

Photography and Philosophy: Light about Color or the Schizophrenic Form

Prof. Dr. Abah Andrade

Received: 8 September 2021 Accepted: 3 October 2021 Published: 15 October 2021

Abstract

The present essay is an attempt to do a philosophically approach of an unpublished series of photographs - Light about color - produced by the Brazilian photographer Eduarda Lima, through the construction of the concept of "schizophrenic form", and from a lively dialogue with the philosophical contributions of Mikel Dufrenne, Theodor Adorno, Gilles Deleuze and Felix Guattari. Our thesis is that, saturating in color, photography approaches music and, in doing so, creates not only a moving image, but a concept: that of the schizophrenic form.

Index terms— photography - philosophy - schizophrenic form - contemporary aesthetics.

1 (A)

A fim de articular fotografia e filosofia, a ideia focal deste ensaio é analisar esta série de imagens produzida em 2011 pela fotógrafa brasileira Eduarda Lima (n. 1981), e intitulada "Light about color". Para além da luz, que tem sido uma metáfora cara à tradição filosófica, o que há nessa série que interessa à filosofia? Essa pergunta carece de precisão, porque a série fotográfica está aí, mas: em qual filosofia estou pensando? Ou, pergunta que talvez aniquilaria o empreendimento desde o seu início: mesmo se eu pense na filosofia "em geral", investigadora da essência última (metafísica ou fenomenológica) das coisas, pode uma filosofia assim delineada ter algum interesse por uma série fotográfica, cuja única realidade parece ser a superfície imagética (luminosa) oferecida ao olhar? Aniquilaria, eu disse, se realmente essa maneira estereotipada de conceber a filosofia fizesse algum sentido. Mesmo quando busca a essência metafísica das coisas, a filosofia só aparentemente está dando adeus ao mundo da vida, das cores, das imagens, dos odores e dissabores do mundo vivido: Platão sempre vem à mente quando o assunto é filosofia, e dele se diz com facilidade que foi o inventor da metafísica entendida como afastamento do mundo circundante e sensível. Com efeito, Platão criou um pensamento metafísico como recusa do mundo pragmático, mas não porque esse mundo o circundava com seu turbilhão de coisas sensíveis, mas porque o mais sensível desse mundo do qual ele se afastou era sua evidente corrupção política. Logo: ali mesmo onde se encontra a máxima distância entre filosofia e mundo, ali também se pode ver a máxima proximidade, pois estão intimamente interligados o gesto de elaborar uma metafísica e o gesto de negar/superar o estado geral de corrupção política do mundo contemporâneo de Platão. Os diálogos platônicos constroem imagens contra a realidade factual, mesmo que essas "imagens" se apresentem como "pensamentos" dos quais podemos depreender uma realidade muito mais vigorosa do que a realidade posta no cós dos dias correntes: a Grécia corrupta ruiu, mas os diálogos platônicos mantêm-se de pé. Se a fugacidade for contraprova do real, muito cedo é possível saber quem foi mais real, a "ideia" platônica algo intangível ou aquela cidade corrompida, hoje ruínas. Como se percebe, não é preciso correr muito da filosofia para encontrar a brecha por onde a imagem fotográfica pode despertar certo interesse à atividade do pensamento: também aqui, como veremos, se trata, como em Platão, de uma recusa forte e de uma afirmação a contrapelo.

Mas antes de deixar Platão em paz, é possível ainda ver a sombra de seus procedimentos quando se Volume XXI Issue I Version I 2 () trata da própria fotografia. Em seu ensaio "Fotografia e modernidade", Antonio Fatorelli, contrastando a visão dita "essencialista" da fotografia e a "multiplicidade" das formas possíveis de fotografia, escreve: "O que há de comum entre a estereoscopia, a fotografia experimental de Moholy-Nagy, a cronofotografia de Marey (...), a quase-instalação dos irmãos Twuins, além do fato de elas serem imagens constituídas a partir de um aparelho fotossensível e dependerem da existência de algo diante deste aparelho, dizem, a inevitabilidade de

46 um referente?” (FATORELLI, in: SAMAIN, 2005, p. 85) Essa problemática do uno e do múltiplo era também a
47 dos diálogos platônicos, notadamente a de O Sofista. Mas a ideia de Platão estava longe de passar pela prevalência
48 de um uno essencial em detrimento de um múltiplo desmiolado: a noção de ideia proposta por ele era justamente
49 sua tentativa de superar a dualidade entre o uno de Parmênides e o múltiplo de Heráclito sob a forma de uma
50 unidade capaz de conter a unidade e a pluralidade. É dentro da própria unidade da ideia que se pode ver brilhar
51 o uno e o múltiplo, porque a ideia seria uma unidade plural (RICOEUR, 2014, p. 16), o ser que em si apreende
52 e guarda o ser do uno e o ser do múltiplo; o ser do ser e o ser do não-ser o mesmo porquanto ser-outro.

53 Aqui a noção seminal. A pura forma da ideia platônica é o ser -o ser como base ontológica tanto do ser do
54 uno como do ser outro do uno, o ser-múltiplo e nunca igual, como “não-ser” portanto do “mesmo”. A ideia,
55 em sua pura forma, é identidade e diferença de uma só vez, ou a diferença mesma de onde se pode haurir a
56 identidade deste como a daquele. Exposta como pura forma de luz sobre cores, do mesmo modo, a fotografia de
57 Eduarda Lima parece trazer um questionamento interno à própria definição de fotografia, entre sua essência e sua
58 variabilidade, a ponto não só de impor uma vez mais um entrosamento entre fotografia e pintura não-figurativa,
59 que é dionisiaca e trágica, mas também de propor uma reflexão inesperada quanto à própria fotografia no mundo
60 contemporâneo, como recusa do mundo fotografável em nome de um mundo outro, sem referência exterior, como
61 a ideia platônica, mas nem por isso mesmo real em si, como o “fora” guattari-deleuziano.

62 O questionamento da referência nela produzido é visivelmente um questionamento contra afirmações como
63 esta, de Roland Barthes: “não há foto sem alguma coisa ou alguém” (BARTHES, 1984, p. 16); ou esta, mais
64 avançada, de Vilém Flusser: “Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um
65 aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça” (FLUSSER, 2002, p. 29), bem entendido:
66 de caça do que fotografar. Mas essa série fotográfica deslança um desafio ao pensamento passível de suplantar
67 ambas representações, como caça e como necessidade imperiosa de objeto, que no mundo contemporâneo aparece
68 sempre como um amontoado de mercadorias: trata-se de negar a totalidade do mundo já visto e visível (que é
69 hoje o mundo do capital fetiche e do consumo exacerbado) mediante um ensimesmar-se da câmara que, então,
70 explode a partir de si em vista de um outro mundo possível: uma metafísica no interior da obra fotográfica, como
71 a metafísica platônica, que também ela não existe fora dos diálogos escritos.

72 Quando, de fato, se recorda que, ao longo de sua história, a fotografia passou por três representações a que
73 correspondem três teorias distintas quanto à sua relação com o real (aquela que concebe a fotografia como espelho
74 do mundo e a pensa como ícone; a que questiona a teoria espelhar e faz ver que códigos são introduzidos em
75 cada tomada do real, trazendo-lhe novos significados, e a pensa, então, como símbolo; e a que, fazendo voltar
76 o referente, destaca esse último, não como objeto espelhado, mas como marca, rastro, traço de um real que ali
77 esteve, pensando-a como índice), este conjunto de “fotos”, ao levar a sério a etimologia da palavra fotografia (a
78 escrita da luz) e, conforme o título dado pela autora, não desejar ser entendida como simples luz sobre (on) a
79 cor, mas como uma reflexão da própria luz, uma escrita reflexiva da luz sobre (about), a respeito da cor, força
80 o pensamento teórico, para além do ícone e do símbolo, a matizar também esta última designação, a inicial
81 (DUBOIS, 1993, pp. 25-50), na medida em que já não é tanto a marca do real que ela faz ver em sua passagem,
82 mas da própria passagem da luz sem referência outra além da cor, das cores, obnubilando o visível enquanto dá
83 a ver outra “coisa” cujo traço “essencial” é, golpe maravilhoso, não ser coisa alguma, como a ideia platônica,
84 mas autorreflexão da cor por meio da passagem da luz por sobre a própria cor, fazendo a fotografia se aproximar
85 perigosamente da música pura.

86 Dir-se-ia que as cores estão lá, como coisa do mundo, mas isso é dizer pouco porque o mundo tal como o
87 sabemos não está menos lá também, inteiro, porém não como objeto representado, e sim como a totalidade
88 daquilo que, em sendo recusado pela reflexão da luz sobre as cores, aparece como o abominável, insustentável,
89 criticável e recusável, numa palavra: como o que, meramente representável, precisa ser afastado dali, do ato
90 fotográfico.

91 Isso, claro, sugere uma relação dialética entre presença e ausência do mundo. Precisemos, então, essa
92 “dialética”: É na sua presença atual como o que fora liminarmente recusado que o mundo como um todo,
93 tal como o vemos, torna-se ausente de propósito, e é nessa ausência proposital que ele se torna presente como o
94 que precisa ser substituído: a sua ausência o torna presente como aquilo que não pode a não ser evadir-se ou ser
95 expulso. A passagem da luz; a luz que reflete sobre a cor -nada mais usual, dir-se-ia: basta um fecho dela sobre
96 uma superfície qualquer, e pronto.

97 Mas aqui a aceção de refletir pretende, também ela, ser levada a sério como um ato filosófico, pois se é luz
98 sobre cor, e a luz, embora algo assaz independente da cor, não existe sem ela porque a própria luz é um fecho
99 de cores entrelaçadas no amálgama do branco (Newton), quando a cor, dependente da luz até o alicerce de si
100 mesma (alicerce que é um teto, uma superfície, uma épura), é seu próprio resultado, quando a cor é “façanha”
101 da luz, como diria Goethe (GOETHE, 1983, p. 224), então, o que vem a ser a luz e o que vem a ser a cor, senão
102 uma só e mesma coisa, ali, pois, onde elas se apresentam em sua diferença recíproca, na unidade plural do ato
103 fotográfico?

104 Ora, essa unidade plural como identidade de si em relação a si é o que opera a dualidade entre a obra fotográfica
105 em pauta e o mundo por ela recusado. A expressão luz sobre cor esboça a realidade de um desdobramento de
106 um si sobre si mesmo, e já é, por isso, uma manifestação de certo recolhimento a si, dobramento, envolvimento
107 como encasulamento, que é simultaneamente ruptura com o mundo circundante e fratura de si, sem, todavia,
108 perder com isso a unidade, uma unidade feita já não tanto porquanto mostra indícios de um mesmo vivido, mas

109 porquanto faz-se inscrição serial dessa dupla fratura em cada recolhimento: negar o mundo é recolher-se a si, mas
110 recolher-se a si é dar testemunho de uma dissociação de si a si, contra a qual e no amparo da qual a cor sobrevém
111 como sutura e reelaboração de um novo mundo, entrementes avesso à totalidade suposta do mundo posto fora
112 da obra como mero real representável.

113 Posto fora da obra: a cor é autorreflexão da luz, e a luz que a si mesma se reflete não lança luminosidade
114 sobre o mundo posto, nega-se a isso e, por isso, dentro de seu próprio escopo, nega o mundo como um todo. Mas,
115 o que vemos nessa negação "fotográfica" do mundo? Vemos o mundo. Não, obviamente, o mundo exatamente
116 como o sabemos desde sempre, senão que o mundo sob o impacto de sua negação. Daí a dialética: nós vemos o
117 mundo sob a forma de não vê-lo, nós o vemos em sua ausência na obra, e essa ausência, que o faz presente como
118 mundo negado, é o que nos invoca a pensar acerca do que se abre, na obra, como outro mundo que não aquele
119 "presente" sob a forma de sua negação, negação nascida pelo encasulamento da luz que, ensimesmada, reflete-se
120 sobre si, sobre a cor.

121 Essa dupla fratura (do si da fotografia em relação ao mundo e dele mesmo em relação a si) está contida em um
122 só movimento, num só gesto plural: a série fotográfica *Light about color*. O que vemos nela é, sobretudo, coisa
123 alguma de se ver que possa de imediato apontar para algo mundano, um objeto, uma representação, um rosto,
124 seja de modo espacial e temporal, seja em alguma categoria de pensamento facilmente decodificável como isto
125 ou aquilo, essa ou aquela dimensão redutível à experiência natural de mundo. Trata-se, pois, de um ponto de
126 vista já metodológico (o nosso), de afirmar como atitude irrecusável o tomar o primado da obra sobre qualquer
127 teoria, e vê-la antes de ver o que ela mostra. É preciso, deste modo, olhar a obra, conviver com ela segundo a
128 regra de um perceber maximamente despretenso, e aceitá-la como ela se dá, sem tentar acrescentar-lhe nada,
129 nem tampouco dela tirar coisa alguma, sobretudo alguma "coisa" passível de remontar sem mediação a algo já
130 dado por nossa experiência cultural comum, em expressões do tipo: essa mancha lembra isso, aquela mancha
131 lembra aquilo. Nada disso.

132 Mas isso, por outro lado, não significa prostrar-se ingenuamente sobre a obra, muito embora a recusa da
133 ingenuidade muitas vezes possa resultar em outra atitude muito mais desastrosa: a postura pedante. A atitude
134 ingênua gostaria de adivinhar-lhe imagens reconhecíveis, figuras insinuadas nas dobras e redobras de suas cores:
135 não se satisfaz com a ideia de que a fotografia possa reduzir-se a ser pura escrita da luz, sem ter de representar
136 algo. A atitude pedante desejaria encontrar na obra um sentido transcendente a ela: quer descobrir para o que
137 ela apontaria, como se a imagem fosse um texto cujas palavras requereriam uma referência extratextual, e nessa
138 referência encontrasse o repouso de seu sentido e de sua significação. O primado da obra exige, antes, que ela seja
139 tomada por aquilo mesmo que ela é (GOMBRICH, 2009): nem ícone, nem símbolo, nem índice -mas inscrição
140 fotográfica de uma forma, uma atividade pensante e que faz pensar.

141 A fotografia concebida como ato inscriptor? A fotografia como forma de pensamento? Comumente se diz que
142 a fotografia "capta". O ato inscriptor seria, antes, a própria forma artística, o princípio ativo de um movimento
143 de luz que trabalha progressiva e agressivamente no sentido de despertar as cores em um arranjo que se conforma
144 internamente (naquilo que Barthes chamaria de *studium*) e se dá a ver (singrando o *studium*), segundo as
145 "conspirações" alcançadas (os *puncta*, que seriam cada um dos elementos da série em suas correlações no *studium*
146 <BARTHES, 1984, p. 45s>, mas também a forma completa que a série instaura). Forma completa: "princípio
147 organizador que confere unidade e coerência a uma multiplicidade de elementos." (D'ANGELO e CARCHIA,
148 2009, p. 149). O termo "forma", algo que "se move, algo que devém, que transcorre" (Goethe), com efeito, é uma
149 de nossas palavras para designar o grego *eidos* ("ideia"). Segundo Ludovico Silva, estudioso do estilo da prosa
150 marxiana como "um todo artístico" e, portanto, como forma de arte no próprio interior do discurso científico, as
151 ideias "não são algo intangível ou invisível, mas algo que se pode ver e perceber." (SILVA, 2012, p. 12) Marx, "que
152 conhecia a fundo a língua grega antiga, sabia bem que a palavra ideia significa originalmente aspecto exterior,
153 aparência, forma". (Id., *ibid.*, p.12) E, arrematando, um pouco mais adiante: "O verbo *idein* não significa outra
154 coisa que 'ver com os próprios olhos'" (Id., *ibid.*, p.13). Ora, ver com os próprios olhos é estar lá no momento
155 do acontecer, em solidariedade com o acontecimento. O "princípio intensivo que está na origem das formas",
156 segundo as palavras de Novalis, e que Goethe chamava de *Urphänomenon*, o "fenômeno originário" (D'ANGELO
157 e CARCHIA, 2009, p.147), enlaça o visto e o vidente numa mesma experiência, que é o ver, e o ver formar-se,
158 modelando um gesto que não pode estar longe nem da dança, nem da música, nem do pensamento. Tampouco
159 dessa série fotográfica.

160 Ao nos defrontarmos, pois, com essas fotografias de Eduarda Lima e vê-las formar-se, toda aquela atitude
161 curiosa de que falava Aristóteles (ARISTÁ?"TELES, 2017, p. 57), na Poética, para descrever a mimesis como
162 congênita no ser humano, e provar essa naturalidade do "mimetizar" (*mimēsthai*) pela alegria da aprendizagem e
163 a graça do reconhecimento da coisa mesma sempre já conhecida em seu simulacro pleno do frisson da novidade, é
164 inteiramente desfeita, pois que não se trata mais de nenhum tipo de aproximação entre uma imagem e uma coisa,
165 mas a própria imagem é, ela toda, uma ideia viva (aspectos e totalidade) oferecida brutalmente à experiência
166 estética, sem que o desenvolvimento da série minimize o impacto dessa brutalidade por assim dizer nascente, em
167 estado-de-nascença, logo, não em "estado", não em repouso, mas em mobilidade, uma mobilidade nem por isso
168 menos sutil, a perfazer um tempo musical cujo ritmo vara como uma espécie de melodia desarmônica a coisa
169 visível para atingir-se a si mesma: a série fotográfica se impõe como coisa musical.

170 A "coisa" ali exposta como "ideia" a ser (curiosamente) vista apresenta-se a nós de algum modo delineável e
171 definível sob alguma feição, mesmo quando nada aponta para coisa alguma de específica: não é uma paisagem,

172 não é um objeto manejável, não é um ser humano. A "coisa", no caso das fotografias aqui visadas, seria finalmente
173 a própria forma sem matéria; e a forma, o conjunto de movimentos internos que a obra faz (e traz) em si e a
174 partir de si, mostrando-se como um conteúdo apresentável e em seu conteúdo apresentado, na mobilidade da luz
175 e na fluência das cores, ao ganhar assim o seu corpo de luz e cor, cria em si a matéria a ser sua, a sua matéria
176 "própria" (o sujeito, o assunto, o magma, a subjetividade selvagem que Nietzsche < NIETZSCHE, 2007, p. 42>
177 antevia no lirismo de Arquíloco) no agora mesmo de sua composição e de nossa constituição dela ante a atividade
178 perceptiva, resgatando, num ático (átimo que é a obra como objeto estético e nossa experiência desse objeto),
179 aquilo mesmo que aparentemente havia sido deixado de fora: a dialética entre forma e conteúdo, porque a própria
180 forma é um mundo, e se é forma nascente, aponta para o nascer de um mundo no movimento de seu dar-se como
181 mundo, e mundo outro, imprevisível, insondável segundo as categorias disponibilizadas pela lógica usual e pela
182 experiência comum de mundo estabelecida pela representação contumaz.

183 Por isso, Eduarda Lima, com a série *Light about color*, põe-nos na superfície de uma atualidade sob a
184 qual, poderosa, move-se, todavia, uma longa história, não só das relações entre a pintura (emancipada do
185 desenho) e a fotografia (emancipada da pintura), como também da própria fotografia como arte progressivamente
186 independente, e exige, em primeiro lugar, que a situemos no interior dessas conexões e desconexões, menos para
187 acentuar sua possível novidade (ou originalidade) que para mostrar como ela diz (e faz) a seu modo algo que já
188 foi dito (e feito), mas (talvez) não com a tenacidade suficiente que seu trabalho alcança, ao forçar a fotografia em
189 direção a certa musicalidade das cores. "O que faz os homens de gênio, ou melhor, o que eles fazem, não são as
190 ideias novas, mas a convicção de que aquilo que foi dito ainda não o foi suficientemente." (DELACROIX, Diário,
191 15 de maio de 1824, apud: MOISÉS, in: NOVAES, 1994, p. 236). Nossa impressão é que é essa mensagem de
192 insuficiência do já feito em fotografia e da necessidade de um recomeço, um ainda-uma-vez o que parece propor
193 a série a ser aqui estudada. Nossa tese é que, saturando na cor, a fotografia se aproxima da música e, ao fazê-lo,
194 cria não só uma imagem móvel, mas um conceito: aquele da forma esquizofrênica.

195 (B)

196 Diante dessa série fotográfica, é verdade, o objeto estético por ela oferecido à contemplação, no impacto
197 micrológico da experiência de recepção, que é um átimo de tempo a exigir posterior análise fenomenológica
198 (DUFRENNE, 1967, p. 286), arranha aguerridamente a inteligência, e provoca, na microconfusão dos sentimentos
199 instaurada na experiência estética, a impressão equívoca de que se trata de uma obra de pintura, e pintura
200 abstrata, e não de fotografia.

201 Sem que discutamos os motivos de dizermos sejam "micrológicos" o impacto e a confusão de sentimentos da
202 experiência estética ali conseguida, o que nos levaria a uma sociologia do gosto em paragens dominadas por certa
203 paralisia espiritual produzida hoje pela onipresença cotidiana da indústria cultural, do kitsch e da passividade
204 não-criativa com que se lida com a obra de arte contemporânea, quando é sistematicamente ignorado o recado
205 que essa obra passa a seu público -a saber, que ele é coautor da obra que, aberta, convida-o a rebelar-se contra
206 o estado de inércia em que é colocado pela acima referida indústria, e tornar-se protagonista da cena da história
207 da arte como da história de sua própria humanidade, ao mesmo tempo em que, por conta dessa inadvertência do
208 público, a própria arte, o próprio convite, negligentemente não aceito, paira no ar como mercadoria ou simples
209 bugiganga, seja dito apenas que a série proposta por Eduarda Lima é um desafio; um desafio tanto para a
210 concepção da "fotográfica como arte contemporânea" (ECO, 1997; COTTON, 2013), quanto para o problema
211 das relações entre fotografia e pintura. Ainda mais com a sugestão de que ela instaura algo de musical na imagem.

212 A primeira tentação em face do problema da relação entre fotografia e pintura é aquela de reeditar o lugar
213 comum da rivalidade entre Ingres e Delacroix; afirmar que Ingres desempenhava um estilo de pintura, muito
214 ligada ao desenho, que o surgimento da fotografia iria tornar obsoleto e que, se depois da fotografia, a pintura
215 sobreviveu, isso teria se dado graças ao desvio salvador criado por Delacroix (ou por Turner), a partir do qual
216 se abriu, pelo primado da cor sobre o desenho, todo o flanco histórico no curso do qual a pintura encontrou-se
217 a si mesma e conheceu, com Cézanne, Van-Gogh e, dentre outros, Wisthler e o impressionismo (Manet à frente)
218 e todo o movimento de vanguarda dos começos do século 20, um surpreendente florescimento. Todavia, uma
219 aproximação menos preconcebida da obra de Ingres desautoriza esse tipo de injeção historiográfica, uma vez
220 que a ideia de que Ingres seja "fotográfico" antes da fotografia não se sustenta (COLI, in: NOVAES, 1992, p.
221 275), e o próprio Delacroix jamais se sentiu premido contra a fotografia (MOISÉS, in: NOVAES, 1992, p. 231).
222 Em seu Trabalho das passagens, Walter Benjamin escreve: "Os quadros de Delacroix escapa da concorrência
223 com a fotografia não só devido ao vigor de suas cores, mas também -na época não havia fotografias instantâneas
224 -devido ao movimento tempestuoso de seu assunto." E logo acrescenta: "Assim foi possível que ele tivesse um
225 interesse benévolo pela fotografia." (BENJAMIN, 2007, p. 720) Um pouco antes, ainda, fazia a seguinte citação,
226 de Walter Crane:

227 "Quem ao menos uma vez na vida teve a chance de pôr sua cabeça sob o manto mágico do fotógrafo e olhou
228 através da câmara, encontrando ali aquela maravilhosa reprodução em miniatura da imagem natural, deve ter se
229 perguntado... qual será o destino de nossa pintura moderna quando o fotógrafo conseguir fixar em suas placas
230 tanto as cores quanto as formas. (Id., *ibid.*, p. 717).

231 Esse tipo de consideração de rivalidade e de projeção do fim da pintura pelo advento da fotografia se justifica
232 apenas enquanto registro, não da história da arte, mas da história dos comentários públicos trocados pela
233 mentalidade média à época do surgimento da fotografia; diz respeito, portanto, à história da tagarelice burguesa.
234 Notável, a este respeito, é a posição do poeta Charles Baudelaire (BAUDELAIRES, 1993). Ele catalisa as

235 impressões correntes, segundo as quais o surgimento e desenvolvimento da fotografia tornariam obsoletas as
236 pesquisas em pintura, e reage a isso tentando colocar a fotografia em seu "devido" lugar, o lugar de ciência,
237 técnica, indústria, mas não de arte.

238 Sem dúvida se pode aqui remeter o leitor para o notável livro *Fotografia e pintura*, de Laura Gonzales Flores
239 (FLORES, 2011), onde a problemática sobre fotografia como arte alcança um nível de maturidade e clareza
240 consideráveis, quando a fotografia é, então, vista como forma de arte pictural, ou seja, se podemos lembrar a
241 fórmula da relação entre guerra e política, a fotografia é vista como pintura continuada por outros meios. Mas a
242 tese que defendemos, ao contrário, é a de que, sendo o capitalismo um projeto (aliás, fracassado) de unificação
243 do mundo por meio da promoção da felicidade do indivíduo como plena realização pessoal, ele teria de, um
244 dia, chegar a essa promoção por meio da criação de meios com os quais cada indivíduo pudesse ser, ele mesmo,
245 completo e singular; e a fotografia veio em socorro do capital. Como já se sabia, desde Shaftesbury (CASELATO,
246 2018), que a completa realização do indivíduo é a experiência pela qual ele se faz divino porquanto poeta, se
247 faz artista, o capitalismo, com sua conhecida limitação de perspectiva quanto ao humano (e também quanto ao
248 divino), facilita a pesquisa de uma arte capaz de alcançar um duplo fim: o dessa verdade préromântica de que
249 o ser humano é antes de tudo um artista, mas também o dessa outra verdade, que ao capitalismo só interessa
250 afinal aquilo que produz e reproduz mais capital. A descoberta da fotografia e a consequente criação da Kodak
251 foram essa providência tomada no sentido de fazer do homem um artista sem perder-se a oportunidade de gerar
252 dinheiro e reproduzir o capital. A plena realização desse processo consumase, hoje, com as selfies. Hoje, por meio
253 das câmeras dos celulares, cada ser humano é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da arte fotográfica, ao mesmo
254 tempo em que essa "plena" realização amesquinhada, tudo quanto o capitalismo podia e pode oferecer, é fonte de
255 mais consumo e mais produção e circulação de capital. O celular é um ponto de venda levado no bolso de um ser
256 humano em permanente estado de "cliente", e a fotografia, a arte que sobra para o ser humano assim reduzido
257 em sua divindade poética e humanidade criadora.

258 A série *Light about color* entronca-se no cardo desse duplo resultado histórico e teórico, e exige uma
259 compreensão que, levando criticamente em conta todo esse processo de 150 anos de realização de mundo sob
260 a hegemonia do capital, faça justiça às tarefas novas que sua percepção impõe.

261 Ao mesmo tempo pintura abstrata sem o uso de tinta ou pincel, e obra da câmara, da luz e das mãos hábeis
262 de uma fotógrafa, não se deixa reduzir, contudo, a uma "captura" de um momento reconhecível, seja de Volume
263 XXI Issue I Version I 6 () um ponto de vista representacional, seja simbólico ou icônico, trata-se, sob a não
264 dissociação entre pintura e fotografia, de uma série de imagens que tem na "abstração" apenas seu ponto de
265 partida, não de chegada e, por isso mesmo, pede uma análise capaz de explicitar a experiência estética como o
266 percurso que vai da abstração vista até o concreto pensado: exige uma dialética própria.

267 A abstração se mostra como um ponto súbito na primeira impressão de cada uma das peças da série: diante
268 de qualquer uma delas, vê-se primeiro que não há nada de específico a ser olhado, e só depois, na consideração
269 das linhas pictóricas que compõem as formas particulares, na direção quase musical das cores que esculturam
270 uma melodia cujo tom força o primado dessas mesmas cores sobre qualquer outra coisa visível, perfazendo a
271 textura da obra sem escalas nem dimensões previsíveis (DONDIS, 2007, pp. 5-130), mas com certo movimento
272 que, da música interna a ela, faz saltar a metáfora de sua ordenação, somos lentamente convidados a escrutinar o
273 que pode ela (a peça ou a série) nos oferecer dessa incursão pela natureza matemático-pitagórica (GADAMER,
274 2010, p. 20) da qual a obra em foco não deixaria de ser, estranhamente, uma manifestação mimética. E dizemos
275 estranhamente porque já mostramos que não há, nela, nada do mundo que se pudesse ver imitado.

276 A metáfora de sua ordenação é o que ela, de fato, nos oferece a ver. A primeira peça dessa série, por exemplo,
277 depois da primeira impressão difusa a que acabamos de nos referir, nos beneficia com um instrutivo contraste
278 entre o preto e o verde, com nuances de branco que faz pensar que a luz teria vindo, não do exterior para dentro
279 da imagem, mas de dentro da própria imagem, da direita para a esquerda, possibilitando de uma só vez tanto a
280 percepção do preto quanto a do verde que, estáticos numa primeira visada, aquela em que uma espécie de blackout
281 interno afastaria o espectador de toda referência mundana, move-se em seguida e dá ao deleite da apreciação uma
282 espécie de luta em que, por um lado, o preto domina o verde e o envolve como se onívoro, mas, por outro, o verde
283 parece se debater e se desvencilhar desse domínio, ao tentar conjurar o preto à força de sua própria visibilidade
284 advinda do contraste evidente com o mesmo preto. Todavia, a luz branca que incide pontualmente da direita para
285 a esquerda sobre o verde, produz um segundo contraste, entre a sua pequenez poderosa e a grandeza impotente
286 das outras duas cores em conflito.

287 Resta, então, desse duplo contraste, a posição de uma dualidade que é o próprio objeto estético aqui
288 configurado: o conflito entre o preto e o verde e o verde e o preto só é possível pelo contraste entre a luz
289 lateral branca e o que ela, sempre a partir de dentro, ilumina, como uma espécie de sopro cuja eficácia estaria
290 no fato de colocar em movimento aquela luta interna de duas cores: o preto, cujo código cultural remeteria
291 à significância do luto e portanto da morte, e o verde, cujo mesmo código conduziria para a significação da
292 esperança e da vida. Contudo, a própria existência interna e lateral da luz evita qualquer dualismo estanque, na
293 medida em que ela duplica as dualidades: entre luz e cor e, dentre as cores, entre o verde e o preto.

294 Que se faça, por um momento, abstração do branco-luz sobre o todo, a partir de sua incidência sobre o verde
295 na parte direita superior e, seguindo o contraste das cores, examine-se a curva do preto sobre o verde. O que
296 temos? Um domínio quase que completo do preto, cuja mobilidade sutil consistiria em dominar o verde, seja
297 de frente, pela superfície dominante, seja por trás, pela suposição de que, ali onde o verde aparece, aparece

sob o fundo de um preto; seja, ainda, pelas entranhas do verde, por suas fissuras e ranhuras, a nos deixar na indeterminação de saber se ele viria do fundo à superfície, rasgando o verde e se impondo quase completamente na tela, ou se da superfície se moveria, corroendo o verde, para o interior do verde, destruindo-o e o fazendo explodir em múltiplos pedaços. Essa indecisão é que é o fundamental.

A dominância e predominância do preto, se não encontrasse resistência, expulsaria da tela toda e qualquer cor: faria valer sua condição ontológica de ser ausência pura de cor. De cor e também de luz: seria a negação integral do visível, em particular, e do mundo como um todo, em geral, na medida em que mundo e visível se correspondam. Mas, chegado a esse ponto, sempre é preciso lembrar que o preto só é visto como preto sob a pressão da luz que a nós o mostra "preto". E é na carona dessa luz que o verde faz valer sua resistência.

Ao resistir, o verde, a partir de dentro, enquadra o preto mediante suas bordas, e produz, por esse enquadramento, um contraste criador de formas particulares passíveis de serem vislumbradas por nós, como essa da dimensão dentro da qual esboça-se a escala do grande preto e dos pequenos fragmentos de verde; e, a partir de fora, as formas particulares do próprio verde, cujas linhas ariscas, por conta da própria tensão com o preto, traçam movimentos composicionais de forte carga representativa: seriam estalactites de caverna? Seria uma caverna como um todo? Seriam jacarés na noite de um rio sereno? Ou, se se olha para o centro, na parte inferior, tratar-se-ia de uma âncora? Ou, como uma ideia outra, ainda na parte inferior, à direita, ao lado da imensa e contrastante âncora, não se poderia ver um navio esmigalhado pela ferrugem do tempo, no fundo escuro do oceano, vítima de antigo naufrágio? E o que dizer dessa fumaça ou nuvem intermitente que domina parte substancial da esquerda? Estaríamos mesmo no fundo de um mar ou dentro da escuridão de um céu sem astros luminosos? O quadro fotográfico pode até mostrar cada uma dessas coisas e até mesmo uma foto 3x4 de uma alma penada, na parte inferior da esquerda, ou tantas outras insinuações dessa estirpe no restante da série. De certo modo, nenhuma dessas hipóteses visuais é ilegítima no jogo ingênuo da recepção. Entrementes, para a simples visão e apreensão dessa imagem, como das demais, como imagem-coisa e não como imagemde-coisa interessa muito mais trazer de volta o papel da luz e do branco (abstraídos acima por um momento) para conformação do todo: poderosa na direita e paulatinamente tênue até quase completo desaparecimento na esquerda, a luz sobre a cor parece traçar outro duplo movimento: um, já mencionado, de sopro, que tangeria os contenedores para longe, à esquerda; e o de arco, que cingiria, concomitante ao percurso do olhar de retorno, da direita para a esquerda, o todo da imagem em seu contraste de cores.

Na ideia de sopro sobressai a noção de afastamento, de recusa, de negação e conjuração; na ideia de arco, o de acolhimento, de linha de proteção, de aceitação e conjunção do que se deixa ver posto ou, melhor, em movimento de posição, que seria ao mesmo tempo afirmação de certo estado nascente.

Sem desconsiderar as muitas perspectivas com que se possa apreender essa imagem, não direi bela, já que o belo parece não combinar com conflito, mas certamente sublime, pelas proporções com que a luta titânica entre o preto e o verde é sugerida, entre a morte e a esperança, entre a conjuração (o sopro da recusa) e a conjunção (o arco do acolhimento) apresento aqui como ponto inicial de "leitura" da obra essa dualidade, a ser pensada em conjunto com as demais peças da série, entre a recusa como negação do visível e o acolhimento como afirmação do nascente.

Com efeito, que se olhe de novo a segunda peça acima apresentada. O sopro da recusa é efetuado com muito mais ímpeto, ao mesmo tempo que, por trás do sopro, um delicioso vermelho vai nascendo e se imponto, a partir de um ponto lateral, alaranjado como só pode ser uma aurora, afirmando algo nascente a partir de dentro da própria negação, do próprio sopro de negação, afastamento, grande recusa do mundo visível e seu amontado de quinquilharias boas para fazer "fotografia como arte contemporânea". No terceiro quadro, o vermelho, quente, violento, torna-se afinal dominante; enquanto o azul, frio e plácido, no quarta tela, faz a festa em que o vermelho vira o bordô e o preto vira azul escuro, uma festa de reconciliação que não faz, contudo, vistas grossas para o (aparentemente) inexpugnável estado de conflito.

A arte de Eduarda Lima, pois, traz a fotografia como forma para o escanteio do mundo, no qual ela, sabendo que a essência de algo é sempre aquilo que não é o algo de que a essência é essência, encontra-se com sua própria ousia (substância), ali, pois, onde nenhuma essência ou substância seria mais possível, e a fotografia deixa de ser "fotografia" e renuncia ao que se espera dela (como retrato e mesmo como composição de formas geométricas e outras, como providência capitalista para dar de modo mal amanhã conta de uma promessa feita desde seus primórdios, e que 1848 exigiu de balde <OEHLER, 1999> ver já ali realizada: a promoção da liberdade como autorrealização humana), a fim de manter-se fiel à autenticidade de seu projeto de ser, não mercadoria, como quiseram seus idealizadores, mas forma de arte, como querem os fotógrafos realmente artistas, no limite último de certo embrutecimento: escrita da luz contra o que se pode mostrar como visível, a saber, a totalidade do mundo contemporâneo tornado um amontoado de mercadorias: "A riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista", escreve Marx, "aparece como uma 'enorme coleção de mercadoria', e a mercadoria individual como sua forma elementar" (MARX, 2013, p. 113). É contra essa aparência que perfaz um mundo, o nosso mundo contemporâneo, que a forma fotografia deseja instaurar a esquizofrenia da qual vimos falando, como forma, sem ainda nomear. A recusa do mundo do fetichismo da mercadoria, recusa mediante a qual a fotografia se alça contra a fotografia como mercadoria e pela fotografia como arte, mesmo num mundo em que nada, nem mesmo a arte, escapa de ser mercadoria; logo: uma recusa que é uma resistência quase impossível.

Daí, nesse limite último de resistência ao capitalismo, sobrevém soturna espreita da esquizofrenia. Mas ela só pode alçar-se desse modo resistente, como acabamos de sugerir, centrando sua visada sobre o próprio ato

361 fotográfico, como se a máquina, tomada de pudor contra a banalização de seu uso, tornasse-se ensimesmada a
362 ponto de negar o mundo sob o modo de uma espécie toda nova de alucinação negativa (o mundo está ali, de
363 fato, logo à sua frente, mas faz-se de conta que se não o vê). É, aliás, dessa alucinação negativa criteriosamente
364 preparada com a sobreposição de livros por trás de garrafas de vidro expostos à luz de uma janela aberta que
365 vem a se instaurar o que chamarei de forma esquizofrênica: a esquizofrenia não como patologia, mas como forma
366 de arte (techné), como atividade produtiva.

367 Luz e cor transpõem sua dimensão meramente natural em direção a um fazer segundo, que é, porquanto
368 techné (arte, astúcia, habilidade, fabricação, produção, construção), um fazer que escorre no tempo e a si mesmo
369 se explicita como histórico, ou seja, não-natural, porquanto resultado de um trabalho de pensamento, na relação
370 dialética de continuidade e contraposição à natureza: "técnica, do grego techné, remonta a um verbo muito antigo,
371 teuchô (...) cujo sentido central em Homero é 'fabricar', 'produzir', Volume XXI Issue I Version I 8 () 'construir'
372 (...). Os estoicos definirão a techné como hexis hodopoietiké, 'hábito criador de caminho'" (Cf. CASTORIADIS,
373 1997, p. 295s. Muitas vezes se esquecem que a mão hábil do artista primoroso é, sobretudo, um cérebro pensante.
374 Muitas vezes querem retirar o mérito de um artista, como Duchamp, por exemplo, porque não se deu ao trabalho
375 de "fazer", mas encontrou o que veio a designar obra de arte sempre já pronto (ready-made). Contra essa postura,
376 se não fosse suficiente citar a famosa passagem de Karl Marx ("Uma abelha executa operações semelhantes às do
377 tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colmeia. Mas o que distingue o pior arquiteto
378 da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade." <MARX, 2013,
379 p. 212s>), citar-se-ia ainda que, para Tomás de Aquino, "a arte é acima de tudo uma virtude, virtus. (...) A
380 virtude, em definitivo, é um pensamento." E que: "O importante não é que o artista opere bem ao trabalhar,
381 mas que crie uma obra que opere bem." (Cf. BAYER, 1995, p. 91s). É essa operação da obra que nos interessa
382 na série fotográfica aqui em foco.

383 Essa série -foi o que nos pareceu -impõe, na verdade, a tarefa de uma reflexão apta a pensar a obra de arte
384 como aquilo que o título deste estudo chama de "forma esquizofrênica": uma recusa do mundo externo como
385 crítica social desse mundo, e o consequente ensimesmamento da obra como afirmação ontológica de outro mundo
386 possível, virtualizado na própria atualidade da obra.

387 A esquizofrenia é, em seu princípio, um corte na mente a cindir o eu e o mundo, que é recusado para, do eu
388 ao eu, criar-se uma dualidade entre esse eu e ele mesmo, o que estabelece, por um lado, entre as partes cindidas
389 do eu, um relacionamento na experiência do qual o mundo exterior resta prescindido. A forma esquizofrênica,
390 eis nossa hipótese, seria a fotografia reduzida a seu princípio, voltando-se para si mesma e, por meio disto,
391 1) recusando criticamente o mundo contemporâneo do amontoado de mercadorias e 2) construindo em efígie
392 negativa outro mundo possível, aquele cuja falta real no mundo exterior deixa margem apenas à possibilidade de
393 ser experimentado sob a forma da arte que, todavia, constitui o objeto estético com o qual um mundo outro se
394 abre e, em sua abertura, perfaz a linguagem de um convite ambíguo a habitá-lo e a não o habitar.

395 Diante dessa forma uno-dual, esquizofrênica, contemplamos o resultado, mas não somos, na contemplação,
396 conduzidos a nenhum lugar específico, nenhuma lembrança de um vivido, nenhuma representação do que sempre
397 já fora. Perguntamos sobre o nosso mundo, por que ele não aparece ali, por que nada indica coisa alguma do
398 que poderíamos, por experiência acumulada, adivinhar. E é essa decepção, esse desencontro entre nós e nosso
399 mundo, o fulcro do que ali se expressa sob a forma da não-expressão, da recusa de expressão como afirmação do
400 núcleo (nãoexpressivo e não-figurativo) pelo qual uma expressão (toda expressão) e uma figura (toda figura) são
401 possíveis. É por meio dessa não-figuração que a música se insinua no coração dessa série fotográfica.

402 (C) Desse aspecto uno-dual, entre negação e afirmação, nasceram duas vertentes do pensamento do século XX,
403 vertentes aparentemente inconciliáveis; uma herdeira de Kant; outra, de Espinosa; uma "crítica", concebida como
404 corrosão de determinidades supostas eternas; e outra "afirmativa", entendida como capacidade de ressignificação
405 e redimensionamento no tempo da experiência: a estética de Theodor Adorno (ADORNO, 1982), por um lado;
406 a de Mikel Dufrenne (DUFRENNE, 1967), de outro, poderiam representar, na região da Estética do século
407 XX, essa dupla herança do pensamento moderno. Mas, definindo-se a arte como o núcleo dessa dualidade, ou
408 seja, como sendo necessariamente ambígua, como sendo forma esquizofrênica, pode ser mais fácil entender essas
409 correntes de pensamento vindas de tradições filosóficas díspares, não como contraditórias, mas como elementos
410 complementares de uma mesma dialética, aquela, mais primordial, que a própria obra de arte e sua contemplação
411 configuram e vivem desde o seu interior: a dialética da negação (conteúdo manifesto) de um mundo como desejo
412 profundo de afirmar (conteúdo latente) outro mundo cuja concretude ninguém pode negar, pois que a obra de
413 arte existe para confirmá-lo, e a exuberância das cores da série fotográfica em foco nos dá a indicação do quanto
414 de alegria, sob a face da tristeza, ainda está por vir, e já vem vindo no caudal silencioso da luz sobre a cor desse
415 conjunto pictórico-fotográfico-não-pictórico-nemfotográfico.

416 A série fotográfica em foco no abre e nos oferta o conceito de arte necessário para a apreensão daquelas duas
417 tradições num mesmo gesto de pensamento e a filosofia de Deleuze e Guattari, notadamente aquela consignada
418 em seu livro O anti-Édipo, nos guiaria nessa empreitada de síntese disjuntiva para constituir o conceito de arte
419 apropriado para a recepção em um só movimento daquela dupla tradição moderna. Essa posição, como se percebe,
420 deixa a obra entregue a ela mesma, passando a ideia de que haja uma autonomia da obra quanto a qualquer
421 outro fator que lhe venha de fora. Essa "autonomia", contudo, embora um fato efetivamente consumado, não
422 é a autonomia de uma mônada: não se trata de uma individualidade isolada de quaisquer relações. A forma
423 configurada na obra faz da obra uma forma de arte, e a arte, forma de pensamento, logo, de linguagem, é uma

424 manifestação essencialmente "social", isto é, seu sentido imanente a reconduz para um traçado de relações dentro
425 do qual o nível de autonomia alcançado remete, direta ou indiretamente, para o nível de autonomia da própria
426 sociedade na qual ela é produzida, ainda que a ênfase precise ser dada menos na remissão recíproca entre arte e
427 sociedade e mais na mediação que se deixa ver na expressão "direta ou indiretamente" que acabamos de utilizar,
428 pois somente sob essa mediação podemos captar aquilo que fez Theodor Adorno descrevê-la do seguinte modo:
429 "A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta." ??ADORNO, 1982, p. 19).
430 Não se faz arte senão no interior de certa sociedade, mas a arte, produto de um indivíduo livre, não emergiria
431 da mão desse indivíduo para sancionar a sociedade, senão que, segundo a expressão de Adorno, para ser um
432 fator de contraposição em face dos valores sedimentados na sociedade de onde ela brota, inclusive para cobrar e
433 reclamar que aquilo que está posto como realização de uma promessa é, na verdade, traição ainda mais deslavada
434 (MATOS, 1989). Assim, em segundo lugar, seria a partir da própria "esquizofrenia" instaurada nessa forma
435 de arte ou como forma de arte em sua historicidade que se abriria a possibilidade de vislumbrarmos o segundo
436 aspecto do trabalho implicado na série ora estudada: recusar o mundo das coisas passíveis de serem fotografadas
437 (de serem vendidas, em suma) seria, a contrapelo, um gesto de afirmação de outro mundo possível, instaurado
438 pela obra ela mesma, o "objeto estético" de que falava Dufrenne, um mundo onde a indistinção do objeto na
439 imagem fosse a contrapartida da não-venalidade das coisas que realmente importam.

440 Construir, pois, um aparato teórico capaz de nos fornecer elementos para a recepção adequada das quatro obras
441 que perfazem a série fotográfica de Eduarda Lima, a fim de pensarmos sua dimensão negativa (pela Teoria estética,
442 de Theodor Adorno), e sua dimensão afirmativa, a afirmação originária inscrita na forma fotográfica ensimesmada
443 (pela Fenomenologia da experiência estética, de Mikel Dufrenne), força-nos a insistirmos na ênfase da fotografia
444 como "forma", e essa forma, graças ao aparato teórico construído, como conceito a ser pensado. Todavia, não se
445 trata de nenhum ecletismo intelectual, já que o que está em jogo é a totalidade da série fotográfica, que não seria
446 suficientemente pensada se o fosse apenas por uma dessas perspectivas, e que por isso mesmo exige, pela unidade
447 plural da obra, a articulação de ambas sem sobreposição hierárquica de nenhuma delas.

448 As duas dimensões se articulam em sua inteireza, sem chance para identificação. Daí, não só forma, mas forma
449 esquizofrênica, porque ao experimentá-la esteticamente é de um só golpe que negação (Adorno) e afirmação
450 (Dufrenne) acontecem (DELEUZE, 2009, pp. 85ss; pp. 151ss). O acontecimento da obra é também a criação de
451 seu conceito. Nessa série, a esquizofrenia é um elemento de sua estrutura, isto é: a teimosia em não aceitar em si
452 nada que nos convença de sua realidade; todo o mundo, tal como o conhecemos na vigília do cotidiano, com seu
453 poder de construção e seu poder de aniquilamento; com suas misérias e mesquinhas, seu fulgor e brilho das
454 estéticas da mercadoria, todo ele deixa de ser digno de ser expresso; a forma esquizofrênica barra a presença do
455 mundo: a fotografia deixa de ser captação sob quaisquer aspectos do mundo vigente. Mas, e aqui a inteireza da
456 contraparte, que a faz um todo em disjunção, esse mundo nem por isso está menos ali, mesmo que sob a forma
457 de não estar ali, sob a forma de mundo recusado. E, por meio dessa recusa, outro mundo se abre, digamos, desde
458 a obra ela mesma.

459 Melhor do que mostrar a miséria, ou, por meio da apresentação do belo que aparentemente ainda teria algum
460 lugar no mundo atual, fazer de conta que a miséria não exista, a fotografia desta série decide que tudo deve
461 ser destruído e negado, e sua própria obra é já uma forma dessa destruição, somente no escombros do qual algo
462 nascente se insinua e acontece, na foto, como o núcleo nascente de outro mundo possível, também ele inteiro: a
463 riqueza das cores, como um início de uma sinfonia, vai aos poucos tecendo um fio de esperança, e salvando, por
464 meio da fotografia ensimesmada, a fotografia como arte e, por meios da arte, vai guardando em si mesma uma
465 cifra de esperança, de afirmação, de alegria.

466 Contumaz frequentadora dos fóruns sociais mundiais, não faria nossa fotógrafa, que é também antropóloga, de
467 sua obra, uma contribuição ao debate contemporâneo sobre o que fazer para sairmos da situação insustentável
468 do capitalismo vigente? Recusa de transformar a arte em mercadoria; recusa do fetichismo corrente e do pós-
469 modernismo fácil, não haveria aí uma preferência proposital pelo escanteio e o desassossego da solidão criativa,
470 em detrimento da fama e da quietude de quem sabe a irônica importância brechtiana de se estar de acordo? A
471 propósito, se Theodor Adorno, cômico da encruzilhada em que se colocava a arte moderna, prestes a perder,
472 como de fato perdeu (pela concessão generalizada que outros chamam de pós-modernidade), quase todo o seu
473 teor de negação do status-quo, e de cifra do possível, é forçado, em sua teoria da arte, a fazer a defesa do belo
474 natural (PATRIOTA, 2017), nossa fotógrafa, em consonância dissonante com Adorno, inventa artisticamente esse
475 mesmo belo, na medida em que é a luz que lhe interessa (e nada há mais natural que a luz), belo que ela atinge,
476 não sem ironia, ainda, exatamente na confrontação com a técnica, numa espécie de ensaio sobre o sublime.

477 O belo artístico que ela produz a contrapelo do sublime, com efeito, é o resultado dessa proximidade com o
478 belo natural, com a luz, cuja escrita ela desenha com um desiderato muito claro: aquele de voltar ao Volume XXI
479 Issue I Version I 10 () mais "natural" dos momentos da natureza, seu instante de geração, seu ponto genético
480 que, todavia, só pode ser, evidentemente, na fotografia, o contrário dele mesmo e, assim, apresentar-se como o
481 ponto poético, o momento de formação, de produção, porque afinal se trata, com efeito, de uma obra de arte:
482 a aparência da natureza, não pelo que é visível, mas pelo que permite toda e qualquer visibilidade, o locus de
483 nascimento do visível, de um outro visível, a "máquina desejante" (DELEUZE e GUATTARI, 2010) de fabricar
484 visibilidades. E é justamente por construir esse fundo nascente de visibilidades que nada mostra porquanto é
485 condição de possibilidade de todo visível (o desejo em cujo fundo se antevê a imaginação criadora) que nossa
486 artista, ao não mostrar coisa alguma de perceptível, cria o campo dentro do qual, por um lado, tudo o que é

487 passível de ser mostrado fora de sua obra se desvanece, e, por outro, tudo o que nasce de sua obra é a encenação
488 vigorosa do próprio status nascendi: é a mimesis de produção (LIMA, 1980), pela qual a recusa do mundo
489 representável se desdobra na apresentação afirmativa de um mundo outro em negativo. Daí, por contrachoque,
490 o sublime: a série fotográfica apareceria como uma espécie de cosmogênese. O seu aspecto pictórico de metáfora
491 "musical" daria conta dessa cosmogênese.

492 Dito isso, tocamos aqui outro ponto nevrálgico: a reprodutibilidade da obra é toda a sua originalidade. O
493 que nós vemos e o que foi captado pela máquina é a mesma coisa: o revelado é o negativo e o negativo é no
494 que é revelado uma vez que o que é revelado é a negação de tudo quanto seja (fotografável). Tremendo desafio,
495 vê-se, ao pensamento, uma vez que temos de conceber a duras penas o tecido justo de que é feito, na obra de
496 luz, na fotografia, o não-ser, o não-idêntico (de Adorno, mas também de Nietzsche): a série em pauta, de fato, é
497 um convite à desestabilização do senso comum, desestabilização de tudo quanto pensamos quando concebemos a
498 fotografia em si, e de tudo quanto pensamos quando concebemos a fotografia como obra de arte contemporânea,
499 pois a proposta de nossa fotógrafa não é trazer, como tem sido feito, o cotidiano e suas cores para a imagem
500 fotográfica, mas fazer dessa imagem o reduto da negação sem concessões desse cotidiano em mais de um sentido
501 insustentável, ao mesmo tempo em que nos convida, com suas cores, a imaginar um outro mundo possível, pela
502 experiência da percepção, tal como concebida por Mikel Dufrenne, e pela afirmação originária do desejo de criar,
503 como delineado por Deleuze e Guattari.

504 A fotógrafa, não mostrando coisa alguma, detém-se no momento da luz, da cor, e nega com intransigência
505 vigorosa qualquer proximidade com o mundo de que temos notícia. Assim, a série de fotografia *Light about color*,
506 enquanto forma artística, possui essa dimensão eminentemente negativa, com a qual ela faz da fotografia uma
507 experiência de recusa da sociedade vigente, dando mostras, por isso mesmo, não de certo voluntarismo arbitrário
508 da artista enquanto pessoa individual, falsamente livre, mas do quanto ela, como artista, e por sua obra, se deixa
509 ver como um feixe de relações sociais reconhecíveis pelo viés da insatisfação com o mundo atual, essa sociedade do
510 espetáculo onde a única estética possível seria aquela da mercadoria; mas, para além de Adorno, a obra em foco
511 dá a pensar que a verdadeira obra de arte não é aquela que somente destrói nossos liames imediatos com o mundo
512 circundante, mediante a corrosão crítica, ao fazer-lhe a ontologia visual de seu estado falso, mas também aquela
513 que, das ruínas e dos escombros do que fora destruído pela crítica imanente (NOBRE, 1998), deixa entrever
514 uma brecha, da qual emana não somente uma luz, mas um ato, um acontecimento: esse ato-acontecimento é
515 essencialmente construtor; é a possibilidade mesma da criação concebida como ruptura em relação ao sempre
516 já posto em vista de uma nova instituição do ser (do não-ser) por meio da obra: a diferença, objeto, aliás, da
517 filosofia de Guattari e Deleuze.

518 Com esse ato/acontecimento não descobrimos apenas as funções da arte, mas também o sentido de sua
519 contemplação: recusar, negar e destruir são apenas a primeira providência, não de um niilismo blasé, mas
520 de uma potência ativa e criadora cuja nome próprio seria o que se guarda no desejo como imaginação produtora,
521 que Mikel Dufrenne ajuda a entender como a fonte (o a priori) de onde jorra o ser mediante o qual um novo
522 compromisso entre o sujeito e o mundo se torna possível e viável, e que Deleuze e Guattari chamarão de "corpo
523 sem órgão", a máquina desejante de fazer máquinas celibatárias. A série em foco ajuda-nos a conceber que a arte
524 verdadeira seria aquela que nasce do engajamento na destruição do mundo posto (o algo), trabalho de destruição
525 cuja consequência para o ser humano é engajá-lo na reconstrução (devir) de um mundo outro (de um outro algo
526 ou, mais precisamente, do não-algo, o feminino como fluxo, como povo, como sofrimento criador e criador de seu
527 contrário, a alegria). Toda obra de arte, dir-se-ia, deseja sorrir, mesmo quando nenhum sorriso parece possível
528 ou mesmo necessário.

529 A arte como forma esquizofrênica irmana aqui o artista e o público: fazer arte e consumir arte são um mesmo
530 gesto de uma dupla empreitada -destruir o já aí, segundo Adorno, e refazê-lo em vista do que está por ser feito,
531 porquanto a arte o anuncia, segundo Dufrenne; porquanto ela é sua nascente, segundo Deleuze e Guattari, e tal
532 como acontece na fotografia de Eduarda Lima. Nesse sentido, sua tarefa precípua não é destruir, mas afirmar,
533 embora ela nada afirme senão quando, com impressionante radicalidade, tudo nega: a afirmação é o conteúdo
534 latente da negação, o teor de seu sentido. É por dentro da negação, logo, nas palavras de Adorno, por dentro da
535 "crítica social" como ela se configura enquanto antítese da sociedade, que a arte, a partir de sua seiva afirmativa,
536 inaugura um espaço de experiência, o "objeto estético", como dirá Dufrenne, na percepção do qual a arte se dá a
537 ver como abertura do possível, expressando a fonte da expressão (aquilo mesmo que não pode ser exprimido): a
538 esquizofrenia, segundo Deleuze e Guattari, como oposição ao capitalismo e posição de outro mundo virtualmente
539 possível.

540 Na arte, de fato, o possível arrebenta-se como efetivo no interior movente do próprio real: isso tem um nome,
541 chama-se o virtual; é porque o real realizado é negado pela arte da obra que outra realidade brota para fazer
542 ver a necessidade lógica (e ontológica) do possível na própria forma da arte; o mundo do objeto estético aqui
543 expresso na "forma" esquizofrênica, aquela que quanto mais nega o fora mais afirma o dentro, que se exterioriza
544 como desmundo do mundo (posto) ou como o mundo (novo) desde o desmundo (desde a deposição do mundo
545 posto), eis o virtual. O virtual é o que participa da força (vis). Ele é o que pode. A série *Light about color*, de
546 Eduarda Lima, tem esse poder, tem essa dynamis-energúeia: ela aconteceu e, por isso, graças a isso, a fotografia,
547 no interior de sua musicalidade plástica ou plasticidade musical, impõe-se como um conceito: mais do que ser
548 vista, exige pensamento, cobra o impulso para uma filosofia.

549 Essa filosofia, que tenho desdobrado desde a experiência estética a que fui submetido por essa série fotográfica,

550 cuida, em primeiro lugar, de tomar para si a revolução copernicana instaurada por Descartes, Hume e Kant
551 e aprofundada em direções distintas por Fichte e Husserl, para abrir uma vez mais e se instaurar no "campo
552 transcendental", onde se pode, afinal, explorar a infinidade de elementos que aquele mundo aberto pela fotografia
553 aqui estudada dispõe. Nesse campo, a noção de simultaneidade, que a fenomenologia husserliana chamaria
554 de "presente vivo", torna-se de suma importância, pois é ela que garante a incidência sem contradições dos
555 elementos contrários da "forma esquizofrênica", que Deleuze, depois de Derrida, chamariam de "diferença". A
556 simultaneidade, ao mesmo tempo em que indica uma história por fazer, isto é, uma historicidade originária das
557 coisas e do próprio eidos das coisas (DERRIDA, 1990), expressa também a presença do arcaico e do teleológico
558 numa mesma realidade, que é aquela do trágico (ANDRADE, 2020), ao qual chegamos por meio de certo exercício
559 cético (ANDRADE, 2018). Isso, todavia, traz consequências filosóficas que já não podemos desdobrar aqui. ¹

¹()

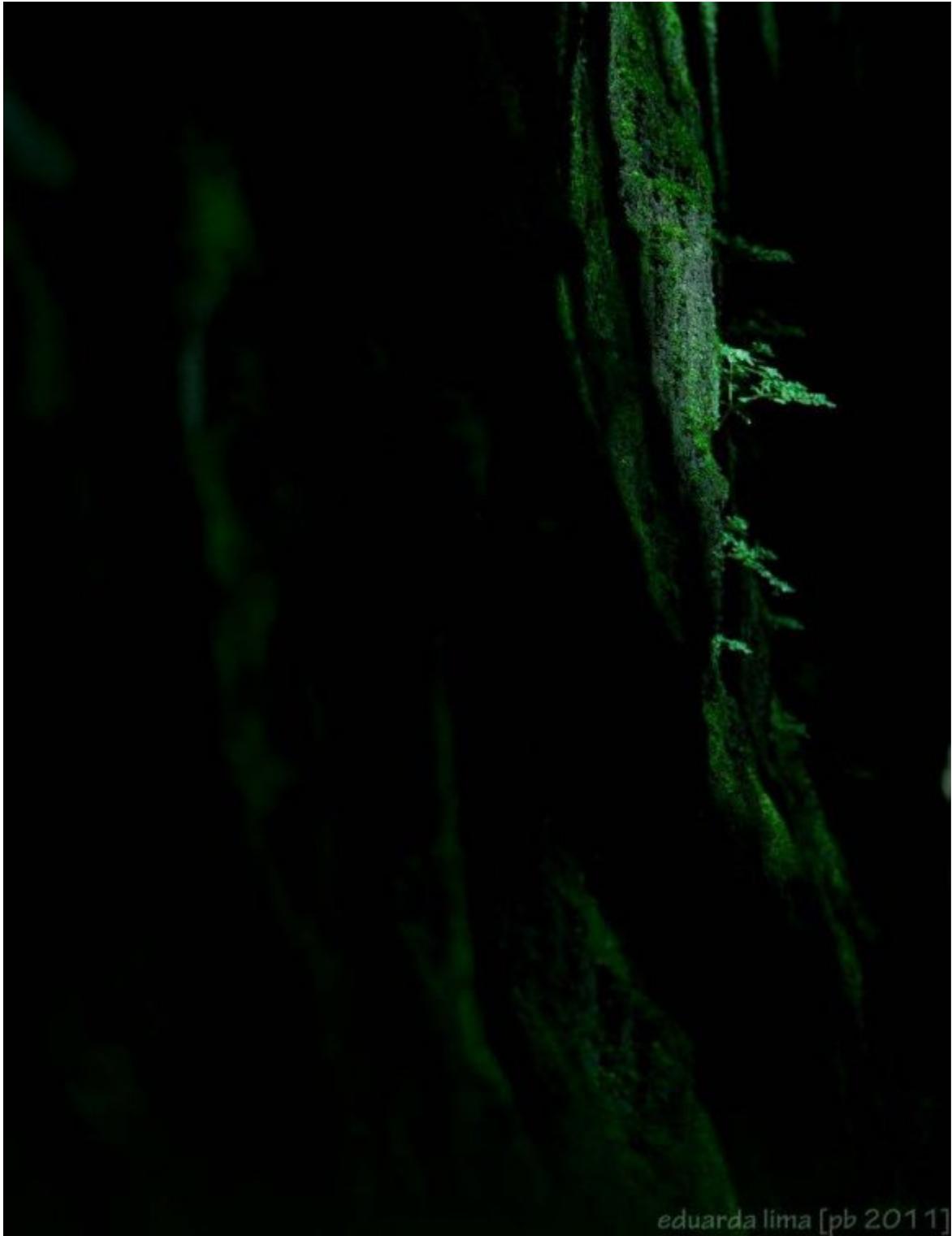


Figure 1:

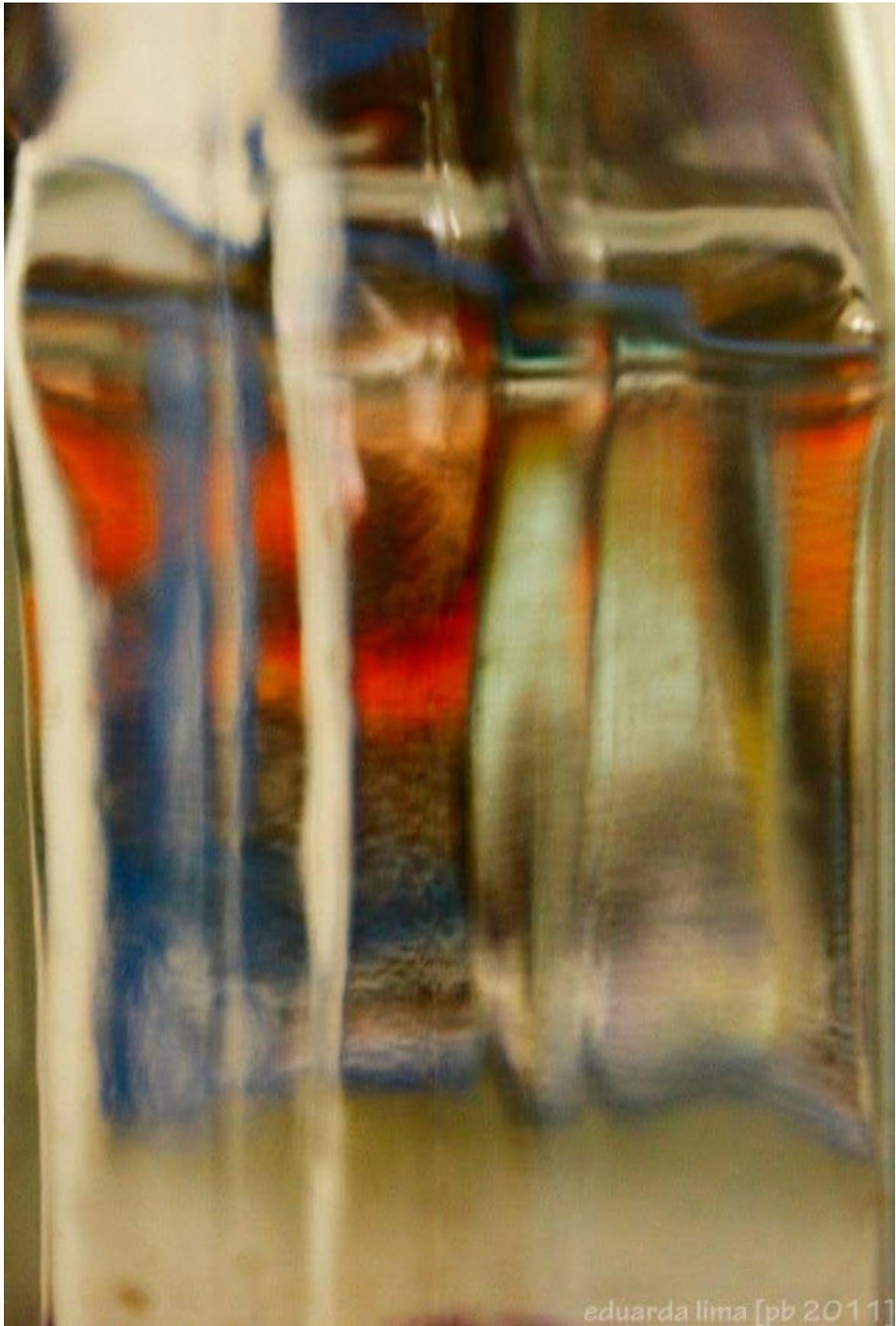


Figure 2:



Figure 3:



Figure 4:

- 560 [Adorno ()] , T H Adorno . *Teoria estética. Trad.: A. Morão. Lisboa: Edições* 1982. 70.
- 561 [Barthes and Trad ()] , R Barthes , Trad . *J. C. Guimarães. São Paulo: Singular* 1984.
- 562 [Derrida and Le Problème De La Gènese Dans La Philosophie De Husserl ()] , J Derrida , Le Problème De La
563 Gènese Dans La Philosophie De Husserl . 1990. Paris: PUF.
- 564 [Bayer et al. ()] , R Bayer , História Da Estética , Trad . *José Saramago. Lisboa: Estampa* 1995.
- 565 [Flusser and Da Caixa Preta. Rio De ()] , V Flusser , Janeiro Da Caixa Preta. Rio De . 2002. Relume Dumará.
- 566 [Fatorelli et al. ()] , A Fatorelli , ; Fotografia E Modernidade , E Samain , Paulo . 2005. Hucitec.
- 567 [Samain and Paulo ()] , E Samain , Paulo . 2005. Hucitec.
- 568 [Benjamin et al. (ed.) ()] , W Benjamin , Passagens , Trad . I. Aron. Belo Horizonte: EdUFMG (ed.) 2007.
- 569 [Nietzsche et al. ()] , F Nietzsche , Nascimento Da Tragédia , Trad . *J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva* 2007.
- 570 [Carchia et al. ()] , D'angelo , P Carchia , G Dicionário De Estética , Lisboa . 2009. 70.
- 571 [Gombrich et al. (ed.) ()] , E H Gombrich , História Da Arte , Trad . A. Cabral. Rio de Janeiro: LTC (ed.) 2009.
- 572 [Deleuze et al. (ed.) ()] , G Deleuze , F Guattari , Anti-Édipo . L. B. L. Orlandi (ed.) 2010. São Paulo. p. 34.
- 573 [Silva et al. ()] , L Silva , Estilo Literário De Marx , Trad . *J. P. Neto. São Paulo: Expressão Popular* 2012.
- 574 [Cotton et al. (ed.) ()] , Ch Cotton , Fotografia Como Arte Contemporânea , Trad . M. S. M. Netto e M. B.
575 Cipola (ed.) 2013. São Paulo: Martins Fontes.
- 576 [MarxK ()] , MarxK . *Trad. R. Enderle. São Paulo: Boitempo* 2013. 1.
- 577 [Ricoeur and Ser ()] , P Ricoeur , Ser . *Aristóteles. Trad.: R. C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes* 2014.
- 578 [Poética and Trad ()] , Aristóteles Poética , Trad . 2017. São Paulo: Paulo Pinheiro. p. 34.
- 579 [Nobre and Dialética Negativa De Adorno ()] *A ontologia do estado falso. São Paulo: Iluminuras*, M Nobre ,
580 Dialética Negativa De Adorno . 1998.
- 581 [Castoriadis (ed.) ()] *As encruzilhadas do labirinto*, C Castoriadis . C. S. Guedes e R. M. Boaventura. Rio de
582 Janeiro: Paz & Terra (ed.) 1997.
- 583 [Oehler ()] 'Autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Trad'. D Oehler . *São Paulo:*
584 *Companhia das Letras*, J M Macedo (ed.) 1999. (O velho mundo desce aos infernos)
- 585 [Dubois and Ato ()] Ph Dubois , Ato . *M. Appenzeller. Campinas: Pairus*, 1993.
- 586 [Eco ()] 'Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas'. H Eco . *Trad. G. Cutolo. São Paulo: Perspectiva*
587 1997.
- 588 [Flores et al. ()] *Fotografia e pintura: dois meios diferentes? Trad*, L G. ; D V Flores , Bandeira , São Paulo .
589 2011. Martins Fontes.
- 590 [Gadamer (ed.) ()] *Hermenêutica da obra de arte*, H-G Gadamer . M. A. Casanova (ed.) 2010. São Paulo.
- 591 [Deleuze (ed.) ()] *Lógica do sentido*, G Deleuze . Trad.: L. R. S. Fortes. São Paulo: Perspectiva (ed.) 2009.
- 592 [Moisés ()] L P Moisés . *NOVAES, A. Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras*, 1994.
- 593 [Lima ()] *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*, L C Lima . 1980. Rio de Janeiro: Graal.
- 594 [Patriota ()] *Negatividade do belo. A estética crítica de Theodor Adorno*, R Patriota . 2017. São Paulo: Opção.
- 595 [Novaes et al. ()] A Novaes , Artepensamento , São Paulo . *Companhia das Letras*, 1994.
- 596 [Andrade et al.] *O eixo e a roda. Revista de Literatura Brasileira*, A Andrade , Drummond E O Acontecimento
597 , Ontológico . Belo Horizonte. (n. 1, v. 29, 2020)
- 598 [Caselato ()] *O romance como diálogo na filosofia de Shafyebury. São Paulo: Cajuína*, L Caselato . 2018.
- 599 [Baudelaire ()] *Obras estéticas. Filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Vozes*, Ch Baudelaire . 1993.
- 600 [Matos ()] *Os arcanos do inteiramente outro*, O Matos . 1989. São Paulo; Brasiliense.
- 601 [Dufrenne ()] *Phénoménologie de l'expérience esthétique. I. L'objet esthétique*, M Dufrenne . 1967. Paris: PUF.
- 602 [Coli ()] 'Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres'. J Coli . *NOVAES, A. Artepensamento. São Paulo:*
603 *Companhia das Letras*, 1994.
- 604 [Dondis et al. ()] *Sintaxe da linguagem visual. Trad*, D A. ; J L Dondis , Camargo , São Paulo . 2007. Martins
605 Fontes.
- 606 [Goethe ()] 'Theory of color'. J W Goethe . *Scientific studies. Trad.: D. Miller*, (New York) 1983. Library of
607 Congress.
- 608 [Andrade and Ceticismo E Verdade ()] *Trans/form/ação. Revista de filosofia da Universidade Estadual Paulista*
609 *(UNESP)*, A Andrade , Ceticismo E Verdade . 2018. São Paulo. 41. (Ensaio sobre a universalidade radical
610 de uma pensamento pós-cético)