



GLOBAL JOURNAL OF HUMAN-SOCIAL SCIENCE: A  
ARTS & HUMANITIES - PSYCHOLOGY  
Volume 21 Issue 1 Version 1.0 Year 2021  
Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal  
Publisher: Global Journals  
Online ISSN: 2249-460X & Print ISSN: 0975-587X

## Photography and Philosophy: Light about Color or the Schizophrenic Form

By Prof. Dr. Abah Andrade

*Universidade Federal da Paraíba*

**Abstract-** The present essay is an attempt to do a philosophically approach of an unpublished series of photographs - Light about color - produced by the Brazilian photographer Eduarda Lima, through the construction of the concept of "schizophrenic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.

**Keywords:** *photography - philosophy - schizophrenic form - contemporary aesthetics.*

**GJHSS-A Classification:** *FOR Code: 410203*



*Strictly as per the compliance and regulations of:*



© 2021. Prof. Dr. Abah Andrade. This is a research/review paper, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 Unported License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/>), permitting all non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

# Photography and Philosophy: Light about Color or the Schizophrenic Form

Fotografia E Filosofia: Light about Color Ou a Forma Esquizofrênica

Prof. Dr. Abah Andrade

**Resumo-** O presente ensaio é uma tentativa de abordar filosoficamente uma série inédita de fotografias – *Light about color* – produzida pela fotógrafa brasileira Eduarda Lima, por meio da construção do conceito de “forma esquizofrênica”, e a partir de um vivo diálogo com as contribuições filosóficas de Mikel Dufrenne, Theodor Adorno, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nossa tese é que, saturando na cor, a fotografia se aproxima da música e, ao fazê-lo, cria não só uma imagem móvel, mas um conceito: aquele da forma esquizofrênica.

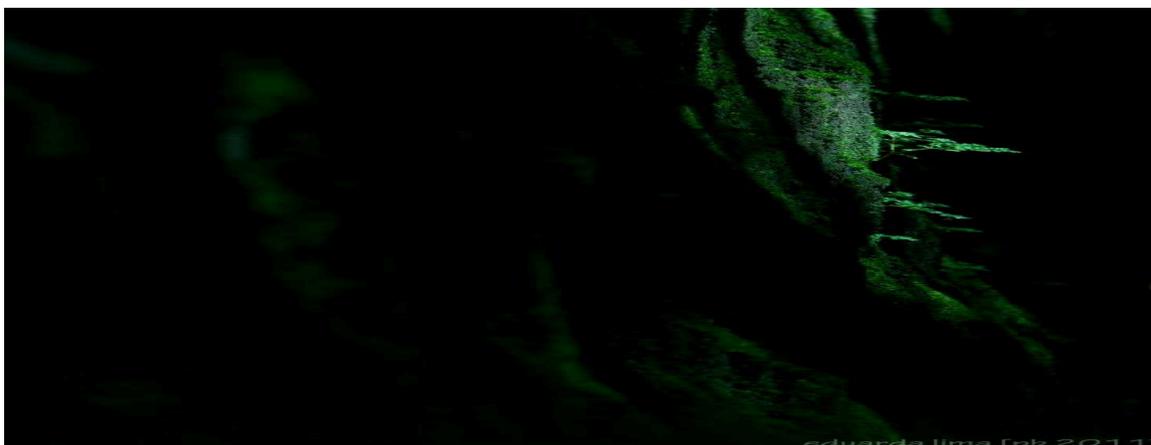
**Palavras-chave:** fotografia – filosofia – forma esquizofrênica – estética contemporânea.

**Abstract-** The present essay is an attempt to do a philosophical 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.

**Keywords:** photography - philosophy - schizophrenic form - contemporary aesthetics.

Para Dedé, com amor.



Author: Professor titular de filosofia na Universidade Federal da Paraíba, Brazil. e-mail: andradesimples@gmail.com



(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 sabores 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 apreender 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

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

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

O questionamento da referência nela produzido é visivelmente um questionamento contra afirmações como esta, de Roland Barthes: “não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*” (BARTHES, 1984, p. 16); ou esta, mais avançada, de Vilém Flusser: “Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça” (FLUSSER, 2002, p. 29), bem entendido: de caça do que fotografar. Mas essa série fotográfica deslança um desafio ao pensamento passível de suplantam ambas representações, como caça e como necessidade imperiosa de objeto, que no mundo contemporâneo

*aparece* sempre como um amontoado de mercadorias: trata-se de negar a totalidade do mundo já visto e visível (que é hoje o mundo do capital fetiche e do consumo exacerbado) mediante um ensimesmar-se da câmara que, então, explode a partir de si em vista de um outro mundo possível: uma metafísica no interior da obra fotográfica, como a metafísica platônica, que também ela não existe fora dos diálogos escritos.

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

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

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

Mas aqui a acepção de refletir pretende, também ela, ser levada a sério como um ato filosófico, pois se é luz sobre cor, e a luz, embora algo assaz independente da cor, não existe sem ela porque a própria luz é um fecho de cores entrelaçadas no amálgama do branco (Newton), quando a cor, dependente da luz até o alicerce de si mesma (alicerce que é um teto, uma superfície, uma época), é seu próprio resultado, quando a cor é “façanha” 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 uma só e mesma coisa, ali, pois, onde elas se apresentam em sua diferença recíproca, na unidade plural do ato fotográfico?

Ora, essa unidade plural como identidade de si em relação a si é o que opera a dualidade entre a obra fotográfica em pauta e o mundo por ela recusado. A expressão *luz sobre cor* esboça a realidade de um desdobramento de um si sobre si mesmo, e já é, por isso, uma manifestação de certo recolhimento a si, dobramento, envolvimento como encasulamento, que é simultaneamente ruptura com o mundo circundante e fratura de si, sem, todavia, perder com isso a unidade, uma unidade *feita* já não tanto porquanto mostra indícios de *um mesmo* vivido, mas porquanto faz-se inscrição serial dessa dupla fratura em cada recolhimento: negar o mundo é recolher-se a si, mas 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 como sutura e reelaboração de um novo mundo, entrementes avesso à totalidade suposta do mundo posto fora da obra como mero real representável.

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

Essa dupla fratura (do si da fotografia em relação ao mundo e dele mesmo em relação a si) está contida em um só movimento, num só gesto plural: a série fotográfica *Light about color*. O que vemos nela é, sobretudo, coisa alguma de se ver que possa de imediato apontar para algo mundano, um objeto, uma representação, um rosto, seja de modo espacial e temporal, seja em alguma categoria de pensamento facilmente descodificável como isto ou aquilo, essa ou

aquela dimensão redutível à experiência natural de mundo. Trata-se, pois, de um ponto de vista já metodológico (o nosso), de afirmar como atitude irrecusável o tomar o primado da obra sobre qualquer teoria, e vê-la antes de ver o que ela mostra. É preciso, deste modo, olhar a obra, conviver com ela segundo a regra de um perceber maximamente desprezioso, e aceitá-la como ela se dá, sem tentar acrescentar-lhe nada, nem tampouco dela tirar coisa alguma, sobretudo alguma “coisa” passível de remontar sem mediação a algo já dado por nossa experiência cultural comum, em expressões do tipo: essa mancha lembra isso, aquela mancha lembra aquilo. Nada disso.

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

A fotografia concebida como *ato inscriptor*? A fotografia como forma de pensamento? Comumente se diz que a fotografia “capta”. O *ato inscriptor* seria, antes, a própria *forma artística*, o princípio ativo de um movimento de luz que trabalha progressiva e agressivamente no sentido de despertar as cores em um arranjo que se conforma internamente (naquilo que Barthes chamaria de *studium*) e se dá a ver (singrando o *studium*), segundo as “conspirações” alcançadas (os *puncta*, que seriam cada um dos elementos da série em suas correlações no *studium* <BARTHES, 1984, p. 45s>, mas também a *forma completa* que a série instaura). *Forma completa*: “princípio organizador que confere unidade e coerência a uma multiplicidade de elementos.” (D’ANGELO e CARCHIA, 2009, p. 149). O termo “forma”, algo que “se move, algo que devém, que transcorre” (Goethe), com efeito, é uma de nossas palavras para designar o grego *eidōs* (“ideia”). Segundo Ludovico Silva, estudioso do estilo da prosa marxiana como “um todo artístico” e, portanto, *como forma de arte* no próprio interior do *discurso científico*, as ideias “não são algo intangível ou invisível, mas algo que se pode ver e perceber.” (SILVA, 2012, p. 12) Marx, “que conhecia a fundo a língua grega antiga, sabia bem que a palavra *ideia* significa originalmente *aspecto*

*exterior, aparência, forma*". (*Id., ibid.*, p.12) E, arrematando, um pouco mais adiante: "O verbo *idein* não significa outra coisa que 'ver com os próprios olhos'" (*Id., ibid.*, p.13). Ora, ver com os próprios olhos é estar lá no momento do acontecer, em solidariedade com o acontecimento. O "princípio intensivo que está na origem das formas", segundo as palavras de Novalis, e que Goethe chamava de *Urphänomenon*, o "fenômeno originário" (D'ANGELO e CARCHIA, 2009, p.147), enlaça o visto e o vidente numa mesma experiência, que é o ver, e o ver *formar-se*, modelando um gesto que não pode estar longe nem da dança, nem da música, nem do pensamento. Tampouco dessa série fotográfica.

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

A "coisa" ali exposta como "ideia" a ser (curiosamente) *vista* apresenta-se a nós de algum modo delineável e definível sob alguma feição, mesmo quando nada aponta para coisa alguma de específica: não é uma paisagem, não é um objeto manejável, não é um ser humano. A "coisa", no caso das fotografias aqui visadas, seria finalmente a própria forma sem matéria; e a forma, o conjunto de movimentos internos que a obra faz (e traz) em si e a partir de si, mostrando-se *como* um conteúdo apresentável e *em seu* conteúdo apresentado, na mobilidade da luz 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 "própria" (o sujeito, o assunto, o magma, a subjetividade selvagem que Nietzsche < NIETZSCHE, 2007, p. 42> antevia no lirismo de Arquíloco) no agora mesmo de sua composição e de nossa constituição dela ante a atividade perceptiva, resgatando, num ático (átimo que é a obra como objeto estético e nossa experiência desse objeto), aquilo mesmo que aparentemente havia sido deixado de fora: a dialética entre forma e conteúdo, porque a própria forma é um mundo, e se é

forma nascente, aponta para o nascer de um mundo no movimento de seu dar-se como mundo, e mundo outro, imprevisível, insondável segundo as categorias disponibilizadas pela lógica usual e pela experiência comum de mundo estabelecida pela representação contumaz.

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

(B)

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

Sem que discutamos os motivos de dizermos sejam "micrológicos" o impacto e a confusão de sentimentos da experiência estética ali conseguida, o que nos levaria a uma sociologia do gosto em paragens dominadas por certa paralisia espiritual produzida hoje pela onipresença cotidiana da indústria cultural, do *kitsch* e da passividade não-criativa com que se lida com a obra de arte contemporânea, quando é sistematicamente ignorado o recado que essa obra passa a seu público – a saber, que ele é coautor da obra que, *aberta*, convida-o a rebelar-se contra o estado de inércia em que é colocado pela acima referida indústria, e tornar-se protagonista da cena da

história da arte como da história de sua própria humanidade, ao mesmo tempo em que, por conta dessa inadvertência do público, a própria arte, o próprio convite, negligentemente não aceito, paira no ar como mercadoria ou simples bugiganga, *seja dito apenas* que a série proposta por Eduarda Lima é um desafio; um desafio tanto para a concepção da “fotográfica como arte contemporânea” (ECO, 1997; COTTON, 2013), quanto para o problema das relações entre fotografia e pintura. Ainda mais com a sugestão de que ela instaura algo de musical na imagem.

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

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

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

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

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

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

Ao mesmo tempo pintura abstrata sem o uso de tinta ou pincel, e obra da câmara, da luz e das mãos hábeis de uma fotógrafa, não se deixa reduzir, contudo, a uma “captura” de um momento reconhecível, seja de

um ponto de vista representacional, seja simbólico ou icônico, trata-se, sob a não dissociação entre pintura e fotografia, de uma série de imagens que tem na “abstração” apenas seu ponto de partida, não de chegada e, por isso mesmo, pede uma análise capaz de explicitar a experiência estética como o percurso que vai da abstração vista até o concreto pensado: exige uma dialética própria.

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

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

Resta, então, desse duplo contraste, a posição de uma dualidade que é o próprio objeto estético aqui configurado: o conflito entre o preto e o verde e o verde e o preto só é possível pelo contraste entre a luz lateral branca e o que ela, sempre a partir de dentro, ilumina, como uma espécie de sopro cuja eficácia estaria no fato de colocar em movimento aquela luta interna de

duas cores: o preto, cujo código cultural remeteria à significância do luto e portanto da morte, e o verde, cujo mesmo código conduziria para a significação da esperança e da vida. Contudo, a própria existência interna e lateral da luz evita qualquer dualismo estanque, na medida em que ela duplica as dualidades: entre luz e cor e, dentre as cores, entre o verde e o preto.

Que se faça, por um momento, abstração do branco-luz sobre o todo, a partir de sua incidência sobre o verde na parte direita superior e, seguindo o contraste das cores, examine-se a curva do preto sobre o verde. O que temos? Um domínio quase que completo do preto, cuja mobilidade sutil consistiria em dominar o verde, seja 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, destroçando-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 imagem-de-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 contendores 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 fotográfico, como se a máquina, tomada de pudor contra a banalização de seu uso, tornasse-se ensimesmada a ponto de negar o mundo sob o modo de uma espécie toda nova de alucinação negativa (o mundo está ali, de fato, logo à sua frente, mas *faz-se de conta* que se não o vê). É, aliás, dessa alucinação negativa criteriosamente preparada com a sobreposição de livros por trás de garrafas de vidro expostos à luz de uma janela aberta que vem a se instaurar o que chamarei de *forma esquizofrênica*: a esquizofrenia não como patologia, mas como forma de arte (*techné*), como atividade produtiva.

Luz e cor transpõem sua dimensão meramente natural em direção a um *fazer segundo*, que é, porquanto *techné* (arte, astúcia, habilidade, fabricação, produção, construção), um fazer que escorre no tempo e a si mesmo se explicita como *histórico*, ou seja, não-natural, porquanto resultado de um trabalho de pensamento, na relação dialética de continuidade e contraposição à natureza: "técnica, do grego *techné*, remonta a um verbo muito antigo, *teuchô* (...) cujo sentido central em Homero é 'fabricar', 'produzir',

'construir' (...). Os estoicos definirão a *téchné* como *hexis hodopoietiké*, 'hábito criador de caminho'" (Cf. CASTORIADIS, 1997, p. 295s. Muitas vezes se esquecem que a mão hábil do artista primoroso é, sobretudo, um cérebro pensante. Muitas vezes querem retirar o mérito de um artista, como Duchamp, por exemplo, porque não se deu ao trabalho de "fazer", mas encontrou o que veio a designar obra de arte sempre já pronto (*ready-made*). Contra essa postura, se não fosse suficiente citar a famosa passagem de Karl Marx ("Uma abelha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colmeia. Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade." <MARX, 2013, p. 212s>), citar-se-ia ainda que, para Tomás de Aquino, "a arte é acima de tudo uma virtude, *virtus*. (...) A virtude, em definitivo, é um pensamento." E que: "O importante não é que o artista opere bem ao trabalhar, mas que crie uma obra que opere bem." (Cf. BAYER, 1995, p. 91s). É essa operação da obra que nos interessa na série fotográfica aqui em foco.

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

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

Diante dessa forma uno-dual, *esquizofrênica*, contemplamos o resultado, mas não somos, na contemplação, conduzidos a nenhum lugar específico, nenhuma lembrança de um vivido, nenhuma representação do que sempre já fora. Perguntamos sobre o nosso mundo, por que ele não aparece ali, por que nada indica coisa alguma do que poderíamos, por experiência acumulada, adivinhar. E é essa decepção, esse desencontro entre nós e nosso mundo, o fulcro do que ali se expressa sob a forma da não-expressão, da

recusa de expressão como afirmação do núcleo (não-expressivo e não-figurativo) pelo qual uma expressão (toda expressão) e uma figura (toda figura) são possíveis. É por meio dessa não-figuração que a música se insinua no coração dessa série fotográfica.

(C)

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

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

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

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

As duas dimensões se articulam em sua inteireza, sem chance para identificação. Daí, não só forma, mas *forma esquizofrênica*, porque ao experimentá-la esteticamente é de um só golpe que negação (Adorno) e afirmação (Dufrenne) *acontecem* (DELEUZE, 2009, pp. 85ss; pp. 151ss). O acontecimento da obra é também a criação de seu conceito. Nessa série, a esquizofrenia é um elemento

de sua estrutura, isto é: a teimosia em não aceitar em si nada que nos convença de sua realidade; todo o mundo, tal como o conhecemos na vigília do cotidiano, com seu poder de construção e seu poder de aniquilamento; com suas misérias e mesquinhas, seu fulgor e brilho das estéticas da mercadoria, todo ele deixa de ser digno de ser expresso; a forma esquizofrênica barra a presença do mundo: a fotografia deixa de ser captação sob quaisquer aspectos do mundo vigente. Mas, e aqui a inteireza da contraparte, que a faz um todo em disjunção, esse mundo nem por isso está menos ali, mesmo que sob a forma de não estar ali, sob a forma de mundo recusado. E, por meio dessa recusa, outro mundo se abre, digamos, desde a obra ela mesma.

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

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

O belo artístico que ela produz a contrapelo do sublime, com efeito, é o resultado dessa proximidade com o belo natural, com a luz, cuja escrita ela desenha com um desiderato muito claro: aquele de voltar ao

mais “natural” dos momentos da natureza, seu instante de geração, seu *ponto genético* que, todavia, só pode ser, evidentemente, na fotografia, o contrário dele mesmo e, assim, apresentar-se como o ponto *poiético*, o momento de *formação*, de *produção*, porque afinal se trata, com efeito, de uma obra de arte: a aparência da natureza, não pelo que é visível, mas pelo que permite toda e qualquer visibilidade, o *locus* de nascimento do visível, de um outro visível, a “máquina desejanter” (DELEUZE e GUATTARI, 2010) de fabricar visibilidades. E é justamente por construir esse fundo nascente de visibilidades que nada mostra porquanto é condição de possibilidade de todo visível (o desejo em cujo fundo se antevê a imaginação criadora) que nossa artista, ao não mostrar coisa alguma de perceptível, cria o campo dentro do qual, por um lado, tudo o que é passível de ser mostrado fora de sua obra se desvanece, e, por outro, tudo o que nasce de sua obra é a encenação vigorosa do próprio *status nascendi*: é a *mimesis de produção* (LIMA, 1980), pela qual a recusa do mundo representável se desdobra na apresentação afirmativa de um mundo outro em negativo. Daí, por contrachoque, o sublime: a série fotográfica apareceria como uma espécie de cosmogênese. O seu aspecto pictórico de metáfora “musical” daria conta dessa cosmogênese.

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

A fotógrafa, não mostrando coisa alguma, detém-se no momento da luz, da cor, e nega com intransigência vigorosa qualquer proximidade com o mundo de que temos notícia. Assim, a série de fotografia *Light about color*, enquanto forma artística, possui essa dimensão eminentemente *negativa*, com a

qual ela faz da fotografia uma experiência de recusa da sociedade vigente, dando mostras, por isso mesmo, não de certo voluntarismo arbitrário da artista enquanto pessoa individual, falsamente livre, mas do quanto ela, como artista, e por sua obra, se deixa ver como um feixe de relações sociais reconhecíveis pelo viés da insatisfação com o mundo atual, essa sociedade do espetáculo onde a única estética possível seria aquela da mercadoria; mas, para além de Adorno, a obra em foco dá a pensar que a verdadeira obra de arte não é aquela que somente destrói nossos liames imediatos com o mundo circundante, mediante a corrosão crítica, ao fazer-lhe a ontologia visual de seu estado falso, mas também aquela que, das ruínas e dos escombros do que fora destruído pela crítica imanente (NOBRE, 1998), deixa entrever uma brecha, da qual emana não somente uma luz, mas um ato, um acontecimento: esse ato-acontecimento é essencialmente construtor; é a possibilidade mesma da criação concebida como ruptura em relação ao sempre já posto em vista de uma nova instituição do ser (do não-ser) por meio da obra: a diferença, objeto, aliás, da filosofia de Guattari e Deleuze.

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

A arte como forma esquizofrênica irmana aqui o artista e o público: fazer arte e consumir arte são um mesmo gesto de uma dupla empreitada – destruir o já aí, segundo Adorno, e refazê-lo em vista do que está por ser feito, porquanto a arte o anuncia, segundo Dufrenne; porquanto ela é sua *nascente*, segundo Deleuze e Guattari, e tal como acontece na fotografia de Eduarda Lima. Nesse sentido, sua tarefa precípua não é destruir, mas afirmar, embora ela nada afirme senão quando, com impressionante radicalidade, tudo nega: a afirmação é o conteúdo latente da negação, o teor de seu sentido. É por dentro da negação, logo, nas

palavras de Adorno, por dentro da “crítica social” como ela se configura enquanto antítese da sociedade, que a arte, a partir de sua seiva afirmativa, inaugura um espaço de experiência, o “objeto estético”, como dirá Dufrenne, na percepção do qual a arte se dá a ver como abertura do possível, expressando a fonte da expressão (aquilo mesmo que não pode ser exprimido): a esquizofrenia, segundo Deleuze e Guattari, como oposição ao capitalismo e posição de outro mundo virtualmente possível.

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

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

## REFERENCES RÉFÉRENCES REFERENCIAS

- ADORNO, TH. *Teoria estética*. Trad.: A. Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ANDRADE, A. Ceticismo e verdade. Ensaio sobre a universalidade radical de uma pensamento pós-cético. In: *Trans/form/ação*. Revista de filosofia da Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, n. 41, v. 3, 2018.
- ANDRADE, A. Drummond e o acontecimento ontológico. In: *O eixo e a roda*. Revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte, n. 1, v. 29, 2020.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad.: Paulo Pinheiro. São Paulo: 34, 2017.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Trad.: J. C. Guimarães. São Paulo: Singular, 1984.
- BAUDELAIRE, Ch. *Obras estéticas*. Filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAYER, R. *História da estética*. Trad.: José Saramago. Lisboa: Estampa, 1995.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad.: I. Aron. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.
- CASELATO, L. *O romance como diálogo na filosofia de Shafybury*. São Paulo: Cajuína, 2018.
- CASTORIADIS, C. *As encruzilhadas do labirinto*. V. 1. Trad.: C. S. Guedes e R. M. Boaventura. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997.
- COLI, J. Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres. In: NOVAES, A. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- COTTON, Ch. *A fotografia como arte contemporânea*. Trad.: M. S. M. Netto e M. B. Cipola. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- D'ANGELO, P. e CARCHIA, G. *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad.: L. R. S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Capitalismo e esquizofrenia 1. Trad.: L. B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2010.
- DERRIDA, J. *Le problème de la gènese dans la philosophie de Husserl*. Paris: PUF, 1990.
- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad.: J. L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUBOIS, Ph. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: M. Appenzeller. Campinas: Pairus, 1993.
- DUFRENNE, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique. I. L'objet esthétique*. Paris: PUF, 1967.
- ECO, H. *A obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. G. Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FATORELLI, A. Fotografia e modernidade. In: SAMAIN, E. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- FLORES, L. G. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* Trad.: D. V. Bandeira. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GADAMER, H.-G. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad.: M. A. Casanova. São Paulo: 2010.

25. GOETHE, J. W. Theory of color. In: *Scientific studies*. Trad.: D. Miller. New York: Library of Congress, 1983.
26. GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad.: A. Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
27. LIMA, L. C. *Mimesis e modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
28. MARX, K. *O capital*. Livro 1. Trad. R. Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
29. MATOS, O. *Os arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
30. MOISÉS, L. P. A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix. in: NOVAES, A. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
31. NIETZSCHE, F. *Nascimento da tragédia*. Trad.: J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.
32. NOBRE, M. *A dialética negativa de Adorno*. A ontologia do estado falso. São Paulo: Iluminuras, 1998.
33. NOVAES, A. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
34. OEHLER, D. *O velho mundo desce aos infernos*. Autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Trad.: J. M. Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
35. PATRIOTA, R. *Negatividade do belo*. A estética crítica de Theodor Adorno. São Paulo: Opção, 2017.
36. RICCEUR, P. *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*. Trad.: R. C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
37. SAMAIN, E. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 2005.
38. SILVA, L. *O estilo literário de Marx*. Trad.: J. P. Neto. São Paulo: Expressão Popular, 2012.