walter Benjamin “descreve o esfacelamento da narração tradicional numa multiplicidade de narrativas independentes, ao mesmo tempo objetivas e irreverentes” (2011, p. 62). Segundo Gagnebin, a visão de Benjamin, portanto, longe de saudosismos que buscam a volta a um passado já impossível em existência, dá abertura ao pensamento de outros modos de contar, modos esses que exigem a formulação de uma nova história e da análise de outras possibilidades de produção subjetiva. Pela linha de pensamento aqui proposta, é exatamente a fotografia o grande exemplo desse modo de contar descrito por Gagnebin como narrativas independentes, e o meio a partir do qual torna-se possível localizar o que Benjamin aponta como a emergência de um novo tipo de sensibilidade.

Neste ponto, suspendamos por um momento as questões formuladas por Benjamin para nos voltarmos ao estudo dessa dita nova sensibilidade. Se concebemos a fotografia como uma das vozes produtoras de formas outras de contar, que modos de produção subjetiva conseguimos perceber a partir do objeto fotográfico? Susan Sontag contribui na discussão ao analisar a fotografia no que ela produz de sensações únicas e específicas, em um dinâmica caracterizada por particulares movimentações ligadas às ideias de oscilação e de simultaneidade.

## A EXPERIÊNCIA FOTOGRÁFICA

Em *O Mundo-Imagem*, Sontag (1981) afirma que as imagens fotográficas possuem uma qualidade a elas particular. Segundo a autora, elas “são verdadeiramente capazes de usurpar a realidade porque, antes de mais nada, uma fotografia *não é só* uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real – *mas também* um vestígio, diretamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre” (1981, p. 148). Dada constatação dificulta o posicionamento que tenta reduzir a fotografia a uma representação, tornando a delimitação de suas *fronteiras* um problema de maior

complexidade. Contrapondo-se ao pensamento platônico, Sontag rejeita a equiparação da imagem a uma mera aparência e procura resgatar seu *status* primitivo, quando “o objeto e sua imagem constituíam simplesmente duas manifestações diferentes, isto é, fisicamente distintas, da mesma energia de espírito” (1981, p. 149). A originalidade da fotografia estaria para Sontag (1981), portanto, justamente em sua capacidade de reapropriar-se do caráter primitivo dado anteriormente às imagens, fase em que sua eficácia pressupunha a qualidade das coisas ditas reais. Apesar disso, a autora constata que hoje “nossa tendência é atribuir às coisas reais as qualidades de uma imagem” (SONTAG, 1981), o que significa que, cada vez mais, passamos a perceber a realidade como uma imagem, como um conjunto de aparências. Segundo ela, “a realidade se parece cada vez mais com o que a câmera nos mostra” (idem). As noções de imagem e de realidade assim, passam a se *confundir* e se relacionar de maneira cambiante e complementar. A compreensão do que é uma imagem se modifica na medida em que também se modifica o que compreendemos como real.

A fotografia, para Sontag, não deixa de ser um prolongamento do real. Assim como o jornal e a imprensa de um modo geral, ela é uma forma de consumirmos acontecimentos e adquirirmos informação, forma essa que permite uma quantidade cada vez maior de eventos penetrar em nosso cotidiano. Há, entretanto, nesse processo, uma característica particular que nos transforma subjetivamente. Quando a fotografia apresenta uma *duplicação do real* sem que com ele o indivíduo tenha necessariamente um contato direto, ela proporciona um saber dissociado e independente do que compreendemos através de Benjamin como experiência. A fotografia dá acesso fácil, rápido e instantâneo à realidade através de um distanciamento intrínseco à sua natureza como instrumento de apreensão e fixação de imagens. Por meio dela, já não é necessário ter uma ligação aprofundada com os eventos ocorridos, nem recebê-los de maneira tão lenta e subjetiva como nos antigos relatos. A fotografia, assim, modifica nossa experiência cotidiana acrescentando a ela conteúdos que podemos nunca chegar a ver, *desestruturando* pela via da imagem nossa antiga *definição* de realidade e *deslocando* a relação que mantínhamos antes com o mundo ao nosso redor.

Isso envolve também o modo como habitualmente nos comportamos. Segundo Sontag, a fotografia “oferece, numa atividade fácil e que nos leva ao hábito, participação e alienação *a uma só vez*, em nossas próprias vidas e na dos outros – permitindo-nos participar, *ao mesmo tempo* em que reafirma a alienação” (1981, p. 160). A constatação da autora nos leva a um *paradoxo*. Da mesma forma que os

trabalhadores nas fábricas industriais ou que os transeuntes das multidões nas grandes cidades, o distanciamento frente às experiências originais pode resultar numa atitude autômata e mecânica, cujos efeitos são sentidos numa específica forma de anestesia. Sontag diz que “a imagem tende a subtrair sentimentos daquelas coisas que experimentamos em primeira mão, e os sentimentos que nos desperta não são, em grande parte, aqueles que realmente experimentamos na vida real” (1981, p. 161). O fato leva a um freqüente desapontamento frente ao conhecimento recebido através das imagens em comparação à surpresa que se teria com a coisa percebida em sua forma “verdadeira”. Como alternativa para se aliviar um sentimento de vazio, o indivíduo passa a criar movimentos compensatórios cujo sintoma é visto, por exemplo, no constante ato de fotografar. Sontag (1981) diz que, nessas situações, é como se o fotógrafo estivesse procurando uma espécie de transfusão como reação a uma sensação de realidade cada vez mais empobrecida. A necessidade de entrar em contato com novas experiências cria uma necessidade ainda maior de se tirar fotografias.

Apesar disso, os efeitos produzidos pela fotografia podem também ir em direção radicalmente oposta, contrapondo-se inclusive à posição mecânica e autômata percebida por Benjamin em sua análise sobre a modernidade. Sontag fortalece essa idéia ao afirmar que “muitas vezes uma coisa nos perturba mais na forma de fotografia do que quando efetivamente a conhecemos” (1981, p. 161). A linguagem fotográfica, assim, pode tanto empobrecer nossa relação com o mundo quanto, em contrapartida, fortalecê-la e modificá-la ao possibilitar formas de experiência específicas. A passividade do observador frente a uma imagem, a fragmentação advinda dos recortes do tempo e do espaço e a sensação de choque são somente alguns dos elementos em que se basearia esse tipo de experiência. Para compreendermos esses elementos, utilizemos um exemplo da própria autora. Sontag (1981) compara uma situação pessoal em que acompanhou uma operação médica de perto com a experiência de assistir ao mesmo tipo de evento na cena de um filme de Antonioni. Mesmo observando durante três horas um delicado processo cirúrgico em um hospital em Xangai, a autora revela não ter sentido em nenhum momento qualquer perturbação ou vontade de desviar o olhar. O mesmo não pôde ser dito no caso do filme. Um dos motivos para isso se deu pela passividade denotada ao espectador e à manipulação específica do tempo e dos ângulos ocorrida na película do diretor italiano.

Na sala de operações, sou em quem controla o foco, toma os *close-ups* e faz as tomadas. No cinema, Antonioni já selecionou quais as partes da operação que posso olhar; a câmera me procura – e me obriga a olhar, deixando-me como única opção não olhar. Além disso, o filme condensa em poucos minutos algo que leva horas, deixando apenas partes interessantes que são apresentadas de maneira interessante, ou seja, com a intenção de chocar. (SONTAG, 1981, p. 162)

Em contraponto à experiência benjaminiana cuja prática coletiva permitiria uma relação mais orgânica e participativa entre todos os indivíduos, a fotografia - e, no caso, também o cinema -, por sua própria natureza enquanto linguagem, impede uma participação maior do espectador sobre aquilo que se observa, recebendo ele somente o produto finalizado, objeto sobre o qual as únicas ações possíveis se dão no sentido de ver ou deixar de ver. Por essa razão, nos tornamos seres mais vulneráveis quando observamos uma imagem. A complementar esse aspecto, a fragmentação da continuidade natural dos acontecimentos a partir do corte fotográfico produz um efeito agudo que contrasta radicalmente com o ritmo mais lento do tempo real. A maneira de ver descontínua propiciada pela fotografia nos faz perceber o mundo através de partes, detalhes, ângulos que nos captam a atenção com uma força diferente. Não é à toa que Sontag (1981) define a fotografia como um dos métodos capazes de produzir realidade e sensibilidades. Há, aqui, a produção de um tipo particular de ver e de sentir, um tipo de percepção que, pela descontinuidade, desmembra a realidade e promove uma outra, cuja intensidade é tão grande que é capaz de nos prender e de nos chocar.

## PERDA DA EXPERIÊNCIA, GANHO DE EXPERIÊNCIAS

Neste ponto, é interessante voltarmos ao pensamento de Walter Benjamin. Quando o autor discorre sobre a queda da experiência e a perda da tradição, o mesmo relaciona tais fenômenos a uma questão fundamental a qual ele define como *perda da aura*. Presente em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935-1938), o conceito está intimamente relacionado à produção e reprodução de objetos que copiam a realidade a partir de um maquinário técnico cujo exemplo maior pode se dar pela própria fotografia. Segundo Benjamin, a manifestação da aura ocorre em um momento de contemplação e depende da relação direta do observador com o objeto em uma duração de tempo subjetiva e prolongada, não podendo ser calculada nos moldes modernos de um “tempo-mercadoria”.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1985, p. 170)

Com a modernidade e o advento da reprodutibilidade técnica, Benjamin diz que a experiência da contemplação e do sublime não são mais possíveis. Primeiramente, porque com a percepção efêmera, fragmentária e diluída do sujeito moderno, o tempo lento reservado à contemplação não encontra mais espaço para acontecer. Em segundo lugar, porque a relação com as coisas nesse contexto se dá apenas através da cópia e não do original, em uma relação de uso e não mais de culto. Em um momento inicial de sua obra, Benjamin diz que a reprodução em massa na prática capitalista retiraria dos objetos seu elemento de unicidade, sua figura singular, retirando também deles sua aura. O filósofo Vilém Flusser também discorre a respeito de tal questão ao trabalhar com as noções de tédio e de espanto. Para ele, a Idade Moderna teria transformado a natureza em um parque industrial, tornando-a, em consequência, uma matéria tediosa (FLUSSER, 2002). Flusser faz uma comparação entre os conceitos de *coisa* e de *instrumento*, conceitos esses que ele toma de empréstimo do filósofo alemão Martin Heidegger. Enquanto a *coisa* se constituiria como natureza, advinda a partir do nada e sendo, por isso, misteriosa e espantosa, o *instrumento* seria a natureza adquirida e trabalhada pelo homem, coisa calculada e posta sob a perspectiva da domesticação e da utilidade.

É claro que a qualidade de ser das coisas é diferente da qualidade de ser dos instrumentos. As coisas surgem do fundo escuro do nada, são coisas justamente por não serem nada. Mas o nada faz com que sejam coisas as coisas, porque lhes serve de pano de fundo e as faz resplandecer em seus contornos. [...] toda coisa rasga a plenitude do ser e abre uma fenda para o nada. Toda coisa revela o nada e é por isso que toda coisa é espantosa. O instrumento é a coisa domesticada. É a coisa apreendida, compreendida e ultrapassada pelo homem, uma coisa descoisificada. (FLUSSER, 2002, p. 93)

É possível compreender o nada do qual nos fala Flusser como o campo do desconhecido, do encoberto, do não calculado e, por isso, do místico. Esse é o mesmo lugar onde poderíamos encontrar, também, a aura benjaminiana. Quando o conjunto das

coisas significa a natureza, e sua transformação em instrumentos equivale à sua domesticação, a natureza ela mesma é aniquilada (FLUSSER, 2002, p. 95), extinguindo-se junto dela a sacralidade e o espanto. De acordo com Flusser, perdemos, assim, nosso sentimento religioso, nosso contato com o que o autor define como divino. Com a perda do divino, perde-se também a capacidade de espantar-se. Para Flusser, a ausência de espanto se aproxima do tédio e de um cansaço da vida, que traz como consequência um estado de ausência de sentido em que o homem perde o interesse pelo mundo, pelas coisas e pela vida.

Esta transformação gradativa das coisas em instrumentos explica a deterioração progressiva do nosso sentimento religioso. As coisas eram revelações do nada e, como tal, carregadas de sacralidade. Os instrumentos obstruem a visão do nada e são portanto o contrário do sacro, são o corriqueiro. (FLUSSER, 2002, p. 94)

Ora, mas se Benjamin nos afirma que a reprodutibilidade técnica e o tempo descontínuo da modernidade acarretam a perda da aura dos objetos e a impossibilidade de sensação do sublime, e se, na mesma lógica, Flusser nos propõe que a perda da sacralidade, pela transformação das coisas em instrumentos, nos leva ao impedimento de nosso espanto pelo mundo, como explicar as sensações produzidas pelas imagens fotográficas? Como dizer que algo pode nos atingir de modo mais intenso e significativo através da fotografia do que na forma de sua presença original?

Benjamin nos diz que a relação com as coisas no contexto da reprodutibilidade técnica se dá através da cópia e não do original, em uma relação de uso e não mais de culto. Da mesma forma, Flusser indica que a industrialização transforma a natureza em um instrumento, em um objeto domesticado e manipulável. Lendo tais passagens, ambos parecem considerar a fotografia somente em seu caráter reprodutor e utilitário, esquecendo-se de que, nela, há também um forte lado criador. Neste momento, devemos lembrar que a linguagem fotográfica, segundo Sontag, pode tanto empobrecer nossa relação com o mundo quanto fortalecê-la e modificá-la. Benjamin sinaliza a compreensão de tal paradoxo conforme seu pensamento vai se desenvolvendo ao longo do tempo. Se, no início de sua obra, ele manifesta uma aversão à fotografia, entendendo-a como uma cópia produtora de falsas e fictícias auras somente úteis para uma lógica de mercado, o autor consegue ter uma perspectiva mais positiva do objeto a partir da análise das obras de Eugène Atget, fotógrafo francês conhecido por retratar espaços vazios da cidade de Paris.



Contra “a arte burguesa”, contra uma arte-ilusão, uma arte-refúgio, uma arte que “fabrica” aura para reencantar o mundo, ele [Walter Benjamin] advoga a destruição dos velhos clichês da estética do belo em prol dos espaços sóbrios, vazios e esvaziados, talvez em ruínas. Tais espaços seriam palco de exercícios de paródia e distanciamento do *status quo* e de experimentação de outros mundos, que deveriam preparar para outras práticas possíveis, desta vez, políticas.  
(GAGNEBIN, 2014, p. 163)

Se, no início de seu pensamento, Benjamin apreende o objeto fotográfico como uma cópia ou uma reprodução da realidade, devemos aproveitar tal momento - inclinando-nos também para o encerramento deste trabalho - para novamente atentar que essa é somente uma das potências advindas da técnica. Como já dito, a constatação inicial proposta por Susan Sontag (1981) é a de que a fotografia não é só uma imagem, ou uma interpretação do real, mas também um vestígio sobre ele calcado. Seus dizeres fazem entender que a fotografia apresenta ambiguidades e oscilações, localizando-se em um terreno mais nebuloso do que definido. De acordo com tal ideia, compreendemos que a fotografia não é somente uma representação da realidade, mas é ela *também*, realidade. E mais do que isso: por meio dela, novas realidades sensíveis podem ser produzidas, realidades essas cujas sustentações baseiam-se em elementos profundamente distintos daqueles estabelecidos até sua invenção.

De acordo com tais ideias, percebemos que o advento da reprodutibilidade técnica pôde ocasionar tanto a perda da experiência e da aura - nos moldes como Benjamin concebe -, quanto a produção de outras formas de experiência e - por que não? - de auras. Não obstante, essas formas não se relacionam mais com os movimentos ligados à tradição e ao contato com a natureza em um sentido estrito. O tipo de experiência promovido pela técnica apresenta paradigmas outros, cujos elementos podem ser analisados a partir de nossa própria relação com o aparato fotográfico. A aproximação e o distanciamento, a anestesia e o estímulo, a alienação e a participação, a substituição e a ampliação do mundo. Esses são somente alguns dos exemplos de dinâmicas subjetivas produzidas a partir da fotografia, objeto cuja paradoxal natureza nos faz oscilar a todo momento, posicionando-nos em um contexto entre a reprodução e a criação. O espanto, no entanto, ainda continua sendo possível.

### **3 PINEAL - RITUAL CÊNICO - ZONA DE LIMIAR, ZONA DE EXPERIÊNCIA**

O que imaginamos normalmente quando pensamos em uma experiência simples como a de ir a uma peça de teatro? O roteiro parece fácil. Após um primeiro contato por sugestão de amigos ou de chamadas da mídia, ler a sinopse, se interessar pelo enredo, comprar ingressos, apresentar-se no local da peça em dia e horário previamente marcados, esperar em alguma fila junto a outros corpos desconhecidos para, enfim, entrar na sala de teatro, sentar-se em uma cadeira e, ao longo das horas subsequentes, assistir ao espetáculo como um passivo espectador. Obra, tempo, espaços, posições sociais. Os elementos parecem bem delimitados e o trajeto não aparenta contar com muitas surpresas além do que, é claro, a peça em seu próprio conteúdo artístico pode trazer de inusitado.

De forma curiosa, não é exatamente isso o que ocorre quando participamos de uma experiência como a de *Pineal – ritual cênico*. Idealizado e composto por um jovem grupo de mulheres brasileiras e abordando temas políticos e sociais atuais sob a ótica do feminino, *Pineal* é originalmente pensado em seu percurso completo, proporcionando, em uma estranha estrutura composta por elementos nebulosos e vacilantes, a possibilidade de experimentar um tipo de vivência que, a nós, parece se tratar de uma *experiência de limiar*.

Até a data de escrita deste trabalho, *Pineal* encontra-se em sua terceira temporada, no Teatro Poeira, conhecida casa de cultura no Estado do Rio de Janeiro. Embora suas radicais proposições e sua potência transformadora permaneçam vivas mesmo em um ambiente mais tradicional, sua força criativa tem presença ainda maior quando analisamos o início de sua trajetória, quando a peça ainda ocorria em um pequeno espaço localizado na subida da ladeira da Rua Cândido Mendes, no bairro da Glória.

Sob tais parâmetros, *Pineal* parece demonstrar-se um interessante objeto de estudo a nos auxiliar na compreensão do que é o fenômeno do limiar. Dito isso, passamos, então, a perguntar. O que esse estranho espetáculo pode nos dizer a esse respeito? Como nos comportamos em espaços e situações liminares, e o que eles podem nos fornecer em termos de experiência subjetiva? Essas são as perguntas que guiarão

este trabalho, que, a partir daqui, tem desenvolvimento com a descrição e análise dos elementos que compõe o espetáculo.

Por meio de uma sinopse nebulosa que mais confunde do que explica, *Pineal* gera interesse mais pelo que omite do que pelo que explicita. Não se sabe se aquilo para o quê se vai é precisamente uma peça. Aquele que se propõe a participar da experiência dispõe de seu tempo sem saber ao certo o que vai assistir ou que posição irá ocupar dentro de seu contexto, e um espectador de primeira viagem pode até mesmo questionar se deve trazer consigo alguma roupa específica, para o caso de ter que fazer parte de uma dança ou de um exercício mais ativo.

Os ingressos não são comprados, nem mesmo existem. Faz-se uma reserva por meio de um email, sem que seu preço esteja fixado ou mesmo definido. Substituindo o protocolo mais tradicional, sugere-se em contrapartida alguma contribuição se a vontade e o poder monetário permitirem, ação que somente é feita em uma etapa posterior, cujo momento não é discriminado de antemão. Data e hora parecem ser, à primeira vista, os únicos elementos que trazem ao público alguma certeza, pois também não se sabe especificamente onde o evento irá ocorrer. A partir de vagas informações, um ponto de encontro é proposto, a partir do qual o ritual – nome que o próprio grupo idealizador sugere - passa a transcorrer. E um detalhe curioso dá o toque final: ao contrário do que se poderia supor, o local combinado não é uma casa de espetáculos, nem mesmo um ambiente fechado, mas, curiosamente, uma saída de metrô.

Após algum tempo de espera e de ambientação, junto a outro período de caminhada – processos em si já fundamentais para a inserção espiritual dos participantes na experiência de *Pineal* - chega-se ao lugar de sua apresentação. O espaço pode ser concebido como uma espécie de pequeno galpão. Nele, não há coxias, palco, platéia, nem mesmo cadeiras. Para se acomodarem, as pessoas sentam-se no chão, postam-se em pé ou posicionam-se da maneira que melhor lhes convier. Sem delimitação espacial, a separação entre palco e platéia por vezes anula-se, assim como a posição dos atores e dos espectadores, que em várias ocasiões podem se confundir. Isso porque todos os participantes, em pelo menos algum momento, são impelidos a lugares ativos e passivos, em que num mesmo ambiente podem tanto produzir e criar quanto observar e receber. Esse movimento faz com que as funções normalmente dadas em relação a público e elenco constantemente troquem de lugar e se misturem, fazendo questionar e até mesmo quebrar os papéis identitários comumente presentes em uma apresentação artística.

Não é à toa que na sinopse de *Pineal*, os espectadores são convidados a *participar*, e não a *assistir*. Eles são considerados atuantes dentro da obra, o que subverte a visão do público como parte passiva do processo artístico, quando normalmente tomam cena somente como observadores e receptores de algo já dado como pronto. Em *Pineal*, é justo o contrário o que parece ocorrer. Nele, o público é constantemente incentivado a tipos de movimentação como dançar, cantar, dar relatos de suas vivências, revelar suas opiniões, e até mesmo expor suas visões e emoções produzidas a partir da peça. Longe dos pedidos de silêncio devido aos chiados e barulhos que tanto incomodam e atrapalham a atenção nos teatros tradicionais, aqui, o conteúdo trazido pela platéia é dado como um elemento de enriquecimento, sendo abordado enquanto um valor.

*Pineal* não é um espetáculo para ser apreendido como uma obra finalizada. É possível dizer que ele é sempre um teste de si mesmo. Dependendo da reação e das contribuições do público, seu roteiro pode ser modificado, reescrito, reelaborado. Além disso, a cada apresentação, uma esquete nova pode ser inserida, novos atores que não pertencem ao núcleo fixo original podem ter participação, assim como outros músicos podem ser convidados. É possível dizer que o espetáculo é proposto para ser mesmo uma obra aberta, ou então um ensaio, devendo ser compreendido como um processo, uma atividade de constante e ativa criação cuja objetivo não se faz em um fechamento. Contribuindo para o cenário, seus espaços de limites maleáveis e seus elementos de posicionamento menos definidos dão acesso livre ao inusitado, tornando cada sessão uma sessão única, sempre diferente uma da outra.

A partir de tais informações, já é possível perceber que os limites consolidados dentro de uma noção costumeira de teatro demonstram-se nebulosos em *Pineal*. Sua definição, seu preço, seu local de apresentação, seus espaços e as posições identitárias de seus participantes são todos imprecisos, e sua experiência é considerada para além do simples momento de sua exposição, tanto desestruturando as delimitações do que seria seu início e seu fim quanto, de maneira mais profunda, questionando as fronteiras do que é socialmente identificado, definido e caracterizado como uma peça teatral.

Analisado de tal forma, podemos considerar que *Pineal* é uma obra que trabalha sob as bases do conceito benjaminiano de limiar. Termo traduzido da palavra *Schwelle* e derivado de *Schellen*, que em alemão quer dizer “inchar”, ou “entumescer”, o limiar é, na concepção de Walter Benjamin (2006), uma zona, uma área relacionada à mudança,

à transição e aos fluxos, devendo ser diferenciado de maneira rigorosa da noção de fronteira, tradução da palavra alemã *Grezen*.

Jeanne Marie Gagnebin (2010) diz que, curiosamente, há uma dificuldade intrínseca às línguas latinas, principalmente ao português e ao francês, ao se distinguir claramente limiar – *Schwelle* - de fronteira – *Grenze* – (também traduzido como “limite”), embora sejam termos de sentidos bastante diferentes, ou até mesmo opostos.

Com efeito, limite, fronteira, *Grenze* vem do latim *limis*, *limitis*, um substantivo masculino, “caminho que borda um domínio”, daí limitar, limitação, delimitação; enquanto limiar, soleira, *Schwelle* deriva de *limen*, *liminis*, um substantivo neutro, *seuil*, *linteau*, a viga ou o lintel que sustenta as paredes de uma porta. A semelhança fonética entre *limes*, *limitis* e *limen*, *liminis* explicaria (...) por que “nas línguas romanas *limitaris* foi confundido com *liminaris*”, ou também por que tendemos a usar, por vezes, de maneira sinônima, as palavras “fronteira”, “limite” e “limiar”, em particular porque todos os termos aludem à separação entre dois domínios do real, muitas vezes opostos. Assim, esquece-se facilmente que limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários, e nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida. (GAGNEBIN, 2010, p. 14)

Segundo Gagnebin, a fronteira “contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as *limitações* do seu domínio” (2010, p. 13). Não à toa, ela alude à figura de uma linha, que, ao ser traçada, faz um corte em uma área, criando dois ou mais novos espaços ao mesmo tempo em que os separa. A autora afirma que o conceito é usado no vocabulário filosófico clássico como uma metáfora que designa o desenhar de “algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo, por assim dizer, se derrame sobre suas bordas em direção a um infinito onipotente (o *apeiron* de Anaximandro) ou, mais frequentemente desde Platão, em direção a um infinito informe, vago” (idem).

De acordo com Gagnebin (2010), as noções de fronteira e de limiar remetem tanto a contextos de delimitação territorial quanto, na filosofia, podem ser trabalhadas como metáforas que aludem a operações de ordem intelectual e espiritual. O limiar, entretanto, se inscreve em um registro distinto da fronteira, tendo relações de sentido mais amplo e ligadas ao movimento, às ultrapassagens, às passagens e aos regimes de transição. Na arquitetura, por exemplo, são limiares justo os espaços que permitem ao transeunte ou ao morador passar de um lugar determinado para outro. Corredores que conectam duas ou mais áreas, salas de recepção, pontes, aeroportos. Diferentemente da

fronteira, cuja função se faz na separação, constrictão e diferenciação das coisas – razão pela qual sua área deve sempre ser bem definida e delimitada -, o limiar trata, em contraponto, de fluxos e contrafluxos, reportando-se, por isso, ao espectro das coisas fluidas, como por exemplo as viagens, a imaginação, e também o desejo.

Podemos compreender os limiares como zonas do “entre”, locais não tão precisos quanto os outros, ou melhor, locais exatamente destinados à imprecisão. Territórios de – e para – desterritorializações, espaços que dão lugar aos estados de mudança, às flutuações, aos deslocamentos. São zonas intermediárias, cujas existências frequentemente sofrem resistência e crítica por parte da filosofia, cuja história, desde Platão, pareceu centrar-se na busca ininterrupta por definições.

Dito isso, parece que o direcionamento de *Pineal* nos aponta justamente para a proposição de uma experiência de limiar, a qual, ao mesmo tempo em que coloca em xeque uma enorme quantidade de elementos dados como certos pelo senso comum, possibilita a abertura para um tipo de experiência no qual elementos como o estranhamento, a dúvida, a indeterminação, a incerteza, e a vulnerabilidade, podem ser trazidos à superfície e vivenciados de maneira positiva, sendo explorados enquanto força e valor.

Mas qual a relevância de *Pineal* enquanto uma experiência de limiar? Que implicações e reflexões ela pode trazer a nós? Para que esses pontos possam ser trabalhados, voltemos antes para a descrição da experiência do espetáculo enquanto ritual.

## A EXPERIÊNCIA DE *PINEAL*

Após o recebimento de um email de confirmação de participação, a experiência de *Pineal* começa com a indicação de que todos os inscritos se encontrem em uma das saídas do metrô da Glória, em dia e horário marcados. À exceção de algum eventual ator previamente conhecido ou de algum amigo com quem se tenha combinado companhia para o evento, nenhum integrante do grupo participante se conhece de vista.

Como é de praxe em um típico e popular local de passagem como o metrô, uma enorme quantidade de pessoas transita livremente pela rua, sobe e desce escadas, circula pelo ambiente como corpos desconhecidos e desinteressados. Confundindo-se na rapidez característica, elas tornam-se indistintas no meio da multidão. Em um primeiro

momento, uma sensação de inadequação é sentida por parte dos envolvidos, quando, ao parar naquele ponto, produzem sem perceber uma ação que se *desloca* das atividades mais comuns e automaticamente feitas dentro do contexto.

Embora ninguém ali esteja atuando, algo de intuitivo faz com que o grupo se reconheça, sem que para isso qualquer palavra seja dita. Por essa razão, a escolha do metrô como ponto de início do espetáculo não parece ter sido em vão, e traz alguns elementos trabalhados por Walter Benjamin e também pelo sociólogo alemão Georg Simmel.

Segundo Simmel, “o fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” (1903/2005, p. 577). Para ele, a velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social, as mudanças e os intervalos curtos - ou seja, as características típicas de uma vida na cidade -, faz com que o indivíduo reaja ao excesso de estímulos externos de maneira intelectual, e não sentimental.

Enquanto a vida no campo, por seu ritmo mais lento e habitual, proporcionava ao homem um comportamento de ordem sensível-espiritual, com relações pautadas pelo sentimento, a vida na cidade pressupõe a necessidade de adaptação constante às mudanças e de consciência alerta face à rapidez e aos estímulos, de forma que a intelectualidade foi a forma achada para suprir tais demandas. A reação aos fenômenos da vida na cidade, dessa maneira, é deslocada para o que Simmel denomina de “órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante possível das profundezas da personalidade” (SIMMEL, 2005, p. 577). Para ele, trata-se de um movimento de proteção, um preservativo da vida subjetiva contra o bombardeio de informações que o homem urbano recebe. Uma resistência, em última instância, do sujeito ao tentar não ser consumido pela sociedade e seus mecanismos técnico-sociais.

Segundo Simmel (2005), a intensificação da vida nervosa e a intelectualização do espírito e de suas relações traz para a personalidade do habitante da cidade a marca da distância, da impessoalidade e algo que o autor denomina de *caráter blasé*. Os nervos, por muito tempo excitados, são obrigados a reagir tão fortemente que, ao final, não possuem mais reação. A necessidade de respostas rápidas em um ambiente de antagonismos e mudanças forçam a respostas violentas e a reações brutais, extraíndo dos nervos sua última reserva de força. Tornam, assim, o indivíduo incapaz de reagir a novos estímulos com uma quantidade de energia adequada.

Um certo embotamento, assim, é percebido no grau de capacidade de distinção das coisas, aparecendo ao indivíduo *blasé* em uma tonalidade acinzentada e baça (SIMMEL, 2005), tornando-o um ser aparentemente insensível.

Todas as relações de ânimo entre as pessoas fundamentam-se nas suas individualidades, enquanto que as relações de entendimento contam os homens como números, como elementos em si indiferentes, que só possuem um interesse de acordo com suas capacidades consideráveis objetivamente — assim como o habitante da cidade grande conta com seus fornecedores e fregueses, seus criados e mesmo freqüentemente com as pessoas de seu trato de dever social, em contraposição ao caráter do círculo menor, onde o conhecimento inevitável das individualidades cria também inevitavelmente uma coloração plena de ânimo do comportamento, um estar para além da mera consideração das capacidades e compensações. (SIMMEL, 2005, p. 579)

Simmel compara a vida intelectual à economia monetária. Assim como o dinheiro é de caráter universal, impessoal e “indaga apenas por aquilo que é comum a todos” (SIMMEL, 2005, p. 578), os homens da cidade também são seres funcionais e se relacionam no ambiente público de forma prática e objetiva. Reduzem-se os elementos de valor singular com o objetivo de facilitar as trocas, medidas agora pelo entendimento e por critérios econômicos, numéricos, mercadológicos. As relações tornam-se cada vez mais indiretas, de forma que perdem seu traço subjetivo.

O espírito da cidade, nesse sentido, pode ser equiparado a um espírito contábil. À primeira vista para Simmel, portanto, o indivíduo moderno demonstra-se como um ser autômato, frio e sem ânimo, indiferente e distante. Sua atitude espiritual frente ao outro poderia ser denominada, do ponto de vista formal, como uma atitude de reserva exterior. A antipatia construída simultaneamente o protege e o afasta, isolando-o de seu entorno.

Walter Benjamin parece seguir pelo mesmo caminho de Simmel ao refletir sobre a história e produzir suas próprias teorias a respeito da modernidade. Seu pensamento pode ser analisado principalmente a partir de seus estudos voltados para o que o autor denomina de pobreza de experiência e de declínio da arte da narração, que, segundo ele, geraram a perda da aura e uma progressiva incapacidade na arte de contar.

Assim como Georg Simmel, Benjamin também constata que as mudanças ocorridas na modernidade trouxeram com elas uma profunda transformação na maneira como vivemos e experimentamos subjetivamente os fenômenos ocorridos ao nosso redor. Algumas consequências dessa mudança podem ser identificadas quando o



filósofo diferencia, por exemplo, o tipo de experiência (*Erfahrung*) comum ao período pré-capitalista da *vivência* (*Erlebnis*) característica dos tempos modernos. Enquanto a *Erfahrung* representaria uma experiência ligada ao artesanato, à prática comum e a uma sensação de coletividade que aproximaria os homens fazendo com que eles se identificassem enquanto sujeitos participantes de uma comunidade, a *Erlebnis* seria um tipo de experiência mais individual, única e solitária, que produziria um sujeito isolado, ausente de si mesmo e incapaz de se reconhecer ou se comunicar com seu entorno.

Da mesma maneira que Simmel, para Benjamin, tal transformação na subjetividade humana decorreria justamente do ritmo acelerado e das mudanças constantes proporcionadas pela lógica capitalista presente nas cidades grandes, que fizeram com que o tempo fosse encurtado e encolhido, não dando mais espaço aos momentos de contemplação nem aos de transição. Mas como exatamente isso ocorreria? Ora, na medida em que o ritmo de vida é acelerado por um fluxo incessante de produção, fazendo com que o tempo seja encurtado, diminui-se também os intervalos reservados para os períodos de reflexão e elaboração, que na lógica capitalista são considerados perda de tempo por dificilmente poderem ser convertidos em valores objetivos ou monetários.

Dessa maneira, a impossibilidade de experimentação de ritmos qualitativamente distintos – dentro dos quais a contemplação e os limiares se incluem – produz a redução tanto de nossa percepção sensorial quanto de nossas experiências, já que são elas limitadas a uma sucessão de momentos mecânicos e iguais, muitas vezes mascarados sob um véu de “novidade”. Nas palavras de Gagnebin:

As transições devem ser encurtadas ao máximo para não se “perder tempo”. O melhor seria poder anulá-las e passar assim o mais rapidamente possível de uma cidade a outra, de um país a outro, de um pensamento a outro, de uma novidade a outra, de uma atividade a outra, enfim como se passa de um programa de televisão a outro com um mero toque na tecla do assim chamado “controle remoto”, sem demorar inutilmente no limiar e na transição.  
(GAGNEBIN, 2010, p. 15)

Não é à toa que Benjamin, em *Passagens*, afirma que as transições (*Übergänge*) tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar (2006). “Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares (*Schwellemerfahrugen*)” (BENJAMIN, 2006, p. 535), diz o filósofo, cujas constatações, entretanto, não o impedem de pensar na possibilidade de novas e interessantes formas de vida e de subjetivação, prevenindo-o de cair em um tom radicalmente trágico.

Neste momento, é possível que já se tenha base teórica suficiente para responder a alguns dos questionamentos feitos em etapa anterior. Tendo previamente compreendido *Pineal* como um espetáculo cuja proposição, dentre outras, se faz na produção de espaços e experiências liminares, qual seria, contudo, a relevância por trás de tal ação? No que o fenômeno do limiar nos toca e nos faz pensar?

Seria a peça uma sugestão à produção de um comportamento não mais voltado à intelectualidade, e que procuraria resgatar algo de uma ordem mais sensível e espiritual? Em outras palavras, seria ela um convite a uma ressensibilização em relação ao mundo diante de uma rotina já tão massacrada pela automatização e objetificação dos processos presentes tanto nas lógicas produtivas quanto em nossas próprias vidas?

Seria ela uma sinalização de possibilidade de um tipo de experiência anterior já esquecido e não mais vivenciado na maior parte de nosso tempo atual? Uma experiência ligada à *Erfahrung* dos moldes benjaminianos, cuja estrutura se basearia em um ritmo mais lento, que permitiria uma prática comum e artesanal capaz de nos lançar a um sentimento de compartilhamento e de coletividade?

Ou seria *Pineal*, pelos seus deslocamentos produzidos a partir da presença de elementos dúbios e inclassificáveis, um espaço de suspensão de todas as coisas? Uma permissão para a dúvida, para a hesitação e para o não-saber? Um período destinado à reflexão e ao pensar em uma sociedade que parece não mais se autorizar ao “perder tempo”? Um momento de reserva, em suma, no qual teríamos a oportunidade de experimentar e nos abrir, enfim, para coisas e sentimentos que, talvez, inconscientemente, abordemos como negativos, rejeitando-os de nossa rotina e escondendo-os de nossas vidas?

Certamente *Pineal* cabe em todas essas interpretações. E devemos alentar também para algo de curioso que parece estar presente em cada uma de tais abordagens, corroborando para que delas tenhamos uma sensação de conjunto e complementaridade. É que, intuitivamente, ao nos prestarmos ao tipo de experiência que *Pineal* nos propõe, temos a estranha sensação de se tratar de uma tentativa de volta ao passado. Não é à toa que estão aqui sendo utilizadas palavras cujos significados ligam-se a um sentido de retorno, como no caso de “esquecimento”, “resgate” ou “volta”. Mas seria esse, então, o verdadeiro intuito de *Pineal*? Pensando nisso, tratar-se-ia de um espetáculo nostálgico, carregado de um tom saudosista e pessimista em relação à realidade?

De fato, *Pineal* tem um movimento dúbio. Se, por um lado, fala sobre uma reconquista da afetividade e evoca às formas ancestrais de teatro – como o ritual e a

celebração -, baseando-se em filosofias religiosas antigas que trabalham sob os parâmetros da força e do sagrado femininos, por outro, convoca à emergência de uma nova era em que meios alternativos e mais sustentáveis possibilitem uma maior harmonia nas formas de vivência presentes na cidade.

Notemos aqui que, em seu discurso, não se trata simplesmente de retornar a um passado já perdido, ou de resgatar antigas formas de vida já não mais existentes ou mesmo viáveis no mundo contemporâneo. O interesse do ritual apresenta-se, em vez disso, na busca de uma reconciliação. De uma união e de uma mistura entre passado e futuro tendo em vista a criação de um outro presente. De novas formas possíveis de viver o hoje, em que a experiência de limiar é trazida para a superfície, auxiliando na construção de outros e novos caminhos.

Nesse sentido, *Pineal* não trata somente de espaços liminares: é ela, também, uma peça liminar. Um projeto artístico que pode ser visualizado tanto como uma obra nostálgica, quanto um espetáculo que se propõe à produção de novos espaços possíveis. Não é ela exatamente nem um, nem outro, mas simultaneamente um, e outro. Um espetáculo que se constitui em um *entre*. Que se faz na comunhão de lugares aparentemente opostos, tentando juntar locais fronteiriços como campo e cidade, teatro e vida, o que veio antes e o que está porvir.

Ela parece seguir o mesmo caminho proposto por Benjamin em seus estudos, quando, segundo Gagnebin, ao trabalhar com o tema das passagens e dos limiares, o filósofo procura “reconquistar para o pensamento os territórios do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação, e isso contra as tentações de taxinomia apressada, que se disfarça sobre o ideal de clareza” (2010, p. 16).

Da mesma forma aparenta seguir Simmel, que, nos estudos das obras do escritor John Ruskin e do filósofo Friedrich Nietzsche, constata em tais autores uma natureza que, segundo ele, concebe o valor da vida “não naquilo que é atribuível igualmente para todos, mas sim no que é peculiar e não-esquemático” (SIMMEL, 2005, p. 581). Nas palavras de Gagnebin,

Não se trata, então, de pensar de maneira vaga ou irracional, mas de ousar pensar, como no início da filosofia nos *Diálogos* de Platão, de ousar pensar devagar, por desvio, sem pressupor a necessidade de um resultado ao qual levaria a uma linha reta. Ousar abandonar as ilusões de soberania e controle do assim chamado sujeito do pensar e do conhecer em prol da multiplicidade e da riqueza do real, daquilo que se chama de objetos, um reconhecimento atencioso da concretude irreduzível das “coisas”, como deverá dizer Adorno. (GAGNEBIN, 2010, p. 16)

É neste momento que a saída de metrô como ponto de encontro inicial do espetáculo não se apresenta absolutamente como uma escolha simples ou aleatória, mas, pelo contrário, pode ser concebida no contexto da peça como um dos elementos de maior força simbólica. E por que dizer isso? Pois, aqui, ele é visto ocupando uma dupla e importante posição.

O metrô, enquanto conceito, apresenta-se tanto como um dos principais símbolos da cidade grande, espaço onde a experiência urbana pode ser vivida em sua substância, quanto um dos mais tradicionais locais de passagem por nós conhecido, tratando-se também de um espaço de limiar por excelência, ambiente de trânsitos e transições.

O metrô, portanto, torna-se aqui uma metáfora. Ele representa, a partir de seu próprio conceito ambivalente, duas formas possíveis de existência humana. Ou melhor, duas alternativas de percepção e resposta em relação ao meio urbano, evidenciando uma possibilidade de escolha, ou, senão, de posicionamento ético.

Por um lado, nele é possível incorporar exatamente as atitudes presentes no tipo de experiência urbana tão apuradamente descrito por Georg Simmel e Walter Benjamin, reproduzindo de modo automático, por exemplo, a reserva e a indiferença do indivíduo na multidão de transeuntes, momento em que, segundo Simmel, a “estreiteza e proximidade corporal tornam verdadeiramente explícita a distância espiritual” (2005, p. 585).

Por outro lado, contudo, um deslocamento subjetivo é possível na medida em que o excesso de estímulos provocado pelo fluxo contínuo de pessoas desconhecidas e em ritmo acelerado que ocorre tipicamente em um local de passagem produz uma sensação de estranhamento e desorientação que, se, por um lado, podem gerar uma sensação de solidão e abandono profundas, por outro, quando bem canalizadas, são capazes de proporcionar um notável espírito de liberdade e de potência criativa.

Parece que *Pineal* escolhe seguir por este último caminho.

## 4 FOTOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL

Suponho que todo ser humano já tenha passado pela experiência de olhar por um longo período de tempo para um objeto. Imaginemos um objeto comum, uma mesa ou uma cadeira, por exemplo. Podemos pensar em uma cadeira posta em uma sala de estar. Primeiro, olha-se para a cadeira e entende-se que aquilo é uma cadeira. Segundo o dicionário Aurélio, um “assento de costas para uma pessoa só”, ou ainda, um objeto produzido pelo homem cuja utilidade se faz no sentar. Algum tempo após esse reconhecimento inicial, em seguida, passamos a associar a cadeira ao que ela nos faz lembrar. Histórias que tivemos com ela, coisas com as quais ela se parece, pessoas que com ela já tiveram uma relação. Em suma, ativa-se em nós o modo como ela nos remete a outros objetos, pessoas e momentos, resgatando lembranças presentes em nossa memória. Com mais algum tempo de observação, contudo, um fenômeno peculiar pode ocorrer. Em vez de relacionarmos a cadeira a um conceito ou a um referente, começamos a visualizá-la não pelo que ela nos representa, mas como uma coisa outra. Algo sem passado, como um objeto novo, visto pela primeira vez. Passamos, então, a, lentamente, analisar seus contornos. Investigamos suas formas, a matéria com que é feita, o ritmo de sua composição, até o momento em que decompomos sua unidade por completo e, voltando-nos novamente a ela, temos uma sensação de deformação. Olhamos por tão longo tempo e com tamanha intensidade para a cadeira que, curiosamente, ela para de nos fazer sentido. A cadeira, então, não se apresenta mais somente como uma cadeira – um objeto conhecido, apreendido, previsível, de destino dado -, mas como algo que para nós passa a ser, curiosamente, um objeto desconhecido.

O mesmo parece ocorrer quando nos olhamos no espelho. De imediato, nossa imagem refletida aponta de retorno a nós mesmos e, em instantâneo, percebemos: essa sou eu. Se nos dispusermos a uma maior demora em torno da superfície lisa e prateada, entretanto, alguns questionamentos podem emergir. Sou essa eu mesma? Essa sou eu para quem? Posso ser assim para mim, mas de outra forma para outra pessoa. Posso ser bonita desta maneira, mas talvez feia desta outra. De modo quase espontâneo, começamos a virar o rosto de um lado para o outro e a nos analisar em diferentes ângulos, compreendendo-nos não mais como um rosto – um corpo - fixo, determinado, delimitado, mas como uma figura dotada de nuances, compreendida de maneira distinta

de acordo com o olhar de quem e do lugar de onde se vê. Reconhecemo-nos, entretanto não identificamos especificamente o que faz com que nos reconheçamos. Reconhecemo-nos, embora estranhamente também nos desconheçamos. Ainda que a imagem no espelho continue refletindo nosso rosto, não se sabe exatamente de quem ou que rosto é esse, nem o que faz com que sejamos nós. Essa imersão - ou poderíamos dizer dispersão? - pelas possibilidades, pelos caminhos, pela diversidade interpretativa de nossa própria imagem por um momento, então, embaralha nossos contornos, e passamos a nos ver como um corpo cuja definição nos escapa. Somos uma coisa, e também não somos. Um ser visto como um “eu”, mas também, ao mesmo tempo, um ser outro, tão enigmático quanto se revelou a figura da cadeira.

Essa exata experiência de olhar por um longo período de tempo para um objeto – no caso descrito acima, tomei como exemplo uma cadeira ou um espelho, mas o experimento poderia ser feito com qualquer outra coisa - parece trazer a mesma sensação que podemos perceber ao observar algumas fotografias específicas. Elas fogem ou questionam aquilo que consideramos definido e delimitado, parecendo vacilar diante do modo como tradicionalmente recebemos ou classificamos algo. Se, em todo objeto - como a cadeira na sala de estar ou o rosto refletido no espelho – há algo de impreciso capaz de abalar as estruturas do que temos como estabelecido, vejo em tais fotografias essa característica na superfície, como se nelas fosse isso tema basilar e principal. Ao meu ver, essas fotografias são fotografias de limiar, e gostaria de nelas imergir. De analisá-las, questioná-las, ir de encontro com o que elas trazem de estranho e desconhecido para a produção de algumas reflexões: o que essas fotografias podem dizer mais profundamente sobre o limiar? Quais elementos se relacionam a ele, como ele se comporta, e como esse fenômeno se relaciona ao campo da Memória Social?

Fazendo essa breve apresentação, é inevitável dizer que a necessidade de definir tais fotografias como objetos, assim como o próprio conceito de objeto em si, neste trabalho, me trazem um incômodo. E por que digo isso? Primeiro, pois não consigo vê-las, exatamente, como um material de uso. Agrada-me mais a idéia de que funcionam como fomentadores de pensamento, movimentando-se de modo alternante, ora ilustrando o que penso ora promovendo questões. Disso, faço em complemento um segunda reflexão. Não acredito que exista neste trabalho a possibilidade tão clara de separação entre sujeito e objeto. Não pretendo – nem saberia dizer se é possível, aqui ou em qualquer outro contexto - estar dentro de uma relação distante, higiênica, em que eu seja um mero observador ou um ser em domínio diante de algo que me seja útil. Indo

em caminho oposto, busco justamente ser por essas fotografias atravessada, misturada e modificada. Delas, fazer parte, e por elas, ser, de certo modo, assujeitada.

Nesse sentido, a metodologia e a forma do texto devem ser problematizadas. Embora o movimento mais comum seguido para a produção de um texto acadêmico seja a escrita de um artigo, acredito que faça mais sentido aqui – e seja, de fato, mais sensato – direcionar-me, como diria Georg Lukács, para a “peculiaridade de uma escrita capaz de dissolver o antagonismo entre as esferas teórica e artística” (2015, p. 47). Assim, este trabalho se produz sob a idéia – ou, no mínimo, sob a pretensão - de um ensaio. Sob um trilhar que arrisca-se no caminho do entre ao tentar brincar com os limites entre pesquisa acadêmica e vida, teoria e arte. E que revela, ou melhor, aposta, afirma-se como um caminho impreciso, um processo, uma idéia em estado de constante transformação. Desviante, oscilante, duvidoso e principalmente, liberto de certezas e da necessidade de um ponto conclusivo, de chegada, fixo e finito. Não pretende ser, portanto, a defesa de uma idéia pré-concebida, determinada, mas, pelo contrario, uma construção que se projeta mais como um processo de pensamento. Uma obra sem resultado previsto de antemão, em que seu valor se faz pelo próprio seguir, mais do que por onde irá desembarcar.

Segundo Pedro Duarte (2017), o ensaio “é um espaço para a dúvida curiosa que procura, sem saber bem como”. Interdisciplinar, indisciplinado, intranquilo, sem fronteiras definidas, recusando-se a existir sob a dualidade que separa paixão de pensamento, desejo de inteligência (DUARTE, 2017). Uma forma que avança na tentativa de junção de pólos opostos, na criação de um espaço intermediário, que não se satisfaça com um lado só (idem). Duarte diz que “o ensaio é mais tateante que certo, mais investigativo que conclusivo, mais reflexivo que determinante, mais sugestivo que assertivo, mais experimental que coercitivo” (2017). É o pensar sem corrimão de que fala Hanna Arendt (2011), ou o desvio de Walter Benjamin (2006). Sem direção definida, sem defesa prévia, sem ponto de chegada, sem sustentação sólida a não ser aquela criada pelo próprio caminhar. Como um diário, um rascunho, um caminho possível diante daquilo que tremula. Um trabalho, em suma, gerado a partir da dúvida, de um sentimento inusitado diante do contato com coisas que me sensibilizam e que, ainda hoje, permanecem para mim irresolúveis.

Dito isso, gostaria de começar minhas reflexões, ou melhor, minhas inquietações, da mesma forma que elas se iniciaram em mim, ou seja, a partir de meu primeiro contato com algumas fotografias. Em outras palavras, isso significa que

começarei apresentando nada mais que um conjunto de imagens. A mais recente me foi mostrada em uma noite em que uma amiga me falava sobre algumas de suas idéias para um novo trabalho. Ela, assim como eu, também fazia mestrado – no seu caso, seus estudos se davam no campo das Artes -, e sua pesquisa era voltada para a relação entre o sujeito e o espelho. Assim, mostrando algumas referências para seu projeto, pude ter contato pela primeira vez com as fotografias de Francesca Woodman.

A primeira que me foi mostrada foi a de duas mulheres em uma praia. Uma delas, coberta em um vestido claro de pregas com botões que vinham desde o pescoço até as pernas, permanecia deitada na areia ao lado de lírios brancos, em uma posição relaxada e frágil cuja emoção passada sou incapaz de definir. A outra, envolta em um vestido preto, encontrava-se de pé à sua frente, com os pés perto de sua cabeça, o corpo de costas para a praia e virado para ela. Em suas mãos, segurava um espelho oval que ao mesmo tempo cobria sua face e refletia para a câmera o rosto de cabeça para baixo da mulher deitada. A fotografia certamente transmitia uma força singular, mas por alguma razão, impactou menos a mim do que impactara minha amiga. Algo de intuitivo, entretanto, manteve minha cabeça presa àquela foto por algum tempo a ponto de, algumas semanas depois, me fazer procurar mais sobre o trabalho de Woodman. Foi pesquisando despreziosamente por seu nome que, certo dia, me deparei com algumas de suas outras obras.

Em uma delas, vi um corpo de mulher em uma sala vazia. Nada de relevante haveria de se dizer sobre o ambiente, não fosse o detalhe sutil da parede levemente desgastada, sinais de mofo ou infiltração manchando a cor clara, e algum traço de reboco caído no chão atestando a tintura em processo de descascar. O ambiente parecia se tratar de um local antigo, poderíamos dizer até mesmo velho. Uma sensação de imponência vinha dele, muito embora a falta de manutenção o posicionasse como que a poucos passos da ruína. No meio da cena – ou, ainda mais especificamente, um pouco para a esquerda -, o corpo da mulher aparecia bem rente à parede, vestindo algo que a nós hoje pareceria uma camisola de moda antiga. Não fosse o detalhe dos pés, quase não perceberíamos que ela se encontrava virada de costas para nós, com o rosto voltado para a parede. Seu corpo aparecia inteiramente borrado.

O que significaria exatamente aquela foto? O contraste entre a nitidez inerte, quase tediosa do local, e o movimento da mulher fixado pela fotografia me trazia uma sensação de algo em seu próprio corpo simultaneamente instável e aprisionado. Meu interesse repentino por tal imagem misteriosa foi o que me fez procurar com mais



profundidade pelo trabalho de Woodman, movimento a partir do qual acabei descobrindo que o espelho que havia visto na primeira fotografia era somente um dos elementos que aparecem como característico em suas obras. Sua curta trajetória de vida – Francesca cometeu suicídio em 1981, morrendo aos 22 anos - não a impediu de deixar uma extensa produção artística, em que o espaço e seu próprio corpo – seria na verdade a relação entre ela e o outro? - são com frequência os atores principais. Assim, em uma fotografia, por exemplo, um quarto sem quaisquer móveis ou elementos decorativos apresenta em seu centro o corpo estático de uma mulher, somente com seu rosto estranha e completamente borrado. Em outra, também em um ambiente neutro – estéril, diria -, a figura de uma mulher parece se dissolver por entre duas paredes, num efeito visual de desfoque que suaviza a fronteira que separa seu corpo do espaço ao redor. Mais adiante, algumas imagens apresentam um corpo inteiro praticamente fundido ao espaço, ou então, dividido em partes, velado, escondido por entre frestas como a figura de um camaleão em efeito mimético.





*Figuras 2 a 7 – Fotografias de Francesca Woodman tiradas durante a década de 1970.*

Um pouco antes de conhecer as fotografias enigmáticas de Francesca Woodman, em circunstância distinta, dei de encontro com a imagem de outro artista. Tratava-se da capa de uma edição especial do livro *O erotismo* de Georges Bataille, produzido pela Editora Autêntica, que havia comprado em parte por curiosidade, em parte, como possível referência para minha pesquisa de mestrado. À época, me interessava particularmente pelo tema do excesso, da inutilidade, da improdutividade. Por aquilo que ultrapassa a ordem do útil e se aplica como soberania, supressão do limite ou, por como dizem do erotismo, a aprovação da vida até mesmo na morte. Voltando-me à pesquisa sobre o assunto, em papel plástico grosso, uma sobrecapa encobria o interior do livro de Bataille, interior duro em cor vermelho vivo cujo título marcava a superfície em relevo cavado. Envolvendo esse interior sanguíneo e oferecendo-se ao meu olhar, a sobrecapa apresentava, em preto e branco, uma fotografia, simplesmente.

A imagem era a de dois corpos deitados sobre uma mesa, cada um segurando um espelho – sim, também um espelho - que os refletiam em direção à câmera. Os ângulos estrategicamente posicionados faziam com que, primeiramente, não fosse possível

compreender se se tratavam de corpos masculinos ou femininos – assim como os genitais cobertos um pelo corpo do outro. Somente as pernas apareciam, deixando para o outro lado do espelho as cabeças e os troncos dos modelos. Corpos neutros, sem marcas, híbridos e genéricos. Poderíamos concebê-los como corpos universais. O segundo ponto era o de que o ângulo dos espelhos fazia com que esses corpos refletidos estranhamente se multiplicassem, criando, a partir disso, duas visões possíveis. Em uma delas, interpretava-se a cena de uma enorme quantidade de corpos entranhados uns nos outros – uma possível cena de orgia, um bacanal. Em outra, a sensação era a de que era um corpo único. Um corpo fusionado e irreal, confusamente formado, sem início nem fim. De uma maneira ou de outra, ambos transmitiam um cenário de realidades inventadas, em que os espelhos curiosamente não pareciam ser colocados para separar realidade de ilusão, real de virtual, mas justamente para dissolver e desorientar, criando realidades produzidas – ou reveladas - por um jogo singular de distribuição de olhares.



*Figura 8 – Fotografia da série “Body/Sculptures”, de Hans Breder, 1969-1973.*

É curioso dizer que a idéia de dissolução nos trabalhos de Hans Breder - autor da fotografia acima descrita - não parece se manifestar somente pelo uso do espelho, mas também a partir de outro elemento: a água. Os mesmos corpos universais e fragmentalmente espelhados também são vistos com frequência em seus trabalhos flutuando, boiando ou caídos em rios e praias. Corpos sólidos navegando em ambientes aquosos. Sobre eles, o pensamento de Gaston Bachelard pode nos apontar algo de interessante. Em *A água e os sonhos* (1997), o autor diz que a deformação das formas é o que nos permite visualizar a matéria escondida sob a figura dos objetos. Sua fixação, para ele, faz com que o mundo se disperse em coisas díspares, em objetos imóveis e inertes, objetos que, por separação, tornam-se estranhos a nós mesmos, tornando nossa alma, em consequência, deficiente do que ele chama de imaginação material.

Para o autor, existiriam duas formas distintas de se imaginar. Na imaginação formal, ligada ao sentido da visão, à figura do olho e ao ato de ver, a ação imaginativa seria feita por meio de um exercício constante de abstração, baseada em um modelo teórico matemático e lógico-empírico ligados à tradição aristotélica, cartesiana e positivista das ciências naturais (GOMES, 2015). Nela, o homem que imagina seria obrigado à produção de um distanciamento, tornando-se passivo e ocioso ao separar-se do mundo que o rodeia. Na imaginação material, ligada, em contrapartida, ao sentido do tato, à figura das mãos e ao ato de sentir, o homem seria, por outro lado, um agente ativo e em conflito com os elementos do mundo, provocando-o e modelando-o, na mesma medida em que também é provocado por sua aparente solidez. A imaginação material, portanto, funcionaria como uma construção, como uma concretização criativa feita a partir de elementos do próprio mundo, ao mesmo tempo em que com ele se movimenta. Uma real materialização do imaginário, ou, em outras palavras, o próprio imaginário, materializado.

Marcelo Gomes (2015) diz que, para Bachelard, o elemento, o arquétipo da água se confunde com a própria imaginação material, como se ela fosse quase seu substrato, o plasma onde a imaginação é produzida. Para o filósofo francês, a água, “agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação. Proporciona um tipo de sintaxe, uma ligação contínua das imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos” (BACHELARD, 1997, p.13). Sendo ao mesmo tempo fluida, solvente, homogênea e coesa, a água para ele ocuparia um lugar intermediário, uma posição limiar entre o sólido e o gasoso, entre a materialidade compacta da terra e a suave leveza do ar

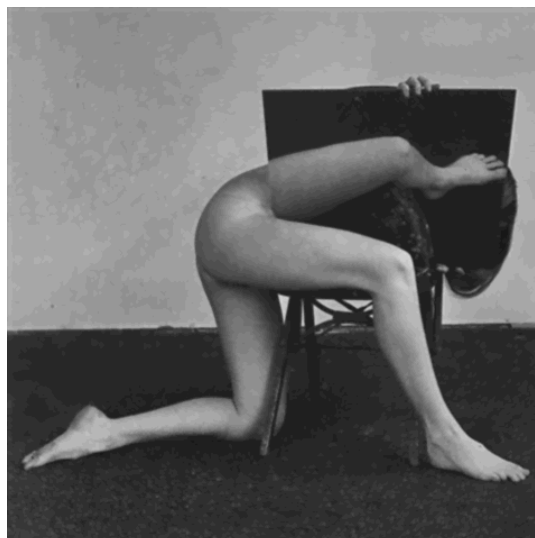
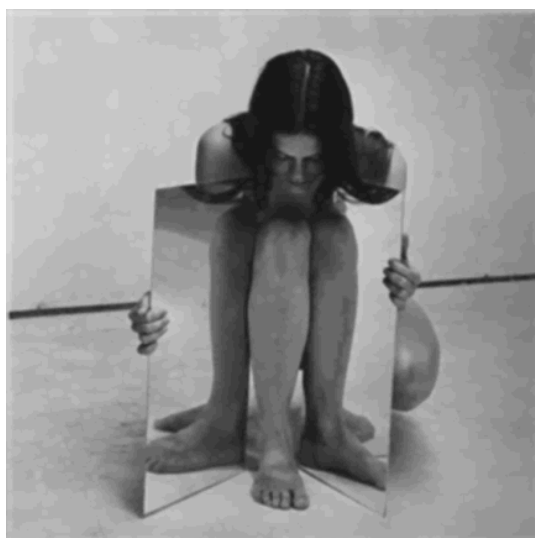
(BACHELARD, 1997). A partir do pensamento de Bachelard, penso que poderíamos abordar os corpos espelhados, flutuantes produzidos por Hans Breder não somente como corpos, mas como corpos aquosos, em processo de dissolução, postos em um estado físico próprio que os abririam à maleabilidade típica da imaginação.



Figuras 9 a 11 – Fotografias da série “Body/Sculptures”, de Hans Breder, 1969-1973.

Não faz parte de meu objetivo a análise biográfica ou a tentativa de uma relação – que me parece frequentemente forçada – entre obra e autor, mas não posso deixar de achar relevante para esse trabalho a descoberta de Hans Breder ter dedicado parte de sua vida à fundação de um programa de intermédias na Universidade em que trabalhava – a *School of Art & Art History*, na Universidade de Iowa – e, como professor de arte, ter sido conhecido como alguém que se desafiava a quebrar as formas tradicionais de ensino, combinando disciplinas como pintura, escultura, instalação, performance, música, filme, fotografia e vídeo. Com uma forte verve interdisciplinar – ou, em uma abordagem mais contemporânea, transdisciplinar -, suas obras, e principalmente sua série *Body/Sculpture*, são vistas e comentadas como trabalhos que questionam, seja pelo conteúdo, a relação entre espaço, corpo e a fragmentação das formas; seja pelo meio, a fronteira entre fotografia, escultura e performance. Um trabalho, portanto, sobre limites e que provoca seus próprios limites, posicionando ambos em uma espécie de “entre” das coisas.

Seu trabalho procura articular e evocar um poder inefável além da razão e da desrazão. Contra o materialismo monumental da cultura ocidental, durante as últimas seis décadas, a sensibilidade “entremídia” de Breder foi expressada nas relações entre pintura, escultura, fotografia, música, instalação, vídeo e filme - cada expressão um convite à liminaridade subversiva e à transcendência momentânea. O trabalho de Breder dissolve fronteiras e manipula a percepção, às vezes atraindo, às vezes chocando o observador, permitindo a ele uma experiência de liminaridade a partir da qual um reino de pura possibilidade pode surgir. (COHEN, 2018)



*Figuras 12 a 14 – Fotografias da série “Body/Sculptures”, de Hans Breder, 1969-1973.*

Talvez por uma simples associação visual feita pela minha memória, o trabalho desses dois fotógrafos me afetam de maneira semelhante a lembranças de épocas mais antigas – seriam tão antigas assim? -, quando eu, ainda criança, fingia a obrigação de dormir cedo enquanto, de olhos fechados em minha cama, acompanhava de longe as longas noites de criação de meu pai, imaginando eu um mundo de possibilidades sobre o mistério que acontecia na sala do segundo andar de minha casa. À época, era ele ainda fotógrafo. Em companhia de amigos, artistas e parcerias, meu pai, assim, virava noites e mais noites à procura de algo que mais tarde compreendi que só poderia ser visto depois, após o específico período de tempo e processamento – seria também alguma espécie de elaboração interior? - que o analógico demanda em sua produção.

Era durante os dias que se seguiam que, com uma excitação de perder palavra, os resultados das noites infinitas e sem sono eram, aos poucos, revelados. Sempre em preto e branco, imagens confusas, então, ganhavam vida no papel. Imagens fantásticas, irreais, por vezes com um curioso aspecto de sonho. Nem todas as fotografias de Walter Tochtrop – nome usado por ele como assinatura - eram feitas à noite, mas todas, para mim, de alguma forma falavam sobre ela. Sobre algo de obscuro, algo que não vemos, algo de escondido e proibido que desaparece ao acender das luzes. Seria esse algo os monstros que se escondiam dentro de meu armário, os fantasmas esbranquiçados que dançavam e rugiam para o lado de fora de minha janela? Seriam o mundo de dia encoberto que se abria a mim assim que dormia? Ou aquilo pelo que os adultos lutam desenfreadamente para que nenhuma criança jamais viesse a conhecer?

Hoje, pensando, mudo somente o conteúdo das perguntas que continuam em minha cabeça circulando. Falariam, elas, sobre algo de imemorizável? Ou sobre algo ainda fora de nossa memória? Algo de virtual, algo como potência? Ou quem sabe, talvez, sobre algo de oculto, proibido, desconhecido de nossa consciência, muito embora existente? Algo de recalcado, escondido e estranhamente familiar assim como o que é experimentado no texto *Das Unheimliche*, de Sigmund Freud (1919)? Será que falariam sobre o que, em psicanálise, Freud chamaria de pulsão? Aquilo que, segundo Luiz Alfredo Garcia-Roza (2014), ocupa uma região de silêncio, situando-se em um além, referindo-se ao corpo sem ser corpo, pressupondo a linguagem embora não a sendo? A pulsão, ela mesma inacessível e pertencente a uma região de penumbra, aquém da ordem e da lei. Ou falariam essas fotografias, então, sobre o Real, esse algo tão misterioso, discutido e trabalhado tanto na filosofia quanto na arte e na psicanálise tendo sido apresentado desde o início por Jacques Lacan como a dimensão que nos escapa e que constitui o limite de nossas experiências? O Real, aquilo que remete à falta originária de toda estrutura discursiva, de sentido, apreendido tanto como aquilo que é impossível de ser simbolizado quanto como o que retorna sempre ao mesmo lugar (JORGE, 2005)? O que não se inscreve de nenhum modo pelo simbólico, associando-se ao traumático, ao inassimilável, ao impossível (idem)? O impossível de dizer, ou, melhor dizendo, o impossível, simplesmente.

De uma maneira ou de outra, tais imagens pareciam falar de uma tentativa de junção de dois mundos distintos. Procuravam elas por uma certa visão de algo inacessível, invisível, imaterial, algo que desafia a capacidade de nossos olhos. Até então uma leve suposição, um detalhe aparentemente sem importância fez-me há pouco

tempo constatar com mais segurança que o que antes era somente meu pensamento condizia com o que acredito que meu pai tentava transmitir, à época, com tais imagens. A descoberta não poderia ter vindo de modo mais desprezioso e casual. Foi pedindo a ele por uma cópia de seus trabalhos que, um dia, deparei-me com o nome de suas obras. Os títulos nomeavam os arquivos localizados em uma pasta de Dropbox enviados por ele por email. Assim, dentro desse universo tecnológico, *Giro d'alma* mostrava uma série de fotos de uma mulher fantasmagórica, quase transparente, espectral, multiplicada por meio de uma possível dupla exposição; *Night memories*, por sua vez, revelava esqueletos de luzes, almas assombradas e espíritos pensativos deslocados de seus próprios corpos. *Ruptures* exibia uma sequência de fotografias em que a imagem de um homem é processualmente quebrada, partindo de seu rosto parcialmente exposto atrás de uma máscara até uma imagem de caráter próprio, produzido a partir de partes humanas visualmente fragmentadas; e mais duas séries, enfim, completavam o conjunto: *Solitude* e *Tempo Real*.



Figuras 15 e 16 – Fotografias da série “Giro d’Alma”, de Walter Tochtrop, 1989.





© W. Tochtrop & J. Guimarães



© W. Tochtrop & J. Guimarães



© W. Tochtrop & J. Guimarães



© W. Tochtrop & J. Guimarães

*Figuras 17 a 20 – Fotografias da série “Night Memories”, de Walter Tochtrop e Jean Guimarães, 1987.*



Figuras 21 a 24 – Fotografias da série “Ruptures”, de Walter Tochtrop, 1989.

Lembrando o recebimento dessas fotos, gosto de pensar o quão irônica é a idéia de que, em tal circunstância, eram elas verdadeiros arquivos de nuvem, arquivos voláteis, aéreos, vaporosos, postos em um mundo intermediário entre o líquido e o gás. Em tal situação, entretanto, não constituíam elas uma nuvem real, factual, mas uma nuvem simbólica, uma nuvem, no caso, digital, nuvem de informação. Se, de acordo com as ideias de Bachelard, as fotografias de Hans Breder aludiriam ao arquétipo da água, as imagens de Walter Tochtrop – assim como, talvez, também as de Francesca Woodman – parecem referir-se a um elemento mais etéreo, incorpóreo, impalpável. Parecem soar como tentativas materiais de contato com algo fora do campo da matéria, ou, em outras palavras, uma tentativa de materialização daquilo que já é, em si, desmaterializado. Sobre isso, Bachelard (2001) pode auxiliar novamente ao elaborar outro tipo possível de imaginação, essa, dessa vez, ligada ao elemento ar. De acordo com o autor, se a imaginação material remeteria à materialização do imaginário, existiria uma outra que corresponderia, por sua vez, ao que ele chama de volatilização quântica dos objetos concretos, relacionando-se aos movimentos desmaterializantes e à criação de seres ditos “aéreos”. A esse tipo de imaginar, ele intitula imaginação dinâmica do movimento, e trabalha-o em seu livro *O ar e os sonhos*. Sobre a obra, Marcelo Gomes comenta:

O livro *O Ar e os Sonhos* é dedicado à imaginação dinâmica do movimento. Bachelard recolhe imagens aéreas: horizontes sem fim, espaços abertos, imensidões celestes, sonhos em vôo e de queda, árvores gigantes, principalmente do movimento desmaterializante e da verticalização do tempo: lampejos da eternidade, instantes absolutos em que o mundo para, momentos de sincronidade em que elementos diversos e até contrários formam uma unidade. (GOMES, 2015, p. 06)

Segundo Gomes, “nas imagens aéreas de movimento, o mundo dos objetos se torna um universo de relações” (2005, p.06), em que frequências vibracionais diversas, tempos diversos podem ser postos em um mesmo espaço. Não é à toa que no final de seu livro, Bachelard sonha com uma nova fenomenologia em que o tempo possa ser uma dimensão do espaço, considerando nele a duração e a intensidade dos eventos (GOMES, 2015). Ora, o movimento desmaterializante e a verticalização do tempo parecem ser exatamente o que vejo nas imagens de Tochtrop, imagens que parecem por um lado, congelar instantes efêmeros, e por outro, sincronizar diferentes perspectivas e tempos em um único espaço temporal, um único quadro fotográfico. Suas fotografias são, ao mesmo tempo, uma composição de ângulos e passados diversos, e a tentativa de concretização de elementos incorpóreos, intangíveis, ou, na verdade, de acordo com Bachelard, a desmaterialização da matéria feita a partir da fixação, da eternização, da perpetuação do próprio movimento, criando a partir de elementos de nossa própria realidade um mundo completamente outro, um mundo fantástico, obscuro, quase abstrato.

Nesse sentido, a ideia de que tais imagens eram imagens de sonho não parece ser de todo errônea. Pelo contrário, os movimentos dinâmicos presentes nas fotografias de Tochtrop de fato não ficam aquém do universo que os sonhos são capazes de proporcionar. E, tendo bebido da fonte da psicanálise, Bachelard corrobora bem com a hipótese. Foi em *A interpretação dos sonhos*, publicado em 1900, que Freud se propôs a investigar o misterioso mundo do universo onírico, buscando com isso ir contra a ideia, comum à época, de que nos sonhos não haveria sentido algum e que eram eles em si absurdos, como produções de imagens soltas e desconexas feitas por nossa memória. Indo pela via oposta, Freud sustenta em seu livro que os sonhos são manifestações de um pensamento – um desejo inconsciente - cujo conteúdo tem cunho lógico e racional, muito embora este seja ocultado por mecanismos presentes em seu processo de formação, ou pelo que ele chama de trabalho dos sonhos. Segundo o inventor da psicanálise, esse trabalho teria por função decodificar o conteúdo simbólico de nossos desejos e pensamentos inconscientes – os conteúdos latentes – em um conteúdo pictórico, ou seja, nas imagens apresentadas em nosso sonhar, enquanto dormimos.

Nesse processo, o conteúdo latente sofreria dois tipos distintos de deformação. Um decorreria do próprio ruído formado pela tradução do pensamento em imagem, ou seja, pela tradução entre dois tipos de linguagem de diferentes naturezas - lembremos

aqui da sensação de como é ler um livro e depois ver um filme cujo roteiro foi nele baseado – e o outro, por outro lado, se relacionaria ao que Freud percebe como uma espécie de repressão, uma censura, uma resistência subjetiva interna que, mais tarde, no desenvolvimento e amadurecimento de sua teoria psicanalítica, ele chamaria, enfim, de recalque. Por uma razão ou por outra, a questão é que os sonhos contariam com dois fatores de ação para sua produção: a condensação e o deslocamento, sendo eles, afinal, os grandes responsáveis pela criação das imagens tão enigmáticas que comumente experimentamos em nossas noites de sono. Quanto a isso, percebo que os trabalhos de Tochtrop utilizam pelo menos um desses fatores para a produção de suas imagens fotográficas.

Mas como a condensação e o deslocamento, afinal, se comportariam nos sonhos? No caso do deslocamento, Freud diz que os elementos que se destacam como principais no conteúdo manifesto dos sonhos não necessariamente são os mesmos de seu pensamento onírico, havendo uma distorção de intensidade, valor ou grau do interesse psíquico em relação à imagem apresentada. No caso da condensação, o autor diz que uma massa de pensamentos reteria um único elemento comum e mais forte para aparecer no conteúdo manifesto dos sonhos, produzindo uma espécie de ponto-nodal de conteúdo sobredeterminado, cujas conexões associativas Freud diz serem impossíveis de serem esgotadas ou completamente interpretadas. Segundo ele, tais elementos podem, com frequência, vir em forma de figuras coletivas e compostas, ou seja, na condensação de mais de uma figura produzindo uma única imagem onírica, cujo teor pode ser tanto nítido quanto nebuloso.

Ora, Tochtrop – e, pensando agora, também Breder – faz uso da idéia de condensação ao criar, por meio da técnica fotográfica da dupla exposição – no caso de Breder, por meio do jogo de espelhos – figuras compostas e unificadas espacialmente. São elas uma composição de vários instantes – vários clicks fotográficos – postos em um único *frame*, um único quadro fotográfico. Vários tempos, enfim, em um espaço. Se compararmos as fotografias de Tochtrop ao que Freud desenvolve em sua pesquisa a respeito do sonho, será que poderíamos aferir, então, que as imagens oníricas de Tochtrop são algo próximo a um conteúdo manifesto de seus pensamentos? Seriam elas imagens pensantes, imagens de abstrações? Ou seriam, então, tentativas, pretensões de produção de imagens do inconsciente? Será que poderíamos, enfim, em algum momento compreendê-las, definí-las, objetivá-las, ou estariam elas em um eterno estado de abertura, tocando as profundezas ocultas de nossa imaginação?

Embora não tivesse percebido quando criança, uma outra informação me parece hoje relevante. A maioria dessas fotos não era de imagens avulsas. Elas funcionavam como séries, algumas inclusive tendo uma sequência pré-definida, criando uma narrativa que, analisando neste momento atual, me parece próxima à que é proposta nos trabalhos de Duane Michals. Fotógrafo americano frequentemente relacionado ao movimento surrealista, Michals foi o primeiro a inserir texto em suas fotos e a usar a idéia de sequência para criar histórias – no caso dele, não só histórias, mas histórias fantásticas – com suas imagens. Lendo mais sobre seu trabalho, defronto-me com uma referência bastante pertinente para esta pesquisa. Em um pequeno artigo escrito por ele para o jornal *The Guardian*, Michals revela que seu interesse está em tentar fotografar coisas que parecem “infotografáveis”; mais do que olhar para a realidade, o fotógrafo procura entrar nela com mais profundidade, explorá-la (MICHALS, 2015). Curioso dizer que essa citação foi feita por ele ao comentar sobre um trabalho bastante específico. Uma fotografia encomendada pela edição francesa da revista *Vogue*, para ilustrar uma chamada sobre física quântica em seu caderno especial sobre ciência.

Ainda no pequeno artigo, Michals (2015) conta que, para fazer tais fotografias, se baseara no Princípio da Incerteza postulado pelo físico alemão Werner Heisenberg. Pioneiro da física quântica, em 1927, Heisenberg enunciara que não era possível determinar com precisão e simultaneamente a posição e o momento de uma partícula, pois, em um nível quântico, quanto menor é a incerteza em relação a um, maior será a incerteza em relação a outro<sup>1</sup>. Michals relata que tal noção – em sua visão, um tanto “caótica” – foi revolucionária tanto para a ciência quanto para o mundo e “puxou o tapete de muito pensamento” (MICHALS, 2005), levando até mesmo Einstein a dizer que não acreditava que Deus jogaria dados com o universo (idem). Michals pensou, então, poder ilustrar os pensamentos de Heisenberg a partir do uso de um espelho – sim, mais uma vez, o espelho aqui aparece. De modo mais específico, a partir de um espelho convexo que havia comprado de um antiquário em Bath, em ocasião de uma visita ao *Royal Photographic Society*. Pela própria natureza do objeto, sua superfície refletia

---

<sup>1</sup> Sobre o assunto, Kléber Cavalcante (2017) elucida que a razão dessa incerteza é um problema da própria natureza da matéria e da luz. Para medir a posição de um elétron, precisa-se vê-lo e, para isso, o elétron precisa ser iluminado. Por causa disso, é necessário incidir sobre ele uma partícula - um fóton - bastante energético que com ele se choca e a ele transfere energia, modificando sua velocidade e tornando impossível determinar seu momento com precisão. Segundo Cavalcanti, “esse princípio proposto por Heisenberg se aplica somente ao mundo subatômico, uma vez que a energia do fóton transferida para um corpo macroscópico não seria capaz de alterar sua posição” (CAVALCANTI, 2017).

imagens distorcidas de tudo o que havia diante dele. Michals conta de seu processo e de suas reações ao produzir tais imagens.

Quando minha modelo o moveu [o espelho] mesmo um pouco, sua imagem mudou completamente. Era estranho, com um aspecto *líquido* e muito excitante. Parecia que eu estava olhando sua energia evoluindo e vibrando bem diante dos meus olhos. Claro, não podemos ver a mudança de energia a este nível, mas vê-la distorcida em todos esses rostos ainda era maravilhoso.

Eu fiz uma série de fotos e as chamei de “Espelho mágico de incerteza do dr. Heisenberg”. Nas imagens, os lábios da modelo aumentam, o olhos se esticam e – na última imagem, quando eu a fiz [a modelo] olhar para a câmera – sua bochecha apareceu no espelho e não havia rosto algum. Era apenas um quadro em branco. Essa parecia a maneira perfeita de fechar a série – como uma pura energia branca.

(MICHALS, 2015. Grifos e tradução minha.)



Figura 25 – Frame da série “The Heisenberg magic mirror of uncertainty”, de Duane Michals, 1999.

É intrigante perceber que as falas de Duane Michals apontam de maneira bastante concisa dois aspectos presentes na maioria das obras até aqui trabalhadas, e que podem nos trazer informações de grande relevância para compreendermos melhor como ocorre nelas o fenômeno do limiar. corpos frágeis, efêmeros, fugidios, transitórios, oscilantes, inconstantes, ainda sem classificação. A visão fixada de algo que ainda está por vir, ou, em outras palavras, Um desses aspectos é exatamente uma certa vontade, em tais fotografias, de se retratar algo, como dito pelas próprias palavras de Michals, da ordem do “irretratável” - não à toa, são elas constantemente relacionadas à noção de imaginação. Da ideia de irretratabilidade, podemos considerar duas possibilidades interpretativas. Por um lado, podem significar elementos em si incorpóreos, imateriais;

e por outro, algo que ainda não exista na realidade, algo que ainda não tenha sido vivenciado, algo, em suma, encarado como uma potência, como uma expectativa ainda não concretizada ou, por que não, como uma possibilidade futura, em latência e, por isso mesmo, ainda incerta. Quanto a esta última, podemos aferir que os corpos expostos nesse trabalho também se encontram em um estado intermediário, em um estado próprio, um estado que talvez seja o próprio movimento de transformação. Poderiam ser considerados, portanto, retratos de corpos em *processo*, cuja forma ainda não chegou a ser atingida. São verdadeiros corpos abertos, em estado de devir.

Mas como, afinal, retratar o irretratável? Ora, é exatamente aqui que o paradoxo presente em tais fotografias – sua zona de limiar enquanto meio fotográfico – pode ser constatado. Embora, enquanto ferramenta, a fotografia seja comumente utilizada como uma forma de se registrar uma realidade passada, tais obras utilizam-na não para o testemunho de um mundo já visto, memorizado - nem mesmo, em alguns dos casos, para um mundo visível, memorizável -, mas para a criação de outros mundos, de outras experiências, de outros corpos possíveis. Isso significa que há nelas uma intenção de se produzir um tipo de fotografia que não se limite somente à representação da realidade ou de um passado vivido, mas o fazem, curiosamente, utilizando-se de um meio cujas características remetem inevitavelmente a uma conservação de memória, a uma retenção de tempo, a uma percepção de algo real que já passou. Tais fotos, portanto, parecem querer ultrapassar a memória em seu âmbito de conservação, em sua interpretação simplória de registro, representação, questionando-a, manipulando-a, abrindo-a e utilizando-a, enfim, para o criar. Elas fazem uso de restos de passado, de dados memoriais como matéria-prima para a produção de um novo. Assim, da mesma forma como podem ser concebidas como retratos, reproduções, são elas também invenções. Produções feitas de passado, mas para serem estranhamente experimentadas como presença e ato, como corpos inventados, corpos-invenções.

Mas como, afinal, elas o fazem? Ora, justamente embaralhando, brincando com o visível, deformando suas formas, deslocamento e distorcendo dados de memória. É exatamente este o segundo aspecto que Michals aborda ao comentar sobre a produção de suas imagens, e aquilo que faz com que o conteúdo de tais fotografias sejam, também, liminares. Em relação a isso, é impossível deixar de constatar que tanto o espelho quanto a água – a sensação aquosa comentada por Michals – são elementos ligados à distorção que também aparecem aqui com frequência. Mesmo nas fotografias de Francesca Woodman e de Walter Tochtrop, cujos corpos sinto apontar uma espécie

de dissolução distinta, de caráter volátil, suas imagens ainda assim exibem um desfazer-se, um desmanchar, uma diluição de suas fronteiras e delimitações, de seu estado corpóreo em algo que não é exatamente aquoso, mas igualmente fluido. Da mesma maneira, os corpos fragmentados da primeira fotografia de Breder não estão exatamente solúveis, mas, no seu caso, parecem quebrados, rompidos, decompostos, remetendo somente a uma outra modalidade possível de um processo de desobjetivação. Do sólido para o líquido, do líquido para o gasoso, do concreto para o fragmentado. Independentemente do modo, todos eles apresentam um tipo de distorção que os deslocam de seu posto de certeza, de solidez interpretativa, de uma memória, enfim, fixa, definida, definitiva, representativa.

Mas, se já trabalhamos previamente o elemento água, como o espelho, por sua vez, estaria ligado a essa dita deformação? Nas fotografias de Michals, a própria convexidade de seu espelho seria a grande responsável por uma distorção visível, imagética. Como isso ocorreria, então, no caso dos espelhos planos presentes nas outras obras? Seria o deslocamento por eles provocados uma espécie de deslocamento simbólico, subjetivo? Aqui, lembro de uma passagem em que Michel Foucault propõe que o espelho, a partir de um espaço virtual, é capaz de refletir em nós uma diferença. Em outras palavras, o espelho, para ele, provoca em nós um estranhamento, uma interferência, uma reflexão ao produzir a partir da criação de um outro lugar, de um outro espaço, o confronto com nós mesmos, com nossa imagem, nosso corpo, ou, por que não também, com nossa crível identidade.

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe.  
(FOUCAULT, 2001, p. 415)

O trecho acima destacado encontra-se no texto *Outros espaços*, conferência dada por Michel Foucault no Círculo de Estudos Arquitetônicos de 1964. Nela, o filósofo diz



sonhar com uma ciência que teria por objeto espaços que se diferenciavam de todos os outros. Lugares fora do lugar, espaços diferentes, que tanto distanciam quanto colocam em xeque aquilo que conhecemos ou que acreditamos conhecer até então. Lugares que suspendem, neutralizam ou subvertem alocações, que abalam o pensamento propondo uma nova concepção de espaço ao denunciar o surrealismo presente no modo como geralmente classificamos as coisas.

Para desenvolver essa ideia, Foucault pensa primeiramente nas utopias, conceito criado por Thomas More e que traz a idéia de um lugar ou estado ideal, fantástico, cuja existência se faz somente na imaginação. Derivada da junção entre o prefixo de negação “u” e da palavra “tópos”, que, em grego, significa “lugar”, a utopia seria um não-lugar, um lugar perfeito, idílico, que estancaria os buracos e as falhas do mundo real. Um lugar inexistente, assim como também as distopias, que, ao contrário da perfeição, vislumbrariam, em contrapartida, a pior versão de um mundo possível. Diferentemente de tais ideias, as heterotopias de que Foucault nos fala são lugares precisos, reais e localizáveis, lugares que existem, mas que estão num espaço do “entre”, num limiar, sem palavra possível para defini-los. Lugares sem lugar, que não pertencem a lugar nenhum, e que

inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto ou aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não autorizam “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, 1987, p. 07)

É importante dizer que as heterotopias de que Foucault nos fala não são necessariamente lugares topológicos, físicos, urbanísticos. São lugares qualitativos: podemos encontrá-los tanto em um espaço arquitetônico quanto em uma fotografia, em uma cadeira, ou até mesmo no ato de tomar uma xícara de chá (e Proust saberia bem disso). Elas devem ser compreendidas como um lugar outro, “uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2013, p. 20). São representações que confrontam a si mesmas e, ao se confrontar, provocam uma reflexão, permitindo um olhar crítico em relação a onde estamos, o que fazemos, como nos posicionamos. São ao mesmo tempo representação e não representação, passado e acontecimento, tédio e criação.

É possível pensar, a partir das ideias de Foucault, que são heterotopias não somente o espelho, como também todas as fotografias neste trabalho examinadas. Do

que vimos até aqui, elas remetem exatamente a um espaço ao mesmo tempo real e irreal. O passado, os dados memoriais fixados em imagem, junto ao inventado, ao criado, à expectativa, à potência, ao futuro, ao devir. São elas imagens de nuvem, aquosas, figuras do entre, retratos irretatáveis, fotografias do impossível. Se, até aqui, elas abarcariam todos esses lugares liminares, poderíamos ainda neste momento concebê-las também, como fotografias, espaços, corpos heterotópicos? E ainda mais do que isso. Pensando a partir deste momento, será que falariam elas sobre o próprio lugar qualitativo em que se encontra a memória? Sustentariam elas uma noção de memória particular, afirmando-a não somente como uma representação ou um fenômeno favorável à manutenção e à permanência de um organismo ou de uma estrutura social – assim como colocado por pensadores como Maurice Halbachs (1994/1997) e Émile Durkheim (1924) -, mas também como um local fecundo para a criação e para a imaginação? Se seguirmos por esse caminho, será que poderíamos conceber tais fotografias, então, como a própria metáfora de um pensamento que afirmaria a memória enquanto heterotopia, ou, ainda, que sustentaria a concepção de memória enquanto um espaço liminar?

Se resgatarmos aqui os escritos de Walter Benjamin (2006), o mesmo diz que o limiar é uma zona, ou, mais exatamente, uma zona de transição, de mudança, de fluxo. O limiar não significa propriamente a separação, como o faz o conceito de fronteira, mas indica um lugar e um tempo intermediários, e portanto, indeterminados. Por tal razão, o limiar não se inscreve dentro de uma lógica binária, do *isso ou aquilo*, mas, pelo contrário, refere-se a algo que é, ao mesmo tempo, *isso e aquilo*, caracterizando-se por um tipo de tensão próxima à figura do paradoxo. Seguindo por esse pensamento, podemos introduzir a aproximação entre memória e limiar ao resgatar, em *Cinco proposições sobre Memória Social*, a afirmação de Jô Gondar (2016) de que a memória nunca é. Segundo a autora, “na variedade de seus processos de conservação e transformação, ela [a memória] não se deixa aprisionar numa forma fixa ou estável” (GONDAR, 2016, p. 19), sendo sua única fixidez a reconstrução permanente (GONDAR, 2016).

Henri Bergson e Gabriel Tarde, por sua vez, são grandes pensadores que também validam a hipótese da associação entre memória e limiar. Em relação a Bergson, Danilo Melo (2010) diz que sua filosofia se caracteriza por um pensamento do devir, do movimento e da criação, em que sua concepção de memória “se direciona para a compreensão das condições de emergência do novo, da criação de uma novidade ou

de uma mudança no plano da realidade concreta” (MELO, 2010, p. 01). Já em Tarde encontramos uma abordagem sociológica que, segundo Melo (2010), define a memória social como uma construção dinâmica que se opera por meio dos processos de imitação e invenção, processos esses a partir dos quais os valores e significações coletivas que formam o conjunto da diversidade cultural são formados. Em suas teorias, ambos os autores sustentam que a memória é, ao mesmo tempo, produtora, conservadora e acumuladora de diferença – ou, em outras palavras, do próprio tempo (LAZZARATO, 2002). Segundo eles, a memória seria uma força que preservaria o passado no presente, tendo como objetivo sempre a produção de uma ação voltada para o futuro. Em tal concepção, seria a memória, então, a grande responsável pela ligação de um antes com um depois, ou, em outras palavras, aquilo que permitiria o passado, o presente e o futuro de se manterem conectados. É por essa razão que Maurizio Lazzarato afirma que, sem a memória, “a vida seria uma justaposição de instantes separados uns dos outros” (2002, p. 200). Sem ela, diz ele, “viveríamos em um presente eterno e o mundo seria um perpétuo recomeço” (2002, p. 221). Pela mesma razão, é possível perceber também que, nas obras de Bergson e Tarde, a memória estaria diretamente relacionada a uma espécie particular de sincronicidade de tempos, algo a que ambos os autores se referem pela utilização do conceito de *duração*. Refletindo sobre as particularidades relativas a esse tipo de sincronicidade, Tarde traz como exemplo o fenômeno do som:

No som mais elementar, no ponto de cor mais indivisível, há uma duração e uma sucessão, uma multiplicidade de pontos e momentos contíguos, cuja integração é um enigma. Por que virtude os sucessivos instantes sonoros, os quais um cessa quando o outro começa a ser, combinam-se um com o outro? O que torna possível este acoplamento fecundo do que é morto no que é vivo?  
(TARDE, 1895, pp. 237-238)

Essa poética passagem feita por Tarde alude, também, à questão da criação. Em relação a esse ponto, Lazzarato (2002) diz que os pensamentos tanto de Tarde quanto de Bergson são filosofias que afirmam, exaltam e privilegiam o poder criativo e constitutivo da memória em detrimento de seu poder conservativo, de manutenção daquilo que já está constituído (idem). Mais do que definir a relação entre a memória e o instituído, o objetivo principal de suas obras foi o de compreender como o passado poderia ser apreendido com vista a ações futuras, ou, ainda, como ocorreria a preparação daquilo que vem a ser – o devir -, e que somente poderia ser produzido a partir da utilização daquilo que já foi (idem). Em outras palavras, o foco de tais autores

foi o de descrever o esforço que a força criativa intrínseca à memória deveria exercer para que ela fosse capaz de produzir algo de novo. Torna-se importante ressaltar, neste momento, que, na concepção de ambos, a memória conteria em si, simultaneamente, o instrumento, a matéria-prima e a energia necessários para a produção e a reprodução dos conhecimentos (LAZZARATO, 2003). Para eles, seria a partir da memória - e da diferença produzida por ela - que o poder da criação dos homens poderia ser exercido e apreendido (LAZZARATO, 2002). A memória, assim, funcionaria para eles como um meio de produção, do qual os arquivos memoriais - como, por exemplo, as imagens, as sensações, as palavras e os conceitos - constituiriam a matéria-prima para seu criar.

Mas, se, até aqui, chegamos à condição de associação entre o funcionamento da memória e o limiar, como ela poderia ser elaborada enquanto dimensão fecunda para a criação e a imaginação? Ou, em outras palavras, qual a relação possível a ser construída entre memória, limiar e criação? Para isso, voltemos um pouco para o estudo das imagens aqui apresentadas para analisar como elas nos afetam e o que exatamente elas produzem, que tipo de experiência elas proporcionam em nós.

O que ocorre em nós ao entrar em contato, ao ver as fotografias de Francesca Woodman, Hans Breder, Walter Tochtrop e Duane Michals? Para onde elas nos levam, para que lugar elas querem nos ver chegar? Pensando nisso, lembro-me de um grande pôster em preto e branco que tenho em meu quarto, em frente ao computador em que escrevo, que constantemente me traz a mesma sensação que sinto ao ver tais imagens. Trata-se do cartaz da exposição “Fotografia expandida” ocorrida entre os dias 20 de setembro e 13 de novembro de 2016 no Centro Cultural Oi Futuro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Nele, há a reprodução praticamente idêntica ao original de uma das obras apresentadas na mostra. Sob curadoria de Alberto Saraiva, a exposição apresentou, em 20 obras estáticas ou interativas, o trabalho de pesquisa a respeito da imagem fotográfica produzido ao longo de 24 anos pela professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e artista plástica Denise Cathilina. Em sua trajetória, foi interesse de Denise a investigação dos limites e das possibilidades apresentadas pela fotografia, explorando-a para além de seus meios, de sua pretensa objetividade e de seus usos convencionais, comumente ligados ao registro e à representação. Em vez do gênero documental, portanto, Denise voltou-se para a fotografia de experimentação, ou, em outras palavras, para a fotografia-arte. Faz parte de seu trabalho, assim, obras produzidas a partir de negativos, imagens analógicas, digitais, câmeras de vigilância,

cianotipias, fotografias impressas e virtuais, fotos 3x4, digitalizações e diversos outros suportes possíveis apresentados dentro desse campo.

O pôster que tenho em meu quarto – que é também o cartaz da exposição das obras de Denise – retrata, curiosamente, uma cadeira. A figura de uma cadeira, melhor dizendo, ou, ainda, a reprodução da figura de uma cadeira. Mas a cadeira que se encontra no pôster de meu quarto não é a reprodução de uma cadeira comum, apresentada nos mesmos moldes como a vemos cotidianamente, por exemplo, ao observar o ambiente de nossa sala de estar. Pelo contrário. A cadeira de Denise é uma cadeira inusitada, singular, a nós somente reconhecível pelo contorno de suas formas, cujo interior compõe-se de uma densa massa branca. A cadeira de Denise aparenta a figura de um raio-x, uma figura do “entre”. Uma imagem que, ironicamente, mostrando um objeto para nós já habitual, nos apresenta, de outra forma, também algo a nós sem referência. Uma certa imagem de uma não-imagem; algo de invisível, finalmente visível. Por meio dela, a sensação que temos é a de que podemos enxergar o que há através, perceber o que cada uma de nossas cotidianas e banais cadeiras é capaz de nos esconder. Ver o que das cadeiras não conhecemos ou dominamos, ainda que o frequente contato em nosso dia a dia as tenha posicionado como algo trivial. A escolha da cadeira como material de investigação na obra de Denise, por isso, não parece ter sido um fator aleatório. Ela traz a ideia de que, mesmo naquilo em que se acredita mais claro, determinado, definido para nós, existe a possibilidade de uma oscilação. Tratar-se-ia, então, da proposição de um lugar onde, apesar de tudo, o vago, o não sabido, o impreciso - ou até mesmo o ilimitado – tenha espaço? Onde se possa, por assim dizer, apreender - e assumir - o indeterminado, deixando de evitá-lo para, enfim, abarcá-lo sem medo ou pudor?



*Figura 26 – Denise Cathilina, Possível, 1999.*

Da mesma forma como ocorre com a cadeira de Denise, ao vermos as outras fotografias, em vez de guiarmos nosso olhar pelo que já nos é dado de reconhecível, definido, seguramente assimilável, as figuras distorcidas e enigmáticas que as imagens de Woodman, Breder, Tochtrop e Michals apresentam fazem com que o estranhamento seja o primeiro sentimento produzido, fazendo-nos entrar em um estado de dúvida. Uma pergunta, então, inevitavelmente ocorre: *o que é isso?* Ao ver tais imagens, não conseguimos formular respostas nem certezas, e, por vezes, o único conforto que somos capazes de vivenciar é quando as aceitamos em sua própria materialidade, em sua própria significância, para além do que poderiam ou mesmo gostariam – se é que gostariam - de representar. Se René Magritte e o surrealismo nos trouxe à discussão os limites da representação com o famoso quadro *Ceci n'est pas une pipe* - ou, em português, *Isto não é um cachimbo* -, poderíamos, aqui, talvez acrescentar à frase um pequeno adendo: *isso não é um cachimbo. Isso, justamente, é.*

Acredito que tais fotografias inquietam, desafiam, provocam talvez pelo fato de nelas haver algo que jamais poderemos completamente compreender. Elas nos lançam em uma espécie de busca, mas uma busca particular. Uma busca infinita, interminável, aparentemente inútil, como a procurar por algo que sempre nos escapa, muito embora, curiosamente, esteja ali. Elas possuem uma quantidade de visões e opções interpretativas infinitas, e poderíamos levar uma vida inteira a estudar cada uma delas, sem que, com isso, tenhamos ainda capacidade de saber ao certo o que são, sobre o que falam, do que tratam exatamente. Vendo-as, adentramos em um mundo confuso, nebuloso, misterioso e ao mesmo tempo muito próximo, em que a falta de um entendimento preciso não impede, contudo, de nelas querer mergulhar. Ao mesmo tempo em que nos trazem um estranhamento, também nos dão uma curiosa sensação de presença, de tempo presente. Elas parecem produzir um estímulo, um despertar, uma repentina consciência que se demonstra tão excitante quanto vivaz.

Entrar em contato com elas nos leva a experimentá-las, atravessá-las, nelas imergir e com elas nos misturarmos, nos movimentarmos como em uma dança de sensações em que a inteligência subitamente falha. Arrisco-me então a perguntar, aqui, se não seria essa justamente sua força, seu destino. Serem mesmo corpos indeterminados, inclassificáveis. Corpos abertos, inacabados, que nos mantêm em um estado de eterna suspensão<sup>2</sup>. Como se fossem, de fato, um verdadeiro espaço potencial, ou, em outras palavras, um espaço transicional, noção que, dessa vez, não nos é fornecida por Walter Benjamin, Tarde ou Bergson, mas pelo psicanalista Donald Winnicott. Para o autor, se, na literatura psicanalítica, há a sugestão de uma separação entre um mundo exterior e um mundo interior, deve-se sustentar de que existe também “uma terceira porção na vida do ser humano, uma porção a qual não podemos ignorar, uma área intermediária de experimentação, para a qual a realidade interna e a vida externa oferecem sua contribuição” (WINNICOTT, 1958, p. 230). Jan Abram nos ajuda a compreender melhor as ideias de Winnicott ao expor que

---

<sup>2</sup> Uma questão, contudo, não deixa de emergir. Não seria essa suspensão, essa criação de um campo aberto exatamente o que nos propõe toda e qualquer obra de arte? Seria, então, toda obra de arte uma obra liminar? Apesar de sua relevância, responder a essa pergunta não é o objeto desta dissertação. O objetivo, aqui, é tentar compreender o que esses estados de suspensão produzidos pela experiência de contato com objetos liminares têm a nos dizer e a contribuir para o campo da Memória Social.

O conceito de fenômeno transicional diz respeito a uma dimensão do viver que não depende nem da realidade interna, nem da realidade externa; mais propriamente, é o espaço em que ambas as realidades encontram-se e separam o interior do exterior. Winnicott emprega diferentes termos para referir-se a essa dimensão – terceira área, área intermediária, espaço potencial, local de repouso e localização da experiência cultural. (ABRAM, 2000, p. 253)

Para Winnicott (1958), em termos de desenvolvimento humano, os fenômenos transicionais se relacionariam à etapa de divisão entre o eu e o não-eu, ou, em outras palavras, à passagem de uma dependência absoluta para uma dependência relativa no que corresponde à ligação entre o bebê e a mãe. Segundo o autor, essa necessária etapa é o momento em que se faz uso de objetos transicionais, objetos esses que nos auxiliam no processo de separação da mãe ao mesmo tempo em que, para isso, nos conduzem ao uso da ilusão e dos símbolos. O espaço transicional, portanto, é compreendido por Winnicott como um espaço que separa realidade interna e realidade externa ao mesmo tempo em que as reúne, espaço que nos auxilia na definição do que é o dentro e do que é o fora ao mesmo tempo em que, para isso, faz uma mistura entre um e outro, lançando-nos em uma zona psíquica intermediária. Intrigantemente, Winnicott (1958/1971) diz que os fenômenos transicionais são a matriz da emergência do sujeito e de nossa experiência cultural, e estão inevitavelmente associados ao ato de brincar e de criar.

Winnicott (1958) relaciona o espaço potencial à brincadeira, atividade que, em sua abordagem, nos constitui psiquicamente. Revisitando a história da produção da teoria psicanalítica, vemos que Freud já pensava nessa questão ao elaborar, em *O escritor criativo e o devaneio* (1907), que a criança, na brincadeira, cria um mundo próprio, reajustando os elementos do mundo em uma nova forma que lhe agrada, ou, nas palavras de Rogério Luz (1989), submetendo as coisas que estão a sua volta a uma nova ordem, que, no caso, ela controla soberanamente. Para Freud (1907), embora a brincadeira pertença a um tipo de domínio próprio ao devaneio, dele ela se diferencia pelo fato de, no ato de brincar, a criança procurar apoio em coisas palpáveis, tangíveis, visíveis, que pertencem ao mundo real. A brincadeira, assim, estaria posicionada em uma zona intermediária entre a realidade e o devaneio, entre a assimilação do mundo e sua reordenação, onde a realidade, para Freud, seria o que forneceria matéria e suporte à atividade do brincar. Se, para ele, a relação entre jogo e realidade apresenta-se, portanto, mais complexa do que uma mera relação de oposição, é em Winnicott que, finalmente, a brincadeira ganha fôlego e relevância, importando para a emergência do sujeito na



medida em que é concebida, enquanto um espaço potencial – espaço liminar -, como um espaço de engendramento e gerador de realidade (LUZ, 1989).

Nas palavras de Luz, “o espaço potencial é um terreno de jogo, de fronteiras indeterminadas, que *faz* nossa realidade” (1989, p. 25). Segundo Winnicott, é esse um espaço que introduz para os seres humanos aquilo que para eles é importante, fornecendo para isso uma área neutra, a não ser desafiada (1958), área de experimentação que aparece em sua teoria como especialmente profícua à criação e aos processos criativos, processos esses responsáveis pela emergência de novas formas e realidades. De acordo com tal ideia, o espaço potencial estaria relacionado diretamente ao criar, cabendo inclusive a interpretação de que ele seria o próprio espaço onde os processos criativos são instaurados e conduzidos. Em tal espaço, contudo, Winnicott afirma que nada de definitivo deve ser esperado, nem pergunta alguma formulada. Pelo contrário, os espaços potenciais ou transicionais são zonas onde o paradoxo deve ser justamente tolerado, e não – ou melhor, de modo algum – solucionado (ABRAM, 2000). Nele, o essencial não reside na capacidade de saber ou de definir, delimitar a realidade, mas na possibilidade de se perder, de se iludir, de devanear para, com isso, criar. Sobre esse ponto, Rogério Luz nos fala:

A noção de espaço potencial pretende dar conta de um movimento de aproximação/distanciamento, união e separação (...) Espaço de indeterminação, não orientado com vistas de um objeto ou de um objetivo, sem destino, sem sentido ou sem forma (...) Espaço de ultrapassagem entre não ser e ser, o mesmo e o outro, repouso e movimento. (LUZ, 1989, p. 30-31)

Assim como Winnicott, Bergson também toca no ponto da capacidade potencial proporcionada pela indeterminação, na medida em que discute como a memória, a partir da introdução da mais ampla possibilidade de indeterminação, pode desenvolver a sua potência de agir. Segundo o autor, a retenção do tempo feita pela memória após a percepção de uma excitação, de um estímulo, seria responsável por introduzir um atraso, uma duração, uma espécie de suspensão que impediria que tudo fosse dado instantaneamente, ou que tudo ocorresse ou fosse apresentado em simultâneo. Ela proporcionaria um tipo de interrupção, um intervalo, um momento de passagem entre recepção e reação, período este propício ao pensamento e à elaboração. Lazzarato (2002) diz que, no pensamento de Bergson, a memória seria, antes de mais nada, uma atividade mental que pressuporia qualquer tipo de ação, espaço onde a possibilidade de

indeterminação a ela intrínseca estaria relacionada à possibilidade de reflexão e de escolha. Por essa razão, Lazzarato (2002) afirma que sua filosofia seria uma filosofia preocupada, voltada, comprometida com a ação, nome que é somente outra forma possível de abordar, compreender a ideia de criação.

Do que vimos até aqui, podemos dizer que as fotografias analisadas neste trabalho parecem se localizar em um espaço cujas características remetem exatamente às mesmas percebidas por Winnicott no ambiente potencial próprio do brincar. Da mesma maneira, pensando nos dizeres de Bergson, elas podem também ser concebidas como um período de indeterminação, de suspensão, de intervalo, como um momento de pausa próprio à reflexão e à elaboração. De uma forma ou de outra, se as concebemos, previamente, como uma possível metáfora de um pensamento que afirmaria a memória enquanto um espaço liminar, e se, posteriormente, nos propusemos à pergunta de qual seria a relação possível a ser construída entre memória, limiar e criação, acredito que, neste momento, a partir das ideias de Winnicott e Bergson, já tenhamos o conteúdo necessário para produção de uma hipótese, um caminho, uma perspectiva, uma conclusão possível para tal questionamento.

Tendo nosso pensamento sido aberto pelo contato com as fotografias de Francesca Woodman, Hans Breder, Walter Tochtrop e Duane Michals, volto, agora, novamente, a perguntar. Como essas imagens podem, ou puderam, até aqui, nos auxiliar a compreender a memória, enquanto espaço limiar, como um local fecundo para a criação e a imaginação? Seguindo o caminho proposto por Winnicott e Bergson - ou seja, o lugar ao qual tais fotografias nos fizeram chegar -, acredito que podemos concluir abordando a memória também como um espaço potencial, espaço esse capaz não só de conservar, assimilar nosso passado, nossa realidade, como também de gerá-la, engendrará-la. A memória, dentro dessa concepção, estaria, então, inserida em uma zona de sincronicidade de tempos, em uma zona de transição e de mistura entre realidade e imaginação. Ela seria um espaço de suspensão e de intermédio entre aquilo que se consolidou no passado e o que ainda irá se consolidar, funcionando como um local de elaboração, de reflexão. Um espaço de produção e de experimentação, profícuo não somente ao puro lembrar ou à conservação, mas também à criação, onde os restos do passado serviriam como fornecedores de matéria para a produção de um novo.

Acredito que podemos concluir mais do que isso, ainda. Se podemos, de fato, associar a memória à noção de espaço potencial proposto por Winnicott, isso significa que também podemos concebê-la enquanto o espaço onde, efetivamente, os processos

criativos se dão, espaço esse que, também de acordo com Bergson, fornece, ao mesmo tempo, a matéria-prima, os instrumentos e o ambiente propício – ambiente neutro, seguro, de experimentação - para a emergência de novas formas, novas realidades, novos futuros possíveis a vir. Um espaço que seria, portanto, o próprio palco de produção do novo. A memória compreendida, enfim, como um espaço de criação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se propôs a funcionar como o diário de construção de um pensamento, diário esse em que procurei pensar como alguns objetos postos em meu cotidiano me auxiliam a refletir sobre o problema da memória e seu modo de funcionamento. Nela, apresentei quatro artigos que, direta ou indiretamente, apontaram como questão o fenômeno do limiar. Tratando-se de uma construção de pensamento, em um primeiro momento, o limiar ainda não se manifesta como tema a ser analisado ou mesmo como parte central das questões propostas, aparecendo ainda um tanto escondido, muito embora já entranhado no conteúdo e possível de ser sentido enquanto desvio. Dessa forma, o limiar é inicialmente concebido quase que como uma pista, como um estranho rastro que a todo momento se inscreve nas entrelinhas das discussões geradas, influenciando e, por vezes, até mesmo alterando caminhos originalmente sugeridos. A percepção de sua presença na análise de objetos aparentemente distintos foi o fator principal que acarretou a decisão de trazer tal fenômeno mais para a superfície, sendo analisado com maior profundidade nos capítulos posteriores, na tentativa de compreender como ele poderia ser relacionado ao campo da Memória Social.

Assim, no primeiro capítulo, problematizamos a questão da identidade e do feminino, questionando, a partir da personagem transexual Vera presente no filme *A pele que habito*, o que definiria exatamente o que é um homem e o que é uma mulher. Valendo-se da teoria psicanalítica, pudemos compreender que o feminino, assim como a identidade, é um território mais *nebuloso* do que fronteiro, podendo ser interpretado tanto como uma construção quanto como uma máscara ou, no caso de Vera, como um *desvio*. O feminino, assim, demonstrou-se um conceito de *delimitações incertas*, assim como a própria identidade de Vera, que a todo momento parece no filme *oscilar*.

No mesmo capítulo, vimos, a partir do pensamento de Michel Foucault, que as mesmas estruturas e os mesmos códigos utilizados como instrumento de produção de identidade também podem ser deslocados e utilizados como mecanismo de subversão, resistência e criação de si. Percebemos que os atos de resistência que apresentam maior força potencial não se encontram nas ações cujo direcionamento se faz em oposição direta às estruturas, mas no uso *desviante* dos próprios códigos e estruturas de poder.

Dessa maneira, percebemos que algumas formas de resistência encontram-se numa complexa zona *entre* a dominação e a ruptura, posicionando-se justamente em uma zona de *limiar* para a produção de modos de existência que ultrapassem e reinventem as limitações do que está socialmente prescrito e constituído.

Já no segundo capítulo, abordamos a fotografia como uma ferramenta capaz de produzir subjetividade, influenciando e atuando em nossas formas de ser. Questionamos, a partir disso, que efeitos ela poderia gerar em nossos modos de existência, percebendo com isso alguns *movimentos oscilantes e paradoxais*. Tomando como base o pensamento de Susan Sontag, vimos que a fotografia poderia *tanto* nos anestésiar *quanto* nos estimular, *tanto* ser utilizada como um substitutivo *quanto* como um enaltecedor e ampliador da realidade, produzindo aproximação e distanciamento, responsabilidade e negligência em um movimento de *simultânea* participação e alienação.

No mesmo capítulo, também a partir de Sontag, compreendemos que a fotografia “*não é só* uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real – *mas também* um vestígio, diretamente calcado sobre o real” (1981, p. 148). Diante de tal posicionamento, apontamos a dificuldade de se reduzir a fotografia a uma mera representação, tornando a delimitação de suas *fronteiras* um problema mais complexo. Percebemos que o objeto fotográfico é capaz de transformar nossa compreensão de realidade, *desestruturando* e *embaralhando* sua *definição* e *deslocando* as relações que mantemos com o mundo ao nosso redor. Compreendemos que a fotografia não pode ser considerada *somente* uma reprodutora, *mas também* uma produtora de novas realidades, posicionando-se numa zona *entre* a reprodução e a criação.

No terceiro capítulo, atentos para o que foi apresentado anteriormente e assumindo, enfim, o limiar como tema central da discussão, procuramos melhor compreendê-lo enquanto fenômeno, analisando, com isso, as concepções teóricas formuladas a seu respeito, assim como o modo como ocorre, na prática, sua manifestação e seu funcionamento. Para isso, utilizamos como objeto *Pineal – ritual cênico*, espetáculo cujas estruturas e elementos deslocam e descontrolam o que comumente compreendemos como uma peça teatral, promovendo um tipo de vivência assimilável a uma experiência de limiar.

Por meio do pensamento de Walter Benjamin, concebemos o limiar como uma zona de mudança, uma zona de transição que se difere do conceito de fronteira, este ligado às delimitações e às separações. O limiar, seguindo por um caminho diferente,

revelou-se como uma zona do “entre”, como um espaço cinzento destinado à indeterminação, às flutuações e à imprecisão. Questionando a relevância da promoção de uma experiência de limiar por parte de *Pineal*, percebemos que ela permite com que alguns complexos sentimentos, como o estranhamento, a dúvida, a incerteza e a vulnerabilidade possam ser vivenciados de maneira positiva, sendo explorados em sua força e valor. Pela primeira vez, pudemos constatar que o limiar nos posiciona em um estado de suspensão, em uma abertura reflexiva e elaborativa própria à construção de novos caminhos e à produção subjetiva, assim como também à sua ressignificação.

Tal compreensão fez com que, a partir do quarto capítulo, tal dissertação tomasse um rumo distinto daquele que vinha sendo produzido até então. Se, antes, sua composição apresentava artigos de disposição mais tradicional, o aprofundamento das questões nela abordadas tornou relevante que o fenômeno do limiar fosse manifestado não somente no conteúdo do texto, como também em sua metodologia, assim como em sua estrutura formal. Dessa maneira, o quarto capítulo, ao finalmente abordar a relação entre limiar e memória, tornou-se também uma experiência de limiar, experiência essa que teve seu êxito a partir da afirmação do sujeito como elemento participativo e influente, e da utilização do sentimento de estranhamento como direcionamento metodológico. Assim, empregando a voz em primeira pessoa em uma visão explicitamente mais pessoal e subjetiva, e passando a guiar as discussões propostas no texto pelo que seus objetos traziam de dúvida e incerteza, criamos um tipo de texto de trajeto mais livre, reflexivo e fluido, cuja estrutura híbrida permeou tanto as figuras do artigo, do ensaio, quanto do relato biográfico.

Nessa fase da pesquisa, as reflexões advindas da discussão a respeito do limiar fizeram também com que a visão do próprio projeto fosse posto em discussão e ressignificado como um todo. Nesse momento, percebemos que o movimento do pensamento, enquanto construção, processo e experimentação, apresenta em sua natureza a liminaridade, demonstrando-se como uma produção de caráter oscilante, cuja indeterminação intrínseca ao direcionamento de seu próprio caminhar provoca deslocamentos constantes em uma zona de fronteiras incertas. Nesse sentido, compreendemos, enfim, que esta dissertação funcionava como um diário de construção de um pensamento, diário esse cujo caráter processual permitiu com que ele fosse concebido, também, enquanto uma experiência liminar.

Voltando-nos ao quarto capítulo, foi ele exatamente o ponto culminante onde o processo de pensamento produzido ao longo de todo o período de mestrado pôde, enfim,

ser melhor amarrado em um trabalho mais consistente, consciente e – podemos, aqui, também dizer - original, cujas bases produzidas nos capítulos anteriores permitiram que o fenômeno do limiar pudesse, finalmente, ser relacionado ao campo da Memória Social. Nele, propusemos analisar a obra de quatro distintos artistas cujos trabalhos comunicam-se entre si ao localizarem-se dentro do segmento artístico da fotografia experimental. Esse, entretanto, foi somente um dos fatores que promoveram sua aproximação e associação, já que todos, além disso, tratavam-se de fotografias de limiar.

Ao longo de quase 30 páginas, então, pudemos imergir na análise de algumas das imagens fotográficas produzidas por Francesca Woodman, Hans Breder, Walter Tochtrop e Duane Michals. O pensamento de Gaston Bachelard, de Sigmund Freud, de Michel Foucault e dos próprios artistas nos auxiliou a investigar que elementos, afinal, tornavam tais obras liminares, possibilitando também a compreensão de como ocorria nelas seu funcionamento, ou ainda, sua movimentação. Percebemos que todas as fotografias trabalhadas no capítulo apresentavam, ou pelo campo do imaterial, ou pelo campo da latência, o intuito de retratar algo da ordem do “irretratável”, relacionando-se, com isso, à noção de imaginação. Além disso, constatamos que os corpos nas fotografias expostos poderiam ser considerados corpos em processo, corpos em devir, postos em um estado de eterna transformação.

A partir desse momento, percebemos em tais imagens a existência de um paradoxo. Fazendo uso do meio fotográfico, vimos que os trabalhos de Woodman, Breder, Tochtrop e Michals se serviam de dados memoriais, ou ainda, do registro do passado, para a criação de mundos e corpos inexistentes na realidade. Dessa forma, por meio dos mecanismos da distorção e do deslocamento, produziam um tipo de fotografia que não se reduzia à ideia de uma mera representação, utilizando dados memoriais somente como matéria-prima para a produção de um novo. Voltando-nos, enfim, à questão da memória, perguntamo-nos se tais imagens sustentariam a noção de uma memória liminar, afirmando-a não somente como um fenômeno favorável à representação, manutenção e permanência de uma estrutura social, mas também como um local fecundo para a criação e para a imaginação.

Valendo-se do pensamento de Henri Bergson, Gabriel Tarde e Maurizio Lazzarato, visualizamos o potencial da memória na condução de emergência do novo. A partir de suas teorias, vimos que a memória seria, ao mesmo tempo, produtora, conservadora e acumuladora de diferença, funcionando como uma força que preserva o

passado no presente com vistas a uma ação voltada para o futuro. Em tal concepção, a memória seria, então, o elo de ligação de um antes com um depois, ou, em outras palavras, aquilo que permitiria o passado, o presente e o futuro de se manterem conectados. Compreendemos, com isso, que a memória estaria relacionada a uma espécie particular de sincronidade de tempos, fenômeno cujo aprofundamento teórico nos levam ao conceito de *duração*.

Questionando, finalmente, a relação entre memória, limiar e criação, percebemos que o limiar nos lança em um território aberto ao indeterminado, espaço esse que também se abre à possibilidade de experimentação e imaginação. Guiando-nos pelas ideias de Donald Winnicott, concebemos o limiar enquanto um espaço transicional, um espaço potencial que se configura como uma área intermediária de fronteiras incertas, profícua aos processos de criação e à geração de realidade. Associando novamente a memória à ideia de limiar, constatamos que ela se apresentaria, portanto, como um verdadeiro espaço potencial, espaço, enfim, revelado como o grande palco onde os processos criativos são instaurados e conduzidos.

Dito isso, concluímos ressaltando que esta dissertação não teve a intenção de ser uma compilação teórica a respeito do tema do limiar e de sua relação com a memória. Apostando em outro direcionamento, cumpriu ela a função de apresentar-se como uma proposta, como uma provocação, como uma iniciativa experimental que deu abertura a um pensamento que, trilhando por um caminho incerto, imprevisto e oscilante, acabou por desembocar na hipótese de associação entre o funcionamento da memória e o fenômeno do limiar. Não pretendeu ela, portanto, ser o desenvolvimento e o fechamento de uma discussão, mas, pelo contrário, e antes de mais nada, o começo de uma ideia cujo destino ainda reserva trabalho e elaboração. E não poderia ser diferente em uma pesquisa voltada para um tema tão relacionado à indeterminação. Longe de tentar esconder a incerteza por trás dos panos, acreditamos que, aqui, a afirmação da dúvida só traz mais força à grande potência advinda da criação.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAM, J. **A linguagem de Winnicott**. Rio de Janeiro: Ed. Revinter Ltda, 2000.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Ed. Autêntica. 2013.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas I).

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas 3)

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas 2)

\_\_\_\_\_. **Passagens**. BOLLE, Willi; MATOS, Olgária (Org.). Trad. Irene Aron; Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BROUSSE, M. **O que é uma mulher?** *Latusa digital*, ano 9, n. 49, junho de 2012.

CAVALCANTE, K. **Princípio da Incerteza**. Brasil Escola. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/fisica/principio-incerteza.htm>>. Último acesso em 04 de dezembro de 2017.

COHEN, E. Hans Breder. Disponível em <<https://www.ecfa.com/hans-breder>>. Último

acesso em 15 de fevereiro de 2018.

COSTA, A. **A arte de Pedro Almodóvar**. *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*, v.5, n.2, p. 77-84, dez. 2007.

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUARTE, P. **O elogiável risco de escrever sem ter fim**. Folha de São Paulo.

Publicado em 28/02/2017. Disponível em

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>>. Último acesso em 15 de fevereiro de 2018.

DURKHEIM, E. Représentations individuelles et représentations collectives. In: **Sociologie et philosophie**. Paris, Félix Alcan, 1924.

FLUSSER, V. **Da religiosidade**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 4 ed. 1984.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade – A vontade de saber**. São Paulo: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P; DREYFUS, H. **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. Outros espaços. In: **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

Freud, S (1907). Escritores criativos e devaneios. In: **Obras completas, E.S.B, v. IX**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. (1919). O estranho. In: **Obras completas, ESB, v. XVII**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GAGNEBIN, J. Entre a vida e a morte. In.: **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Goerg Otte, Sabrina Sedmayer, Elcio Cornesen (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. Não contar mais? In: **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 55-72.

\_\_\_\_\_. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCIA-ROZA, L. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

GOMES, M. **Gaston Bachelard: e a metapoética dos quatro elementos**. São Paulo: Revista Estética, n. 11, ago-dez, 2015.

GONDAR, J. Memória, poder e resistência. In: GONDAR, J. & BARRENECHA, M. **Memória e espaço: trilhas do contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p. 32-43.

\_\_\_\_\_. Cinco proposições sobre memória social. In: **Por que memória Social?** Vera Dodebei, Francisco R. de Farias, Jô Gondar (Org.). Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social; v. 9, n. 15, 2016.

HALBWACHS, M. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Éditions Albin Michel, Paris, 1994.

\_\_\_\_\_. **La mémoire collective**. Éditions Albin Michel, Paris, 1997.

JORGE, M. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan - volume 1**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LAZZARATO, M. La Mémoire Sociale: représentations et croyances. In: **Puissances de l'invention – La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique**. Les Empêcheurs de penser en rond. Paris, 2002.

\_\_\_\_\_. Trabalho e capital na produção dos conhecimentos: uma leitura através da obra de Gabriel Tarde. In: **Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Giuseppe Cocco, Alexander Patez Galvão, Gerardo Silva (orgs.) Trad. De Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LUKÁCS, G. **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LUZ, R. **O espaço potencial: Winnicott**. Revista Percurso, São Paulo, ano II, p. 25-32, 1989.

MELO, D. **Memória social e criação: uma abordagem para além da representação**. Tese de doutorado em Memória Social – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MICHALS, D. 2015. Duane Michals' best Photograph: French Vogue does quantum physics. Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/26/duane-michals-best-photograph-french-vogue-quantum-physics-heisenberg>>. Último acesso em fevereiro de 2018.

RIVIERE, J. **A feminilidade como máscara**. Tradução: Ana Cecília Carvalho e Esther Carvalho. Revista Psyche, 2005, vol.9, n.16, p. 13-24.

SIMMEL, G. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Mana, vol.11, no.2, p.577-591, Oct. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>>. Último acesso em agosto de 2017.

SONTAG, S. O Mundo-Imagem. In. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbos, 1981, p. 146-172.

TARDE, G. **As leis da imitação**. Porto: Rés, 1976. 1. ed. 1890.

TARDE, G. **Essais et Mélanges sociologiques**. Lyon, Storck, 1895, p. 237-238.

\_\_\_\_\_. **Les lois sociales**. Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 1999. 1. ed. 1898.

WINNICOTT, D. Transitional objects and transitional Phenomena. In: **Collected Papers: Through Paediatrics to Psycho-Analysis**. London: Tavistock, 1958.

\_\_\_\_\_. **Playing and reality**. London: Tavistock, 1971.

## **FILMOGRAFIA**

A pele que Habito – 2006

The art of flying – 2015