

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

GABRIELA CANALE MIOLA

**ARTES DO ENCONTRO EM *ET EU TU*, DE ARNALDO ANTUNES E MARCIA
XAVIER**

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2013

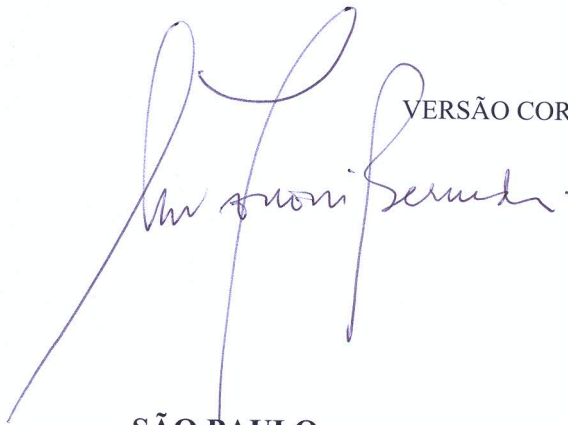
GABRIELA CANALE MIOLA

**ARTES DO ENCONTRO EM *ET EU TU*, DE ARNALDO ANTUNES E MARCIA
XAVIER**

Tese apresentada ao Programa de Teoria Literária e
Literatura Comparada da Universidade de São
Paulo como requisito parcial para a obtenção do
título de Doutor.

Orientadora: Professora Dra. Aurora Bernardini
Fornoni

De Acordo

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Aurora Bernardini Fornoni', written over a large, stylized, abstract graphic element that resembles a signature or a large letter 'A'.

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Canale Miola, Gabriela

**ARTES DO ENCONTRO EM *ET EU TU*,
DE ARNALDO ANTUNES E MARCIA XAVIER.**

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof. Dra. Aurora Bernardini Fornoni.

Tese (DOUTORADO) – Universidade de São Paulo.

1. Literatura comparada; 2. fotografia; 3. Poesia; 4. Arnaldo Antunes; 5.

Nome: MIOLA, Gabriela Canale.
Título: Artes do Encontro em ET Eu TU de Arnaldo Antunes e Marcia Xavier.

Tese apresentada ao Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Aprovado em: 26 fevereiro de 2014.

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

À professora e orientadora Aurora Fornoni, quem me concedeu a possibilidade de empreender esta pesquisa e, no seu processo, tentar ser uma pessoa melhor para o mundo, para a arte e para mim mesma.

AGRADECIMENTOS

Para pesquisar é preciso aceitar o risco de navegar. Navegar entre os rios e afluentes de saberes; tráfegar pelas primeiras, segundas e terceiras margens. Neste caso, navegar não é preciso. É na imprecisão que se tornam essenciais os apoios e parcerias para iluminar a travessia.

Agradeço à orientadora Dra. Aurora Bernardini Fornoni, quem aprovou a orientação desta pesquisa. Ao CNPQ, sem o qual esta tese e toda a produção realizada durante o doutoramento seria impraticável. Agradeço à professora Dra. Arlete Cavaliere e Dra. Celeste Ribeiro pela leitura cuidadosa e crítica do material de qualificação. Agradeço à presteza, disponibilidade e competência de Luiz Mattos.

Às educadoras doutoras Ana Mae Barbosa e Heloísa Margarido Salles por me acolherem com afeto e múltiplas sabedorias. Agradeço por me estimularem a pensar na educação e na arte com responsabilidade, abertura e amor.

À Marcia Xavier pela abertura afetiva para a fotografia e pelos ensinamentos dos multiversos das artes. Ao Arnaldo Antunes, pelo diálogo e pela potência inspiradora de vida.

Agradeço também aos meus parceiros de jornada – interlocutores perspicazes que me tiraram da ilha solitária da pesquisa e me levaram para navegar em correntezas de saberes: Carina Paccola, Barbara Marques, Giuliano Lucas, Leticia Castilhos, Jaime Scatena, Daniele Caron, Gabriela Silva, Jeferson Miola, Orlando Lopes, LuisFilipe Porto e Matheus Romanelli.

À fraternidade infinita de Ísis Fernandes Pinto. Ao afeto e companheirismo de Otto. Ao Vitor Hugo Simon Machado, pela paciência e todas as belas coerências que residem no amor. À família biológica e afetiva que me recebeu em suas casas para que eu transitasse entre bibliotecas e galerias de arte: Victor José Miola, Margareth Canale Miola, Lucas Canale Miola, Marina Canale Miola, Julia Miola, Willian Miola, Marylene Miola, Rosa Vial, Maria Carlotto Miola, Warington Miola, Jeferson Miola, Iagê Zendron Miola, Luana Negrelly, Paulo Afonso, Rafael Bastos, Thiago Pasqualotto, Ivana Friedman, à família Toniollo Busnello e James Cimino.



Poty Lazzarotto

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

João Guimarães Rosa

CANALE, Gabriela. Artes do Encontro em *ET Eu Tu*, de Arnaldo Antunes e Marcia Xavier. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo.

RESUMO

Esta tese propõe-se a descrever as aproximações entre texto literário e a fotografia centrando sua análise na obra *ET Eu Tu*, de Arnaldo Antunes em Marcia Xavier. Inicia-se apontando a presença maciça da imagem visual na experiência da contemporaneidade e suas relações com a criação literária. Para a compreensão da presença hiperbólica da imagem na contemporaneidade faz-se uma descrição do início da criação da imagem técnica: a fotografia. Ela é descrita em seu contexto de criação, na novidade que introduz na experiência do universo das imagens e nas suas especificidades técnicas. A partir da descrição da história e das inovações provocadas pela fotografia, sugere-se que a literatura é um espaço privilegiado para se perceber como as subjetividades foram tocadas por esta imagem técnica e quanto se transformou ao tê-la como tema, objeto, paradigma ou reflexão. Empreende-se um breve resgate de nomenclaturas que têm sido empregadas para abordar as criações que comportam literatura e fotografia. A partir delas são investigadas as especificidades da fotopoesia e algumas possibilidades de leitura. Parte-se para a descrição dos procedimentos que articulam o campo verbal e o imagético em *ET Eu Tu*. São descritos alguns procedimentos de formulação de sentido específicos da fotopoesia. A obra é analisada como um projeto poético em que palavra e imagem são empregadas com recursos próximos à montagem cinematográfica. Por fim há uma reflexão sobre a obra de maneira a tentar dar conta de seu mote central – a alteridade. A tese também contém uma parte de criação em fotopoesia intitulada *Carolina*. Nela aplicam-se alguns pressupostos da arte-educação na pesquisa da Literatura Comparada ao propor a criação como possibilidade de pesquisa de doutoramento na área. *Carolina* apresenta uma narrativa elaborada a partir de poemas em prosa, fotografias e design em que o leitor é convidado a percorrer os encontros de uma relação entre fotógrafo e fotografada. Criado em parceria com o artista Giuliano Lucas e a designer Juliana Colli, *Carolina* é um fotolivro sobre a alteridade, a visão e a leitura.

PALAVRAS-CHAVE: fotopoesia, Arnaldo Antunes, Marcia Xavier, Carolina, ensino das artes.

CANALE, Gabriela. Arts Meeting in *ET Eu Tu*, by Arnaldo Antunes and Marcia Xavier .
Thesis (PhD in Literary Theory and Comparative Literature) - University of São Paulo .

ABSTRACT

This thesis proposes to describe the similarities between literary text and photography focusing its analysis on *ET Eu Tu*, by Arnaldo Antunes and Marcia Xavier. It begins pointing the massive presence of visual images in contemporary experience and its relationship with literary creation. To understand the hyperbolic presence of the image in contemporary society there is a description of the main point of the technical image: photography. The photographic advent is then described in the context of its creation, the novelty that introduces the experience of the universe of images and their technical specifications. From the description of the history and innovations caused by photography is suggested that literature is a privileged space to see how the subjectivities were touched by this kind of image and how literature dialogues to its technique turning it into subject, object, or paradigm. It is followed by a brief classification that have been employed to address the creations that involve literature and photography. Then comes an investigation about the specificity of photopoetry and some possibilities of reading it. Some procedures present in *ET Eu Tu* that articulate verbal and imagistic field are described pointing the specific sense of photopoetry. The book is analyzed as a poetic project in which words and images cause experiences close to the cinema. Finally there is a reflection about otherness – the central theme of the analyzed book. The thesis also contains a part of creation in fotopoesia entitled Carolina. It apply some principles of art education research in Comparative Literature proposing the establishment as a possibility for doctoral research in the area. Carolina presents a narrative that involves poems in prose, photographs and design in which the reader is invited to follow a relationship between a photographer and photographed woman. Created in partnership with the artist Giuliano Lucas and the designer Juliana Colli, Carolina is a photobook about otherness, vision and reading.

KEYWORDS: photopoetry, Arnaldo Antunes, Marcia Xavier, Carolina, art education.

Lista de figuras

FIGURA 1 - A TRINDADE (1425-1417), DE MASACCIO.	19
FIGURA 2 - WOMAN TURNING AROUND IN SURPRISE AND RUNNING AWAY. EADWEARD MUYBRIDGE.1884/1886.....	30
FIGURA 3 - NU DESCENDO A ESCADA, DE MARCEL DUCHAMP, 1912.....	31
FIGURA 4 - A AMPULHETA DE VIK MUNIZ, 2010.	32
FIGURA 5 - <i>BARACK OBAMA ASSISTE AO APERTO DE MÃO DE HU JIN TAO E LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA</i> . FOTO DE DARREN STAPLES. ACERVO DA AGÊNCIA REUTERS.	35
FIGURA 6 - ACERVO DA FAMÍLIA MIOLA, DE FOTO ESTÚDIO GRANDÓ, 1958.	36
FIGURA 7 - A SCENE IN A LIBRARY, DE FOX TALBOT, 1844.....	39
FIGURA 8 - LIVRO DE CARNE, ARTUR BARRIO, 1979.	43
FIGURA 9 - DIA UM, DE EDITH DERDYK, 2010.....	44
FIGURA 10 - LETRAS CAINDO, DE MARINA CAMARGO, 2005.	46
FIGURA 11 - TABULEIRO, OBRA DE EDITH DERDYK, 2013.....	46
FIGURA 12 – IMAGENS DA CAPA DE <i>ET EU TU</i>	61
FIGURA 13 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 67 64	64
FIGURA 14 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 6-7..... 66	66
FIGURA 15 – FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 93-94..... 68	68
FIGURA 16 – FOTOPOEMA DE <i>ET, EU TU</i> , p. 50-51. 69	69
FIGURA 17 - FOTOPOEMA DE <i>ET, EU TU</i> , p. 60-61 70	70
FIGURA 18 - FOTOPOEMAS DE <i>ET, EU TU</i> , p. 58-59..... 70	70
FIGURA 19 – FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 55-56. 71	71
FIGURA 20 - POEMA DE <i>ET EU TU</i> . p. 41..... 73	73
FIGURA 21 - FOTOPOEMA DE <i>ET, EU TU</i> , p. 38-39. 74	74
FIGURA 22 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 73..... 78	78
FIGURA 23 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 74 COM PÁGINA TRANSPARENTE SOBREPOSTA..... 80	80
FIGURA 24 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 73 COM PÁGINA TRANSPARENTE SOBREPOSTA..... 81	81
FIGURA 25 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 94..... 83	83
FIGURA 26 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 95..... 85	85
FIGURA 27 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 95 COM PÁGINA TRANSPARENTE SOBREPOSTA..... 87	87
FIGURA 28 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 94 COM PÁGINA TRANSPARENTE SOBREPOSTA..... 89	89
FIGURA 29 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 42-43..... 90	90
FIGURA 30 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 133..... 92	92
FIGURA 31 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 134..... 93	93

FIGURA 32 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 46.....	95
FIGURA 33 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 47.....	96
FIGURA 34 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 178.	98
FIGURA 35 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 179.....	99
FIGURA 36 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 180.....	101
FIGURA 37 – FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 183-184.....	102
FIGURA 38 - FIGURA FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 94-95.....	105
FIGURA 39 - INSTALAÇÃO “CARAMBOLA”, DE MARCIA XAVIER.....	106
FIGURA 40 - IMAGEM DE INSTALAÇÃO DE MARCIA XAVIER QUE INTEGRA <i>ET EU TU</i>	107
FIGURA 41- FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> . P. 44, 45 E BORDA EXPANDIDA	109
FIGURA 42 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 145.....	113
FIGURA 43 - FOTOPOEMA DE <i>ET EU TU</i> , p. 146.....	115
FIGURA 44 - CONTRACAPA DE <i>ET EU TU</i>	116

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
-----------------	----

PARTE I

FOTOPOESIA: BASES PARA VISLUMBRAR O IMPACTO DAS IMAGENS TÉCNICAS NA CRIAÇÃO LITERÁRIA

1. Desejo de apreensão do mundo visível: da perspectiva à fotografia.....	17
1.1 Percepção e imagem técnica.....	21
1.2 O discurso da velocidade.....	23
1.3 Uma visão de mundo	24
2. Algumas peculiaridades da fotografia.....	24
2.1 O dispositivo	27
2.2 O olhar fotográfico e a composição	28
2.3 Suspensão do tempo.....	29
2.4 Edição.....	33
2.5 Circulação e discurso	34
3. Literatura e fotografia.....	38
3.1 A biblioteca e a fotografia	39
3.2 O encontro da palavra com o suporte	40
3.3 O encontro do corpo do leitor com o livro	41
3.4 O livro encontra as artes visuais	42
3.4.1 Livro de artista	43
3.4.2 A experiência de leitura como mote para criação das artes visuais	44
4. Mapeando taxonomias dos encontros da literatura com a fotografia	47
4.1 Fotopoesia.....	50
4.1.1 Como ler um fotopoema?.....	53

PARTE II

ET EU TU: POÉTICAS DO ENCONTRO

1. O encontro de projetos autorais.....	57
1.1 <i>ET</i> – o encontro com o outro	59
1.2 O encontro com o corpo	62
1. Estratégias poéticas no encontro de códigos em <i>ET Eu Tu</i>	65
1.1 Gradação	67
1.2 Atravessamento: o encontro material	72
1.3 Movimento e composição	90
1.4 Sintaxe multimídia	104
1.5 (Meta)metalinguagem: fotoinstalação e fotopoesia	107
1.6 Experiência cinemática.....	108
1.1.7 Tu, you, u – a alteridade e o ciclo da leitura.....	116

PARTE III

CAROLINA: EXERCÍCIO DE FOTOPOESIA PENSANDO FORMATOS DE PESQUISA EM LITERATURA COMPARADA

1. Breve reflexão sobre a pesquisa literária.....	118
1.1 Parâmetros para um exercício fotopoético	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
Referências	125
Apêndice A – Entrevista com Marcia Xavier	132
Apêndice B – Entrevista com Arnaldo Antunes	138

INTRODUÇÃO

A nova narrativa será multimídia. Transitaremos livremente entre texto, voz, música, vídeos, animações, fotos, ilustrações, diagramas. Todas as linguagens existentes hoje serão uma só, e com ela virão novas formas de narrar, de insinuar um subtexto, de construir elipses e significados (GALERA, 2013).

Para adentrar o terreno da literatura contemporânea faz-se necessário compreender o universo das imagens visuais, pois é ele um dos principais interlocutores. Os objetos culturais, sobretudo aqueles criados a partir da proliferação das imagens, exigem leitores preparados para ler e para ver. A literatura contemporânea sublinha a necessidade de que a leitura crítica de imagens faça parte da alfabetização de uma maneira mais ampla.

Os procedimentos tradicionais do conto, da novela, do poema incorporam recursos das imagens visuais ao mesmo tempo em que mantêm erguidos alguns alicerces sobre os quais se edificam arquiteturas dos gêneros literários cristalizados.

Para no espaço literário e artístico do século XXI uma espécie de movimento fluido que ora incorpora as novas tecnologias, ora reitera a distinção de gêneros e suportes tradicionais. A fluidez dos líquidos, metáfora cara à teoria de Zygmunt Bauman, parece continuar adequada aos trânsitos da literatura contemporânea e das artes em geral.

Vídeopoemas, poemas visuais, instalações poéticas são apenas alguns dos exemplos destas formas. As denominações que tentam dar conta das novas expressividades parecem simplificar a amplitude de seus sentidos, reunindo termos existentes em campos distintos.

Mais do que criar termos novos, faz-se essencial compreender que contexto tornou possíveis e necessários novos formatos. E mais: a que novos sentidos, expressividades, sensibilidades essas formas correspondem. Pois se “forma é conteúdo”, cabe à crítica literária liquefazer-se e imiscuir-se a saberes de outros campos que incluem, sobretudo, um vasto repertório do campo imagético.

A imagem e a palavra fundam mundos muito particulares e extremamente amplos. Muitos teóricos defendem que a teoria que define o texto pode ser aplicada a objetos distintos das palavras.

A extensão do que pode ser um texto chama atenção para dois dados: o primeiro - o texto se tornou paradigma de toda interpretação (as bases do Estruturalismo são exemplares neste sentido); o segundo – o arsenal teórico e o repertório imagético são relegados ao segundo plano.

Esta pesquisa parte da tese de que, a partir do advento da fotografia, a crítica literária exige especialistas atentos à nova visualidade imposta pelos dispositivos técnicos de criação de imagens pelo alcance que eles têm no imaginário, pela incorporação de técnicas imagéticas no verbal, transformações que proporcionam ao texto e, sobretudo, por permitirem a criação de obras híbridas em que o sentido se dá na obrigatória leitura de códigos verbais e textuais.

Mais especificamente, propõe-se que se perceba como a fotografia articula novas experiências fenomenológicas e de que forma tais experiências se inscrevem na poesia. A estratégia sugerida nesta pesquisa é o encontro de ambas: ler textos e imagens, ver textos e imagens. Além de ler e ver, uma terceira categoria de interpretação se faz necessária: a análise relacional, isto é, perceber como ler e ver se articulam estratégias estão implicados nestas operações.

O foco desta análise será livro o de poemas e fotografias de Arnaldo Antunes e Marcia Xavier intitulado *ET Eu Tu* (2003). Lançado pela editora Cosac e Naif, a obra é um espaço de diálogo entre imagem e palavra em que é impossível definir a distinção do discurso de ambas ou um ponto de vista unívoco que se sobressaia sem decréscimo de sentido. Como uma relação entre códigos, autores e contato com leitor, a obra em questão é um tratado poético sobre a arte do encontro.

A escolha da obra visa perceber estas questões a partir de um objeto que recorre a um espectro amplo e potente de recursos para a criação do sentido fototextual e a investigação dos seus limites.

Para introduzir o tema do encontro entre literatura e poesia optou-se por criar um brevíssimo resgate histórico da invenção da fotografia e das transformações que ela possibilitou. Tal necessidade se fez presente por conta da ausência de bibliografia acerca da

fotografia na pesquisa relacionada à literatura. O material sobre fotografia serve de base para as descrições das técnicas empregada na composição dos fotopoemas da obra analisada.

A novidade do tema e a ausência de literatura específica fez com que se optasse por arriscar algumas tentativas de interpretação que dessem conta tanto da literatura quanto da fotografia. Toda análise é, em certa medida, uma renovação metodológica. O que se propõe nesta pesquisa é arriscar não ser exata e completamente fiel a nenhuma das que seriam possíveis – da tradução intersemiótica à comparação estruturalista.

Há consciência de que tentar uma nova metodologia é um grande risco. Mas nos pareceu o mais coerente para tentar auscultar o objeto de análise dando espaço e atenção a suas especificidades.

Espera-se que a própria tentativa do risco dê conta de justificar tal empreitada demonstrando sua necessidade e pertinência advindas da complexidade e novidade do objeto. Assim poupa-se o tempo e energia crítica dispendidos em uma longa justificativa sobre os porquês da não adoção integral das teorias pré-existentes.

O trabalho está estruturado em três partes. Na primeira há um breve resgate da criação da fotografia e de algumas das suas especificidades. A partir desta contextualização sobre a imagem fotográfica são apresentados alguns exemplos de encontro entre literatura e fotografia que é finalizado com uma tentativa de contextualizar e descrever a fotopoesia.

A segunda parte está centrada na obra *ET Eu Tu*. São descritos os procedimentos poéticos mais relevantes para a constituição da obra. São enfocados também alguns sentidos da criação fototextual elaborados na obra.

A terceira parte da tese apresenta um exercício fotopoético elaborado a partir das questões levantadas durante a leitura da obra analisada e das teorias sobre literatura e fotografia. Intitulada *Carolina*, esta parte da pesquisa vislumbrou tecer respostas e novas perguntas no campo da criação artística para dar conta da experiência de leitura de *ET Eu Tu*. Por se tratar de uma pesquisa no campo da Literatura Comparada entendeu-se que o cruzamento entre as artes visuais, a literatura e a análise crítica destes campos seria pertinente também no campo da criação, sobretudo por se tratar de uma pesquisa empreendida por uma artista multimídia. A obra que integra a tese é elaborada a partir de uma narrativa fotopoética

em que recursos do cinema, da performance, da fotografia e da poesia são aproximados a fim de criar uma atmosfera que aproxima narrador, personagem narrado e leitor.

Além do caráter comparativo e investigativo, a realização de *Carolina* condensa a reflexão sobre o processo de pesquisa na área de Literatura. Por entender que há múltiplas maneiras de empreender uma pesquisa, diversas formas de compreensão de uma obra, múltiplas inteligências implicadas no aprendizado e espaço para a autonomia dos sujeitos pesquisadores. Dentro do contexto da pesquisa acadêmica *Carolina* o alargamento dos objetos e processos de avaliação no campo da Literatura. Aponta, ainda, o lapso na formação desta área que se centra na análise, contextualização e aprofundamento das teorias e críticas e, via de regra, relega a segundo plano o campo da criação literária.

I

**FOTOPOESIA: BASES PARA VISLUMBRAR O IMPACTO DAS
IMAGENS TÉCNICAS NA CRIAÇÃO LITERÁRIA**

1. Desejo de apreensão do mundo visível: da perspectiva à fotografia

Para comunicar é preciso codificar. Incomunicável em sua plenitude, os códigos traduzem a experiência. A poesia tem sido uma estratégia moderna privilegiada de externá-la. Na criação poética uma série de escolhas mais ou menos conscientes se operam.

A primeira delas é a opção pelo código. É possível traduzir a experiência por meio do corpo, do som, do gesto, da fala, da criação de objetos. A cultura Ocidental tem na escrita seu principal parâmetro de legitimidade de transmissão da experiência e do conhecimento. O campo do verbal é o paradigma de todo discurso que se quer crível e perene.

Ler um texto é, entre outras coisas, saber que ele estabelece um diálogo com todos os outros. Mapear estes contatos é se inscrever no terreno da intertextualidade. No estudo dos textos literários este mapeamento começou com a noção de fontes e influências. A premissa era a de que as obras do passado eram as fontes literárias e as que vinham a seguir eram diretamente influenciadas por aquelas. Buscava-se na biblioteca do autor o gene da sua criação.

A intertextualidade operava com a lógica da causalidade. Restringia-se muitas vezes o papel do escritor a um leitor que renovava a biblioteca universal. Ao crítico literário cabia mapear os contatos entre autores no tempo e inscrevê-los em uma história linear.

Na civilização Ocidental a palavra escrita foi por séculos sinônimo de poder. Deter o saber textual na Idade Média era deter acesso a um tipo de conhecimento resguardado a poucos. A impressão em maior escala e a propriedade da imprensa escrita mantiveram o universo das palavras sob o poder de certos discursos. No século XIX o poder e o alcance da palavra passaram a dividir território com a imagem.

Das primeiras tecnologias de impressão à imagem digital, a imagem passa a integrar o discurso de poder e de credibilidade da palavra. Assim, como um dia fora sagrada a escrita, a imagem ganha *status* privilegiado. A primeira imagem técnica que marca esta grande transformação é a fotografia.

O século e meio de história da fotografia é antecedido por uma série de desenvolvimentos técnicos que buscavam dominar a visibilidade e sua representação. Um

marco neste processo foi a criação da perspectiva. Em 1443, o arquiteto genovês Leone Battista Alberti (1404-1472) sistematizou, em *De Pictura*, o método da perspectiva. Era um sistema de representação elaborado a partir da geometria euclidiana que ajudava a criar imagens fiéis à realidade visível. A perspectiva é composta por regras baseadas na geometria para o entendimento do espaço tridimensional e sua transposição para a bidimensionalidade.

Para criar a perspectiva o pintor estabelece um ponto de vista fixo. A partir dele observa as relações entre tamanhos e disposições dos objetos e os circunscreve na bidimensionalidade. Nesta automatização do processo pictórico, cabe ao pintor reunir as partes, unir membros e os corpos no que Alberti denomina *compositio*, a composição.

O pintor definiria as relações entre os corpos, o que Alberti chamou de *história*. É exatamente esta parte do processo em que se observa a relação da técnica com a subjetividade do pintor e do observador. A *história*, “último grau de acabamento do pintor” (ALBERTI *apud* COUCHOT, 2003, p. 29), é capaz de emocionar os espectadores. Atingir o espectador seria, assim, a função mais importante da pintura. Por meio da técnica da perspectiva e da criação da *história*, a imagem dialogaria com o público.

A perspectiva que se popularizou a partir da Alberti já era conhecida por alguns povos árabes no século II. Tratava-se da emergência de novos modelos de subjetivação, socialmente compartilhados, que inscreveram de maneira oblíqua os saberes técnicos, deslocando e reposicionando-os. Houve, então, uma mutação no paradigma de percepção, uma nova visão do mundo e do observador (FATORELLI *apud* SAMAIN, 2005, p. 88). A exibição do domínio técnico da perspectiva revela o quanto foram incorporadas à criação de imagens que simulavam a profundidade de campo e a relação realista entre espectador e objetos retratados. Pinturas como *A Trindade* (1425-427), de Masaccio, introduzem nas artes visuais os domínios técnicos da perspectiva.

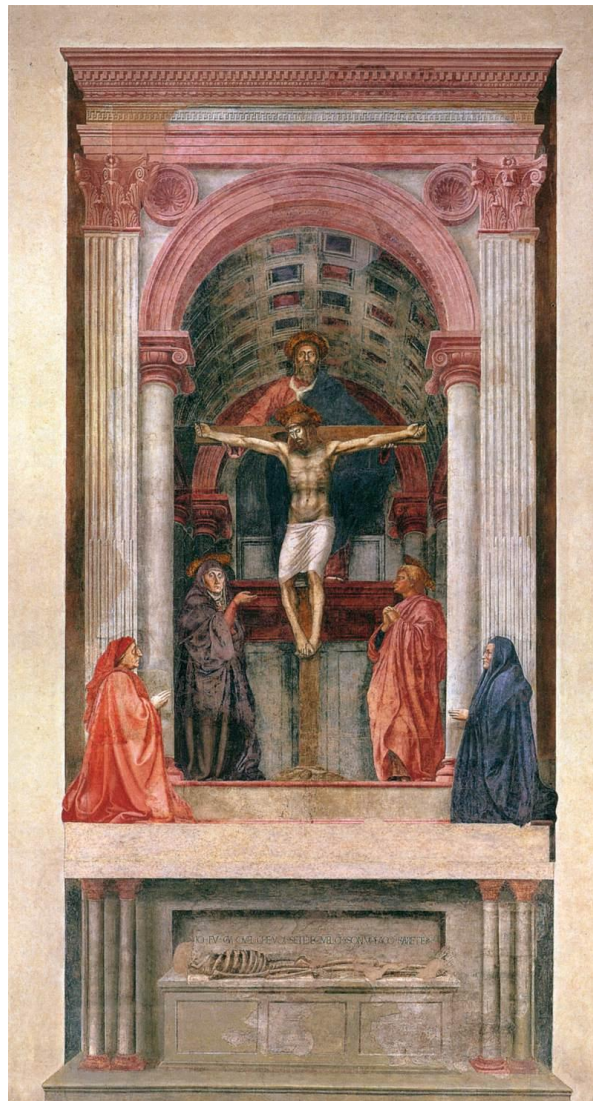


Figura 1 - A Trindade (1425-1417), de Masaccio.

Os domínios técnicos exprimem uma maneira de pensar, agir e formular o mundo. A tecnologia de criação e compartilhamento de imagens na cultura Ocidental se intensifica após a criação da perspectiva. Cria-se o que Edmond Couchot denomina de tecnestesia – novos paradigmas de experiência que são possíveis por meio de dispositivos técnicos. Percepção, Estética e discurso tecnológico se encontram.

A tecnestesia dialoga com a ideia que Benjamin mapeou em “O Narrador” (1994). Neste texto, o crítico relaciona as possibilidades narrativas de um dado período - a Idade Média, a um espaço - a Europa e uma modalidade de produção ficcional – o romance de cavalaria. Ao descrever o papel do narrador e a estrutura narrativa do período, Benjamin

descreve a relação estreita entre o contexto e a arte. Como qualquer gesto ou ação humana, a arte dialoga com a tecnologia e com a noção de realidade de seu período.

A perspectiva é o primeiro passo que labora uma sistemática capaz de conter a imagem visual e transcrevê-la o mais fidedigna e automaticamente possível a um suporte. Depois dela cientistas e artistas investiram na automatização do processo de fixação da perspectiva no suporte por meio de materiais sensíveis à luz.

Do Renascimento ao século XIX, uma série de técnicas foi desenvolvida com o intuito de criar imagens para representar a experiência visual do mundo. No início do século XIX cientista e artista de várias partes do mundo tentavam criar imagens convincentes que tivessem a menor interferência possível da mão humana. Na década de 1820, Joseph Nicéphore Niepce fez vários experimentos com a câmara obscura e substâncias fotossensíveis. Simultaneamente, Jacques Mandé Daguerre, inventor do diorama, pesquisava um novo dispositivo ilusionista a partir da luz refletida.

A câmara obscura é a precursora da fotografia. A invenção que Niepce batizou de “heliografia” consiste na reprodução automática “by the action of light, with their gradations of tones from black to white, of the images obtained in the camera obscura” (NIEPCE *apud* TRACHTENBERG, 1980, p. 5). Daguerre não havia desenvolvido nenhum método pictórico eficiente, mas impressionou Niepce com seu conhecimento de fotos solares. Em 1829, Niepce e Daguerre se tornaram parceiros. Quando Niepce morreu em 1833, seu filho Isidore tomou seu lugar. E em 1837 Daguerre havia aperfeiçoado tanto o processo de Niepce, a ponto de criar imagens tão detalhadas, que atribuiu a si mesmo a autoria da invenção, denominando-a daguerreotipo.

A invenção foi apresentada à academia de ciências da França em 1839 pelo cientista Dominique Arago com recomendações de que novos estudos fossem feitos. O governo francês comprou o processo do daguerreotipo. Isidore Niepce e Joseph Daguerre receberam, respectivamente, seis e quatro mil francos anuais pela história completa e pela descrição da invenção. O daguerreotipo se tornou rapidamente popular mesmo com algumas limitações técnicas – tempo grande de exposição à luz para fixação da imagem e limitação da reprodução da imagem. Ao fim da década de 1850, quando os problemas de reprodução da imagem haviam sido solucionados, milhões de daguerreotipos foram criados por todo mundo Ocidental.

Há registro das experiências de Hércules Florence, que teria descoberto no Brasil, em 1833, um processo que utilizava câmara escura e materiais fotossensíveis, produzindo imagens fotográficas antes que os cientistas que pesquisavam na Europa. Além disso, Florence fora o primeiro a empregar o termo "photographie" para descrever o processo de impressão da luz por meio da câmara obscura e a utilização de substâncias químicas.

O interesse pela imagem fotográfica foi posterior ao susto inicial que causou. Walter Benjamin retoma a descrição de Dauthendey sobre a dificuldade das pessoas em fitar os rostos retratados pela fotografia porque “a nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos” (DAUTHENDEY *apud* BENJAMIN, 1975, p. 95).

Os primeiros retratados se inscreveram em um universo de imagens técnicas ainda muito restrito; poucas eram as pessoas fotografadas, e também reduzida era a circulação destas imagens porque eram artigos de luxo.

1.1 Percepção e imagem técnica

As técnicas de representação ou fixação de imagens operam em um nível profundo de alteração de percepção. A fotografia, primeira grande técnica de automatização figurativa, se estabelece de forma especial no elenco de adventos técnicos da era industrial. Ela instaura “uma nova era da imagem” (ROCHE, 2004, p.17).

A fotografia é o primeiro ponto em que o contato entre tecnicidade figurativa e a subjetividade se dão de forma complexa. As técnicas sucedem-se e ampliam-se, chegando a um grau elevado de autonomia em que os sujeitos intervêm cada vez menos artesanalmente no processo.

No início da fotografia, acreditava-se no total automatismo da criação da imagem. A mão do artista que compunha a *história* na pintura usando a câmara obscura seria substituída pela ação da própria natureza. “O DAGUERREOTIPO não é apenas um instrumento que serve para desenhar a Natureza; pelo contrário, é um processo físico e químico que dá a ela o

poder de reproduzir a si mesma” (DAGUERRE *apud* TRACHTENBERG, 1980, p. 13) – assim Daguerre define seu invento¹.

Curiosamente, o início das pesquisas de materiais fotossensíveis que permitiram a criação da imagem fotográfica foi um esforço para fixar um texto, e não uma imagem do mundo visível. Em 1727, o cientista alemão Johann Heinrich Schulze publicou a descoberta de um material que escurecia na presença de luz. Ele colocou um *stencil* próximo a um recipiente que continha uma substância fotossensível. Assim, os buracos permitiram que a substância recebesse luz e formasse a palavra cortada por Schulze (CUNNINGHAM, 2005, p. 3).

O escritor e roteirista estadunidense James Agee considerava a câmera, ao lado da consciência humana, o principal instrumento daquela época. Agee descreve o papel de interventor na criação da imagem e como este maneja o dispositivo para criar a imagem que deseja: “The camera is just a machine, which records with impressive and as a rule very cruel faithfulness, precisely what is in the eye, mind, spirit, and skill of its operator to make it record” (AGEE *apud* RABB, 1995, p. 337).

Outro cientista pioneiro da invenção da fotografia, Henry Talbot, criador do calotipo, descreve como desejou criar um dispositivo que desse conta do que as mãos não podiam desenhar com a ajuda da câmera obscura: “how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper!” (TALBOT *apud* TRACHTENBERG, 1980, p. 29).

¹ Antecederam a imagem fotográfica a idade da madeira, no século XIII, correspondente à xilogravura, a idade do metal, no século XV, relativa à água-forte, e a idade da pedra, no século XIX, correspondente à litografia (FABRIS, 1998, p. 11). A facilidade de reprodução de imagem já existia em 1797, quando Alois Senefelder reuniu conhecimentos da impressão e de experiências com uso da pedra para criar a técnica de impressão litográfica. É o mesmo cenário que em algumas décadas seria o da invenção da fotografia. Foram requisitos semelhantes que as requereram: “exatidão, rapidez de execução, baixo custo, reprodutibilidade” (*ibidem*, p. 11).

Apesar da história quase invariavelmente atribuir a Daguerre, Niépce, Florence ou a Talbot a invenção da fotografia, este tipo de imagem não foi exatamente uma descoberta isolada de algum gênio criador. A fotografia conformou uma nova percepção subjetiva, e a pulverização de experimentos similares em diferentes partes do mundo são prova disso.

1.2. O discurso da velocidade

A máquina fotográfica condensa a percepção e a técnica do capitalismo industrial. Ela registra suas imagens e sua noção de tempo. Entender esta nova percepção, colocando-se diante dela, foi uma experiência nova no mundo das imagens:

Todas as máquinas dão à técnica um corpo concreto, visível. Elas aumentam ainda o 'banco de imagens' ofertadas à sociedade pela indústria e o reservatório de percepções novas de efeitos cativantes. Alguns, numa preocupação ainda naturalista ou realista, deram-lhes representações mais ou menos interpretadas, outros traduziram plasticamente o que elas trazem em si mesmas de mais característico: uma certa lógica na relação do homem com o mundo. Pois essas máquinas já são interpretações parciais do mundo, elas o analisam, o fragmentam, o penetram, o perturbam. Elas extraem, recortam, dissociam, reorganizam. Elas projetam, deslocam, transformam as matérias e as energias. Elas pilham, destroem; elas fabricam, constroem (COUCHOT, 2010, p. 56).

A variedade de verbos empregados por Couchot para descrever algumas das reações à máquina revelam a amplitude de contaminação delas na sociedade. A fotografia é o primeiro dispositivo mimético tecnológico automático. Ao definir uma ética centrada no olhar, o que se pode ver e como se pode ver, ela condensava o desejo de registrar, guardar e possuir o mundo em imagens. Instaura de forma definitiva o regime da visibilidade que se consolidará com a imagem digital.

1.3 Uma visão de mundo

Ver o mundo, entendê-lo, registrá-lo, colecioná-lo, congelá-lo, fragmentá-lo, admirá-lo, eternizá-lo, compartilhá-lo, duvidá-lo, massificá-lo. A imagem fotográfica não apenas seleciona, congela, imprime ou compartilha, ela instaura um novo regime de visualidade. Permite diferentes maneiras de formulação da identidade, da alteridade e da comunicação. Ela registra uma mentalidade nova, “uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer” (DUBOIS, 2010, p. 60).

A fotografia permite acesso visual ao que até então era inacessível. Possibilita sua apropriação imagética e distribuição irrestrita de imagens sociais. E, mais do que tudo, a reprodutibilidade da imagem modifica os *habitus* perceptivos. A percepção é, então, partilhável e unificável (COUCHOT, 2003, p. 33): “as memórias ou as ideias, o uso das técnicas conforma cada um segundo um *modelo perceptivo* partilhado por todos – um *habitus* comum sobre o qual se elabora uma cultura e da qual a arte se alimenta” (*ibidem*, p. 16).

Ela sugere uma nova percepção e marca um regime em que a imagem ocupa papel central. Ao instaurar uma visibilidade, ela abre um campo vasto de experiência que sugere uma fenomenologia. A fotografia atinge o cerne da ideia de representação e contamina a experiência visual em diferentes níveis. Tal potência de transformação levou alguns teóricos a elaborarem filosofias a respeito da fotografia.

A fotografia instauraria, para Susan Sontag, uma gramática, uma “ética do olhar”: “ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (SONTAG, 2010, p. 13).

2. Algumas peculiaridades da fotografia

Ver é uma fábula.

Cao Guimarães

A contiguidade entre objeto fotografado e imagem fotográfica foi tomada por parte dos teóricos da fotografia como grande paradigma de interpretação. Dai advém a teoria da fotografia como índice explorada por Barthes, Dubois, entre outros. A indicialidade da fotografia, para eles, libertaria as artes visuais da obrigatoriedade da representação fiel do mundo visível. Dai o surgimento da arte conceitual e a expansão de suportes e procedimentos da arte contemporânea. A este processo Dubois denominou “radicalização da ideia de índice”.

A relação de contiguidade interpreta a fotografia como uma espécie de metonímia em parte do referente está de alguma forma contido na imagem fotográfica. A fotografia se aproximaria, segundo este paradigma, da imagem que registra. A fotografia vista desta forma sugere o movimento rumo ao contato. O movimento implica na distância imposta pelo corte temporal e espacial, “o encontro (com o real) sempre parece iminente, mas a distância sempre revela exorbitante. Jamais se incorpora” (DUBOIS, 2010, p. 248).

A obrigatoriedade do contato entre objeto e representação alteram a percepção da imagem e sua contiguidade com o mundo. Com ela, “as imagens e o mundo cessam de serem exteriores para se interpenetrarem” (ROUILLÉ, 2008, p. 14). A fotografia sugere a posse do fragmento do mundo, projeta para o futuro a presença efêmera de tudo, a posse imóvel da mobilidade que torna a experiência colecionável. O turista coleciona os lugares que visita, as famílias colecionam fragmentos de sua história.

A proximidade obrigatória entre imagem fotográfica e objeto retratado propiciam desejos de propriedade material e imaterial dos assuntos fotografados. O sujeito ausente do instante fotografado pode acessá-lo, pode “retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda como única” (DUBOIS, *idem*, p. 101).

A impressão de imagens permite que o mundo visível se torne colecionável. À posse da fotografia corresponde o desejo de reter, guardar, contemplar aquilo que se deseja manter. Os álbuns de família, as coleções de recortes de jornais e revistas, os catálogos guardados, as 3X4 guardadas na carteira, os porta-retratos são aparatos para preservar e possuir o mundo em imagem. Neste sentido de colecionismo, a fotografia é uma relíquia técnica, funciona como um dispositivo de desejo de reter o mundo.

Ressoa nesta ideia a noção de fotografia como obtenção do mundo tal que se apresenta. Dissimula-se seu caráter de criação.

Toda imagem é uma formulação. Vários elementos se conjugam para que se construa sua ficcionalidade e sua intenção de veracidade simulada. Do dispositivo ao olhar do observador, cada uma das partes da fotografia é feita de escolhas.

Em um debate público sobre o filme *I Pugni in Tasca* (1965), de Marco Bellocchio, realizado em Roma pelo *Círculo Cultural Ludovisi*, o cineasta Pier Paolo Pasolini introduziu uma definição bastante operativa sobre o cinema. Para o diretor, o filme cuja narratividade criava uma sensação de fluidez em que técnica narrativa se esforçava em contar uma história este seria um exemplar de cinema de prosa.

Os filmes em que a tensão entre os elementos são marcantes e as estratégias de contato com o observador se pautam pelo uso acentuado da linguagem cinematográfica são chamados por Pasolini de cinema de poesia.

Em última instância o diretor propõe que o uso consciente da linguagem cinematográfica que deixa visível ao observador as marcas da criação ao invés de buscar dissuadi-lo do pacto total e ingênuo com a história é um dado da poesia no cinema.

Um paralelo com a fotografia e a definição do cineasta é bastante esclarecedor no sentido de abordar a fotografia que anuncia sua fabulação ou a dissimula. Pode-se chamar de fotografia de poesia aquela que apresenta claramente que se trata de uma fabulação imagética. Ela assume a ficcionalidade do processo fotográfico. A imagem está para além da cópia do real e se insere no campo da ficção. A fotoarte, fotocoloragem, fotoinstalação e a fotopoesia são alguns exemplos. Neles o produto fotográfico é apenas mais discurso que compõe um sentido amplo. Os elementos da imagem gráfica têm força visual e discursiva. Penetram no terreno das artes visuais e ganham status de material plástico. São utilizados como recursos materiais de cor, forma e assunto.

Expandindo ao fotográfico os critérios de Pasolini teríamos próximo à prosa aquela fotografia criada a partir da ideia de verossimilhança. As fotografias jornalísticas, jurídicas e os álbuns de família, por exemplo, procuram dissimular o trabalho técnico do fotógrafo em prol da busca de uma imagem que se iguale a uma realidade dada. As fotografias de prosa, portanto, servem para uma narratividade pouco desconfiada do grau de criação que existe no

processo fotográfico. Assim o observador é encorajado a “entrar” na imagem como quem entra no que ela retrata. As camadas de criação da fotografia têm especificidades no que diz respeito á criação de sentidos. Cada parte do que chamamos de fotografia está marcado por intencionalidades, a começar pelo aparelho que captura a imagem e ir até os olhos de quem observa a imagem.

A fotografia de poesia é aquela em que sua condição de representação e invenção fica acentuada. Ela é consciente da história da fotografia e das limitações de sua criação. Ao invés de dissimular uma imagem de realidade investiga seus limites técnicos. A fotografia de poesia pode jogar com todas as fases de sua criação e adá uma das suas espeificidades. A saber:

2.1 O dispositivo

O dispositivo fotográfico pode ser mecânico, em que o processo de fixação é químico; ou digital, a luz é capturada e a registrada em *bits* de informação. As possibilidades e limitações do dispositivo definem o que e como se poderá produzir a imagem. As máquinas fotográficas digitais mais simples e muitas analógicas possuem configurações fixas, por exemplo, limitam as possibilidades de abertura e tempo de exposição. Em geral, a qualidade de captura varia de 100 a 3200 ISO.

Quase toda imagem feita om câmeras industrializadas geram produtos retangulares. A fotografia retangular, que simula uma janela, é uma determinação que o próprio dispositivo impõe ao fotógrafo.

Já as câmeras produzidas manualmente ampliam os formatos de captura. O tempo de exposição e abertura do orifício podem variar de acordo com as propostas do fotógrafo que os produz manualmente, flexibilizando as possibilidades de criação de imagem. Ou seja, se o dispositivo é industrializado ele determina *a priori* as possibilidades de criação. Se é criado pelo fotógrafo, pode responder aos seus desejos de criação alterando o formato e a qualidade da imagem. Manual ou industrial, o dispositivo é uma camada de discurso da imagem.

2.2 O olhar fotográfico e a composição

Ante o dispositivo está o olhar fotográfico. É ele que determina outra intencionalidade na criação ficcional da imagem. Quem opera a máquina seleciona o recorte do tempo e do espaço que deseja mostrar. Para além do corte selecionado fica aquilo que o fotógrafo decide conscientemente esquecer.

Ao selecionar a imagem que irá capturar, o fotógrafo define a relação das “forças internas” dos elementos da imagem. A soma destas forças chama-se composição. Rudolf Arnheim desenvolve uma teoria da psicologia da percepção visual em que descreve o processo da composição das imagens (ARNHEIM, 1994). Arnheim defende que as imagens são dinâmicas e que cada elemento delas interfere no todo. Para o teórico a sintaxe visual é resultante do equilíbrio entre as formas, o espaço, a luz, a cor, o movimento, as dinâmicas internas e relacionais que se estabelecem no campo visual.

Além das qualidades estruturais da imagem que conforma sua composição é preciso perceber que ela está imbuída de intencionalidades discursivas. Ao selecionar o que permanece na fotografia e dispor cada elemento criando uma composição, o fotógrafo enuncia sua ficção. Para compô-la aprende a manejar com precisão (se for profissional) ou intuição (se amador) as regras de composição.

Ao definir o assunto a ser registrado e manejar os elementos da sintaxe visual, o fotógrafo imprime sobre a imagem o discurso ideológico que edifica. Basicamente a fotografia se presta a um discurso centrado na verossimilhança. Em geral, dissimula as escolhas do fotógrafo e as iguala a verdades dadas, como o que anteriormente foi denominado de fotografia de prosa. Este discurso é similar ao que Bakhtin define como dialogismo autoritário, isto é, não se abrem para questionamento e são apresentadas como fontes de verdades acabadas. Exemplares são as fotografias jurídicas, jornalísticas e aquelas do início da Antropologia. Os álbuns de família também se inscrevem no dialogismo autoritário já que visam construir uma narrativa sobre a história familiar de maneira a preservar uma imagem total e acabada do que seria aquele grupo.

2.3 Suspensão do tempo

Olhar para a fotografia é estabelecer um movimento rumo ao contato impossível do momento fotografado. Já que as imagens “traduzem eventos em situações, processo em cenas” (FLUSSER, 2002, p. 8), o leitor fotográfico imagina, projeta, inclui na perspectiva fotográfica a terceira dimensão perdida – a profundidade; infere a quarta – o tempo.

O registro fotográfico se dá a um só tempo, desferindo um único golpe no espaço – o clique. Distinta da pintura ou do desenho, que permitem a criação traço por traço, pincelada por pincelada, a imagem fotográfica é criada de uma só vez.

A fragmentação espacial e o congelamento temporal isolam o assunto e o eternizam. A imagem fotográfica se instaura em uma extensa rede de conhecimentos técnicos, imagens mentais, intenções estéticas, documentais, ideológicas.

O resultante do gesto fotográfico é um fragmento do mundo que sugere um mundo novo. As bordas da fotografia são divisas entre o que se vê e o que se imagina. O recorte no espaço afasta e torna obscuro o entorno do que será a imagem. A fotografia, neste sentido, é uma predação de uma só vez e ao vivo (DUBOIS, 2010, p. 178). É, portanto, a marca de uma ausência. Ausência do entorno do retângulo, ausência do tempo anterior e posterior ao ato fotográfico.

A fotografia permitiu novas relações com o espaço, com o tempo, com a imagem e com a memória. A partir dela, foi possível paralisar o movimento para observá-lo. O corte temporal permitiu o domínio sobre o passado e o estudo do fracionamento do movimento.

Em “Seeing Photographically”, Edward Weston (1886-1958) descreve a especificidade do ato fotográfico em relação à temporalidade de sua execução:

Among all the arts photography is unique by reason of its instantaneous recording process. The sculptor, the architect, the composer all have the possibility of making changes in, or additions to, their original plans while their work is in the process of execution. A composer may built up a symphony over a long period of time; a painter may spend a lifetime working on one picture and still not consider it finished. But the photographer’s recording process cannot be drawn out. **Whitin its brief duration, no stopping or charging or reconsidering is possible.** When he

uncovers his lens every detail within its field of vision is registered in far less time than it takes for his own eyes to transmit a similar copy of the scene to his brain (WESTON *apud* TRACHTENBERG, 1980, p. 171-172, *grifo nosso*).

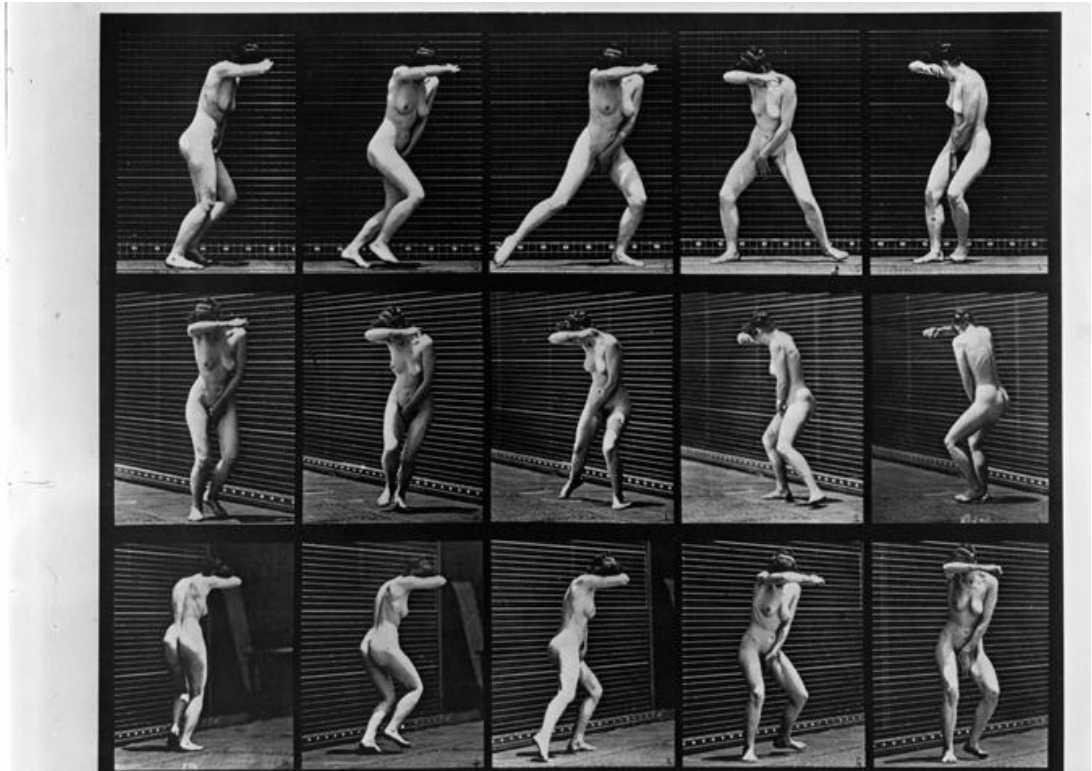


Figura 2 - Woman turning around in surprise and running away. Eadweard Muybridge. 1884/1886.

A experiência inaugural de tal pesquisa foi realizada por Eadweard Muybridge com uma sequência de câmeras que capturaram o movimento de animais. Nas artes, o corte temporal se relaciona a obras como *Nu descendo a Escada*, em que Marcel Duchamp investiga a fixação temporária da imagem de um corpo constituído por formas geométricas. *Nu descendo a Escada* é referencial na História da Arte para a compreensão da relação entre pintura e fotografia baseada na paralisação do instante proporcionado pelo corte temporal da imagem.



Figura 3 - Nu Descendo a Escada, de Marcel Duchamp, 1912.

A fotografia propõe distintas experiências temporais para quem realiza o registro e para quem o observa. Ao suspender o tempo e congelar o instante, cria um campo de imobilidade. Fotografia, neste sentido, é uma espécie de tanatografia.



Figura 4 - A Ampulheta de Vik Muniz, 2010.

Ao recordar o passado revela a inexorabilidade do tempo. A fotografia, assim, relembra que tudo é tempo, tudo é ou será passado. E a face mais implacável do tempo é a morte. Desde que surgiu a fotografia causou um espanto similar àquele experimentado por quem enfrenta a morte. Ela torna o que captura paralisado, envernizado, inerte. Olhar uma imagem fotográfica é observar uma espécie de morte do instante. Se a fotografia parece poder tocar o real e perpetuá-lo, ao mesmo tempo parece isolá-lo. A imagem inscrita no retângulo fotográfico paralisa o tempo.

Em seu poder de sideração, o ato fotográfico lança no mundo em cada um de seus golpes, em cada uma de suas tomadas, um véu transparente e paralisante. Exercendo a função de banho de fixação, não cessa de fato de congelá-lo em seus enrijecimentos e contrações, dando a qualquer figura viva a imobilidade das pedras, mesmo que essas pedras sejam de papel (DUBOIS, 2010, p. 170).

Na era da digitalização tudo pode ser fotografado. Os dispositivos fotográficos são cada vez mais baratos, acessíveis e onipresentes. Toda experiência pode ser fotografada e imediatamente compartilhada. O universo digital dá um passo além na era da reprodutibilidade técnica. Nele o ato fotográfico é seguido quase que instantaneamente que a

difusão da imagem. A digitalização e a internet permitem que a criação fotográfica e sua distribuição sejam quase realizadas ao mesmo tempo.

A imagem fotográfica se torna quase onipresente. A contemporânea experiência do mundo permeada pela fotografia faz com que estejamos cercados de fragmento do passado (longínquos ou recentes). Tais fragmentos parecem dissolver a experiência do presente. Na era digital o imediatismo da produção e circulação de imagens convive com a dificuldade de estar na atualidade e as questões todas de se estar na virtualidade. Na era digital o presente é inundado de signos do passado. Estão mais presentes realidades outras do que aquelas que se costuma chamar de naturais. A experiência é repleta de signos e de materialidades que remetem a outras. Um campo complexo de sentidos se conforma.

As milhares de fotografias disponíveis no universo digital tornam mais complexo o presente. A coexistência de tempos cria um labirinto de experiências. As “realidades primeiras” passam a conviver, cada vez mais, com as “realidades segundas”.

O leitor fotográfico, por outro lado, apreende a imagem no tempo. A apreciação de uma fotografia pode ser mais rápida do que uma pintura, mas não é completamente imediata. O fragmento fotografado é lido parte a parte até que se vislumbre seu todo fragmentário.

A fotografia suspende a sucessão temporal. É uma espécie de alegoria da pausa. O congelamento do tempo sugere ao leitor da imagem fotográfica uma leitura do que imagina ter ocorrido antes e após o registro da imagem. Assim, na exatidão da pausa, a fotografia é sugestão do movimento que antecedeu.

O tempo escapa pelas beiradas da imagem fotográfica. Resquícios de movimento marcam os objetos fotografados. Objeto desfocado indica o movimento executado pelo fotógrafo ou pelo próprio objeto, o vento anuncia o percurso do ar, o corpo que pende sugere o movimento impulsionado pela força da gravidade. A nuvem revela o ciclo da água.

2.4 Edição

Depois das seleções determinadas pelo dispositivo e pelo fotógrafo há a camada de significação anterior ao encontro com o observador da imagem. Nesta fase acontece a edição.

Nas mídias digitais a edição é parte do ato fotográfico. O fotógrafo já cria a imagem tendo em mente os recursos técnicos de edição que são quase ilimitados. Nas fotografias analógicas a edição é feita mecânica e quimicamente. No laboratório fotográfico o tempo de exposição, a parte a ser revelada e a seleção da composição são definidas com o contato direto com o negativo.

2.5 Circulação e discurso

Depois da edição acontece o compartilhamento da imagem. É no contexto que ela ampliará seu significado. Lado a lado com outros códigos (principalmente o verbal) e discursos (da Estética, da Comunicação de Massa, da História, Antropologia etc) ganhará sentido.

Com o barateamento da criação, impressão e circulação da imagem se tornam “visíveis” mais lugares, temas, espaços e personagens. Os rituais passam a ser registrados fotograficamente e organizados a fim de sugerir trajetórias individuais, de grupos e de entidades. A fotografia familiar é exemplar neste sentido. Os álbuns de família registram os ritos sociais e os eventos familiares que compõe um ideal de núcleo familiar. Susan Sontag analisa esta relação:

Cada família constrói, através da fotografia, uma crônica de si mesma, uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão. Sejam quais forem as atividades fotografadas o que importa é que as fotografias sejam tiradas e conservadas com carinho. A fotografia torna-se um rito familiar precisamente no momento em que, nos países industrializados da Europa e da América, a própria instituição familiar começa a sofrer uma transformação radical. À medida que o núcleo familiar, unidade claustrofóbica, se afastava de um agregado familiar, muito mais vasto, a fotografia surgia para recordar e restabelecer simbolicamente a precária continuidade e o progressivo desaparecimento da vida familiar. As fotografias são marcas fantasmáticas que permitem a presença simbólica dos parentes dispersos. Um álbum de família refere-se geralmente à família no seu sentido mais amplo e, com frequência, é tudo o que dela resta. (SONTAG, 1986, p. 18).

A fotografia, como registro da superfície dos objetos, captura o exterior das formas e dos gestos. Os retratos exibem uma cultura de gesto social: sorrir, cumprimentar, abraçar,

posar. As ações encenadas para o registro mapeiam tanto a imagem social que cada indivíduo deseja preservar de si quanto as representações corporais que determinada cultura estabelece.

Neste sentido, pode-se afirmar que a fotografia determina um direcionamento da experiência, uma vez que faz com que as pessoas se transformem em atores que encenam para o dispositivo.

O resultado são gestos e eventos criados para marcar passagens. Executados para o registro fotográfico fazem parte das convenções sociais criando uma série de rituais fotográficos. A fotografia marca, portanto, os ritos sociais durante seu acontecimento e os transforma em memória pessoal, coletiva e/ou social.

Sobre esta relação de ação para imagem, inscrevem-se as fotografias familiares, as fotografias protocolares e muitas das fotografias jornalísticas. Neste tipo de imagem, os gestos são executados para afirmar uma série de condutas e comportamentos que fazem parte do repertório social e imagético.



Figura 5 - Barack Obama assiste ao aperto de mão de Hu Jin Tao e Luiz Inácio Lula da Silva. Foto de Darren Staples. Acervo da agência Reuters.

Fazem parte das fotografias de gestos programadas para o dispositivo: as de casamento, batizado, noivado, encontro de líderes de Estado, aniversários; enfim, são um panteão imagético das fotografias clichês, programadas para reafirmar e propagandar o *status* de instituições públicas e privadas



Figura 6 - Acervo da família Miola, de Foto Estúdio Grandó, 1958.

Como se demonstrou, a fotografia é marcada por uma série de elaborações discursivas. A antropologia visual e a historiografia incorporam acervos fotográficos aos objetos de análise. É possível acessá-la de maneira crítica a fim de tomá-la como material de pesquisa.

O pesquisador e curador Boris Kossoy defende que a fotografia tem uma realidade peculiar. A realidade da fotografia é a do documento, da representação, portanto, é uma *segunda realidade*, “construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado” (KOSSOY, 2009, p. 22).

Para Kossoy, a imagem fotográfica é um recorte da *primeira realidade*. É no breve instante do ato de fotografar, quando a luz toca o assunto e o apreende, que a fotografia faz parte desta *primeira realidade*. “Findo o ato, a imagem obtida já se integra numa outra realidade, a *segunda realidade*” (*ibidem*, p. 37).

Para o autor de *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2009), a fotografia não é uma verdade acabada, mas uma construção que se elabora entre a primeira e a segunda realidades.

A *primeira realidade* se torna segunda por meio de uma série de complexos filtros impostos pela ação aparentemente mecânica. Ele imagina, estetiza e se coloca ideologicamente no ato fotográfico. A *primeira realidade*, inatingível e para sempre extinta,

permanece como vestígio, se torna um “signo da presença imaginária de uma ausência definitiva” (KEIM *apud* KOSSOY, 2009, p. 43).

3. Literatura e fotografia

Todo signo novo, externo ao código, é ‘ininteligível’.

Décio Pignatari

Ao transformar a história da arte e a experiência ontológica com as imagens, a fotografia transforma também a literatura. Chama a atenção a inexpressividade desta relação na pesquisa da literatura moderna e contemporânea.

O texto literário é um campo privilegiado para mapear os reflexos das transformações empreendidas pela fotografia nas subjetividades. Por meio de seus códigos específicos, as criações literárias enunciam as percepções do embate cotidiano com o universo das imagens.

Para além da *ekphrasis*, ou seja, da descrição textual de obras plásticas, as relações entre fotografia e literatura são múltiplas. Podem demonstrar como a experiência de mundo criada pela fotografia é capaz de tocar profundamente o universo da criação literária e vice-versa.

Há diferentes estratégias de relação entre fotografia e literatura. Há um vasto campo a ser pesquisado. Nele se encontra a memória voluntária e involuntária de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, a presença da imagem fotográfica como parte da narrativa como em *Nadja*, de André Breton; as relações estritas para criação de sentidos verbivisuais nas obras de W. G. Sebald; *Bruges-la-morte* (1892), de While Rodenbach; *L'usage de la photo*, de Annie Ernaux e Marc Marie a *Junco* (2011), de Nuno Ramos – todas as obras criam campos de interseção distintos e potentes com a fotografia.

Na literatura brasileira o principal exemplo de como a fotografia possibilita estratégias narrativas peculiares é a obra do escritor paulistano Valêncio Xavier (1933-2008). Em *Minha Mãe Morrendo e o menino mentindo* (2001), um narrador idoso elabora um livro de memórias que inclui imagens de diferentes espaços discursivos: fotografias em preto e branco, propagandas antigas, livros eróticos, embalagens. As imagens ampliam os discursos da obra e operam como índice de uma sociedade imagética que foi incorporada na história de

vida do narrador de forma não-linear. Incorporação, montagem, citação e colagem constituem recursos narrativos que aproximam palavras e imagens.

3.1 A biblioteca e a fotografia



Figura 7 - A scene in a Library, de Fox Talbot, 1844.

O império das Letras se abriu ao reino das fotografias. A imagem de 1844, do fotógrafo Henry Talbot faz parte da obra *The Pencil of the Nature*. Com seis volumes, foi a primeira obra impressa em grande escala com ilustrações fotográficas realizadas com o alótipo, invento do próprio Talbot. Ironicamente, a cena não foi capturada em uma biblioteca. A biblioteca a que alude o título da imagem não passa de uma sugestão de leitura da imagem ou a mais uma forma de representá-la. Para captar a luz com os químicos do início da fotografia Talbot deslocou a cena para um espaço aberto com iluminação adequada. A

biblioteca a que refere o título é, portanto, apenas uma ideia, uma sugestão que se completa na mente do observador sugerida pelas palavras.

O jogo entre palavras, processo fotográfico e imagem fotográfica sugerem uma imagem mental que está ausente no instante do registro fotográfico. Podemos afirmar que Talbot criou uma fabulação sobre a imagem fotográfica por meio de sua legenda. Quis o fotógrafo fazer crer que o espectador encara o interior de uma espaço dedicado exclusivamente aos livros mesmo que não fosse isso que havia fotografado. Neste jogo de criação, a fotografia e a biblioteca se encontraram pela primeira vez.

Com o barateamento e a facilidade do processo de impressão fotográfica ainda no século XIX a biblioteca manteve outros contatos com a fotografia. Além de uma teoria que buscava dar conta do novo empreendimento representativo, uma série cada vez maior de livros e revistas fotográficos ocuparam as prateleiras das bibliotecas e livrarias.

3.2 O encontro da palavra com o suporte

Grande parte da poesia e da prosa não têm a obrigatoriedade de manter uma relação direta com a matéria primeira em que foram criadas. Para ela não é essencial para construir seu significado. A literatura, ou a literariedade, de uma obra menos interessada em sua feição visual não passa necessariamente pela ação crítica sobre sua materialidade. Para este tipo de arte da palavra importa menos a textura do papel, a cor da tinta das palavras ou o programa de edição em que foi digitalizada a frase ou verso. Os textos literários, geralmente são impressos em larga escala, não estabelecem relações de sentido com os materiais utilizados para sua impressão.

Os efeitos de sentido se centram na palavra e se expandem para além do papel e da tinta no ato da leitura. A dicção do literário se baseia em códigos imateriais – como a gramática, a sintaxe, a língua. Reside aí a principal diferença entre a literatura e as outras artes. É a dissociação entre o que provoca e a multiplicidade de suportes que pode utilizar para enunciar que a diferencia. Daí sua perenidade. Daí a quantidade hiperbólica de materiais que ela abarca – a voz, o papel, a impressão, o teatro, a arte de contar histórias, os círculos de leitura etc. Esta dissociação do suporte é um dos fatores que tornam a literatura tão perene. E

é exatamente este traço que a distingue da fotografia. A imagem fotográfica existe em relação direta com a tecnologia de fixação de imagem. É esta diferença que dá força poética aos projetos que aproximam a arte da palavra da arte da imagem fotográfica.

Até a dissolução de conceitos como a “cultura de massa” e a “alta cultura”, a ideia de singularidade da obra de arte era oposta à reprodutibilidade técnica. Uma obra de arte potente até o advento da fotografia deveria ser uma obra única, ou quase. Sua originalidade exigia a presença física do espectador diante dela. Irreprodutível e restrita a poucos – assim era a arte (no singular, restrita, elitista e erudita).

Em contrapartida à singularidade dos objetos que circulavam no universo das Belas-Artes, a arte literária manteve estreita ligação com seu alcance. Nascida na oralidade, nas tradições que se perfazem de geração a geração, a literatura não é estritamente mimética ao material em que é veiculada. A palavra pode ser decalcada da página, pode voar na voz, pode se fazer performance no palco e continuar no universo literário.

O descolamento da materialidade que impinge a história da literatura marca uma espécie de paradoxo. Foi justamente o descolamento dos suportes que a tornou tão perene. A palavra é mais resistente que as telas – suporte da pintura, e que o bronze – suporte da escultura. A arte da palavra é praticamente infinita se comparada a qualquer outra arte restrita à durabilidade do material em que é criada.

Mas se sua perenidade se deve à possibilidade de ultrapassar seus suportes durante os milênios de sua existência, é justamente sua aproximação da materialidade que marca uma das faces da modernidade na literatura: a experiência visual.

3.3 O encontro do corpo do leitor com o livro

Todo gesto expressa um desejo. Todo movimento dos corpos é uma ação pulsional no espaço e no tempo (LABAN, 1971). O homem cujo principal trabalho foi criar um código para dar conta do movimento da dança assim definia o movimento. Rudolf Laban entendia do desejo, do corpo e do encontro de ambos no espaço.

Ele fundou um sistema de notação do movimento. Criou uma espécie de criptografia da fluência do corpo no espaço em que a localização e temporalidade do gesto poderiam ser mapeadas. Gestualidades até então apartadas do universo da dança passaram a fazer parte da linguagem artística. O corpo poderia seguir uma orientação prévia anotada.

Laban criara uma interface entre o corpo do coreógrafo, do dançarino e do público. Permitiu que houvesse um entremeio de desejos: a partitura. Ela é a materialidade do corpo em potência.

O livro é um corpo. É uma materialidade discursiva. Escrito, pensado, editado, planejado e impresso para enunciar no corpo de quem o folheia. É um objeto pactuário, nele o corpo do leitor experimenta um diálogo com uma rede complexa de presenças e ausências.

As mãos tateiam ideias. Os olhos sentem palavras. O objeto é veículo – traz para o presente da leitura o que outrora foi emitido como voz (falada, mentalizada ou discursiva).

O livro é um *objeto em si* e um *objeto-veículo*. Ele é e representa ao mesmo tempo. Na materialidade das páginas há uma dança em potência. Em última instância um livro é um objeto de extensão do olhar e de manipulação corporal.

O livro é também coisa em si – sua materialidade objetiva propõe movimentos. Um livro é uma partitura sensível. É uma matéria pulsante preparada minuciosamente para tocar os sentidos de quem aceita seu pacto.

Um livro cujo projeto estético aproveita a própria materialidade da obra para que a leitura se expanda no espaço é um metalivro. É uma obra que pensa seus próprios limites e joga com eles.

3.4 O livro encontra as artes visuais

Acessar a materialidade dos objetos e dela extrair sentidos é trabalho de artistas visuais. Eles investigam materiais, noções de representação, conceitos e formas. Enunciam por meio da especificidade da materialidade que criam. Nisso se diferem dos escritores que, como vimos, não criam conexões obrigatórias com o suporte final de suas obras dada a imaterialidade do código que utilizam

Por isso quando um artista visual se propõe a criar um livro é muito provável que ele amplie o repertório corporal de leitura a que estamos habituados. Passam a fazer parte da leitura elementos que nem sempre são foco de atenção. Os artistas visuais tensionam os limites materiais do formato – dimensões, diagramação, texturas, temporalidades. Afinal, um artista geralmente é um leitor de palavras e, também, um leitor-propositor de materialidades.

3.4.1 Livro de artista

O termo “livro de artista” tem sido o mais utilizado para nomear trabalhos de artistas visuais que produzem objetos que têm mecanismos de leitura similares aos livros. São quase invariavelmente feitos um a um em tiragens mínimas. O contato direto do artista com a feitura do trabalho garante uma aura de raridade às obras.

Os livros de artista questionam o formato e reinventam a leitura. Diferenciam-se dos livros produzidos em larga escala pelo conteúdo mais experimental do ponto de vista dos materiais utilizados e da enunciação por meio de imagens visuais.

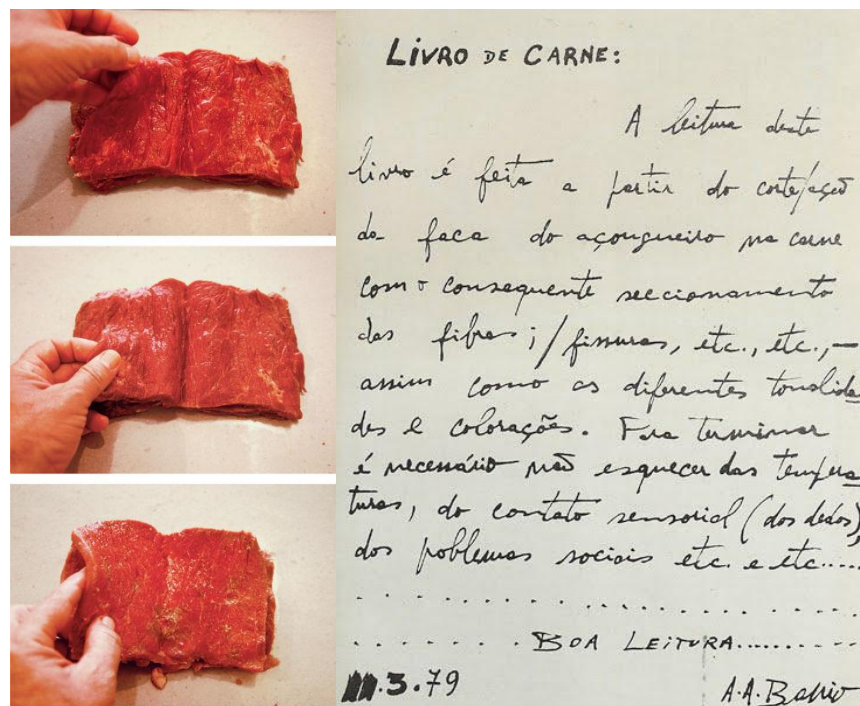


Figura 8 -. Livro de Carne, Artur Barrio, 1979.

Este trabalho emblemático de Artur Barrio é bastante operativo para o entendimento do livro de artista. A obra faz uso de um material distinto do papel para criar uma crítica social. Criado no período dos regimes ditatoriais na América Latina, *Livro de Carne* exige do leitor uma operação delicada. Para virar as páginas da obra é preciso tocar a carne crua. A repulsa que tal operação provoca remete às experiências drásticas daqueles anos. A marca do conflito entre aqueles que não se subjugavam ao regime e as autoridades muitas vezes era sentida no corpo do leitor. A leitura deste livro de artista retrata a dificuldade de tocar e ler uma realidade violenta como a do fim da década de 70.

Outra marca dos livros de artista é sua portabilidade. Como circulam com muito mais facilidade que os formatos tradicionais das artes visuais, os livros de artista podem criar circuitos alternativos aos museus e galerias de arte.

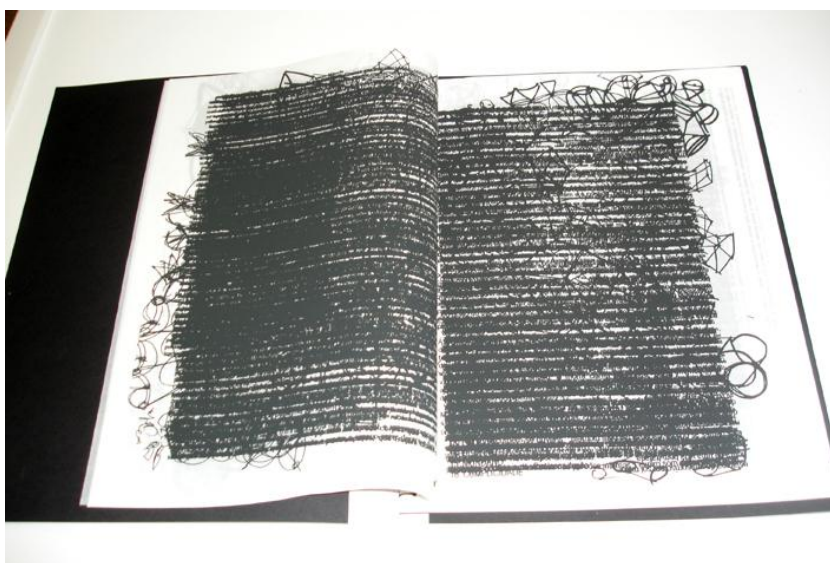


Figura 9 - Dia Um, de Edith Derdyk, 2010.

3.4.2 A experiência de leitura como mote para criação das artes visuais

Há outra estratégia de aproximação entre as artes visuais e a literatura. Nela há uma espécie de síntese do livro do artista. São obras de arte que descrevem a relação entre leitor e

obra literária criando estratégias que expandem alguns dos aspectos da leitura. Podem ser lidas como interpretações da experiência subjetiva de leitura que, ao invés de ficarem resguardadas na subjetividade do leitor, ganham o campo da matéria plástica.

Esses artistas são leitores atentos ao ato da fruição textual. Munidos das suas ferramentas de trabalho ressignificam o ato da leitura tornando-o um campo enunciável. Como leitores-autores, estes artistas enunciam para novos leitores sua percepção e teorias de leitura.

Estas obras que têm a leitura como temática se diferenciam dos livros de artista basicamente em dois aspectos. O primeiro diz respeito à restrição de circulação. Diferentemente dos livros-objeto, exigem uma montagem específica e uma estrutura para apreciação. São, portanto, mais difíceis de transportar e, por isso mesmo, mantêm a relação entre público das belas artes, museus, galerias em que a experiência se dá em um momento público e não na leitura privada do objeto.

A outra diferença fundamental entre livros de artista e as obras de artes visuais sobre a experiência da leitura textual é a maneira com que fazem menção ao ato da leitura. Os livros de artista mantem a sequencialidade de páginas, a leitura da esquerda para direita. Há uma leitura progressiva, que se faz página a página. Já as obras de arte visuais sobre a leitura textual se aproximam da instalação, da pintura e da escultura ao sugerir a leitura no presente da obra.

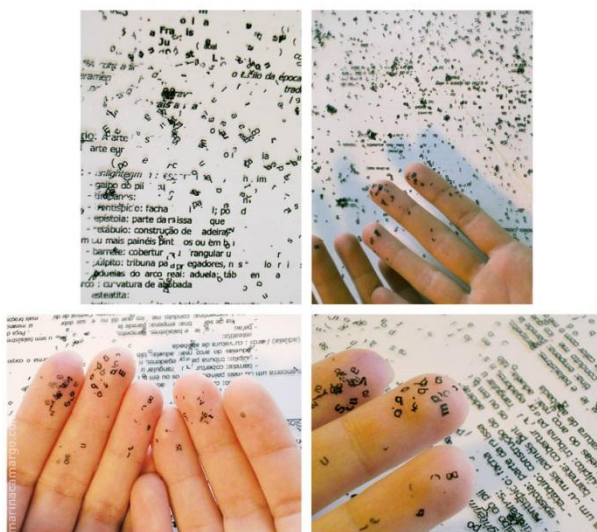


Figura 10 - Letras Caindo, de Marina Camargo, 2005.

A sequência de leitura não se dá por meio da sugestão de quebra de páginas, mas pelas minúcias da composição integral da obra. Estas obras remetem ao livro, mas não simulam a leitura por meio de uma sucessão de páginas sobrepostas e organizadas dentro de uma capa.



Figura 11 - Tabuleiro, obra de Edith Derdyk, 2013.

4. Mapeando taxonomias dos encontros da literatura com a fotografia

São muito recentes as tentativas de criar taxonomias para o encontro da literatura com a fotografia. A nomenclatura mais usual tem sido a simples aproximação dos termos. São basicamente três: “phototexto” (BLATT, 2009), “photo texto” (HUNTER, 1987) ou “photo-texto” (BRYANT, 1996).

Hunter pesquisa as relações entre verbal e pictórico e a complementariedade entre literatura e fotografia, “which has often been taken for granted and often produced collaborations, and the no less interesting antipathy between them” (HUNTER, 1987, p. 2).

O conceito de Hunter parte da premissa da equiparidade de relevância dos elementos pictóricos e verbais para o entendimento da obra. O termo fototexto se refere a um vasto grupo de formatos que incluem colaborações entre escritores e fotógrafos que desejaram reunir seus trabalhos, escritores e fotógrafos unidos por um editor produzindo sobre imagens já publicadas ou um fotógrafo ilustrando um texto publicado (*ibidem*, p. 39).

Hunter afirma que o desenvolvimento do gênero é difícil de mapear e que os autores de “foto textos” raramente mencionam antecedentes. Geralmente os prefácios das obras versam sobre a colaboração ou sobre um novo fenômeno.

O pesquisador Ari J. Blatt alarga o conceito de Hunter e agrupa as palavras. O fototexto, proposto por Blatt, inclui um vasto campo de experiências: de fotografias de viagens aos documentários. Blatt estabelece três tendências principais do phototexto: “narrative photographs, photographically engaged fictions and a particularly stunning work of critical inquiry that embodies, as much as it examines, the image–text paradigm” (*ibidem*, p. 36).

Estariam incluídos entre os fototextos, segundo Blatt, um grande acervo de obras que costuma-se classificar como cinema ou literatura. O pesquisador expande o termo fototexto para classificar algumas fotografias que podem ser apreciadas por sua capacidade narrativa e filmes que investigam o *voyeurismo*, como *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni. Também são fototextuais para ele, a literatura que explora em palavras a representação fotográfica, constituindo seu próprio formato de ver (e escrever) sobre fotografia, como o Naturalismo de Emile Zola, as metáforas óticas de Marcel Proust e a literatura que se dedica às implicações

sociais e epistemológicas da fotografia, como *Claire Lenoir* (1887), de Auguste Villiers de l'Isle-Adam.

Para Blatt, o tipo mais explícito de fototexto são as manifestações híbridas que criam formas inovadoras invocando imagens em palavras e estabelecendo diálogos diretos com as imagens que aparecem no espaço da página. Tais obras incitam os leitores a lerem e a pensarem “interfototextualmente” (BLATT, 2009, p. 51).

David Cunningham, Andrew Fisher e Sas Mays organizaram uma obra que agrupa ensaios que tentam entender as complexas relações entre literatura e fotografia no século XX. Os autores apontam que o campo de pesquisa que aproxima fotografia e literatura é problemático, mas tem muito valor e interesse. Ao introduzir *Photography and Literature in the Twentieth Century*, os autores defendem que a ideia de literatura encampada por grande parte do discurso fotográfico e os conceitos de fotografia elaborados pela crítica e teoria literárias tendem a não focar os tipos de inter-relações que marcam este campo específico. A obra estimula pesquisas que contemplem a heterogeneidade de concepções e intersecções entre o literário e o fotográfico em amplas perspectivas históricas e críticas.

Tal proposta inclui a similaridade da materialidade mais corriqueira de ambas as áreas (o livro), as comparações formais, as aproximações mais conceituais, como as ideológicas, históricas e culturais.

Indeed, examination of the long historical development of conceptions of visual and textual practices, and of their relations, encourages the view that both literature and photography need to be understood in ways that interrogate the conceptual presuppositions, and social formations of desire, that have called them into being, and that have given structure to the changing forms they have taken (...) At stake in this is an issue of how to comprehend the various points of conjunction through which literature and photography, as “word and image”, have historically met—whether this meeting is enabled by material compatibility (the page, the book, and the archive), by formal comparability (narrative, mnemonics), by proximity of cultural-historical appearance, or by ideological matrixes (ibidem, p. 2).

Nesse sentido, *Photography and Literature in the Twentieth Century* sugere uma ampliação significativa no campo comparativo da fotografia e da literatura. Dentro desta

perspectiva atua o *PHLIT - Répertoire de la photolittérature Ancienne et Contemporaine* da *Université Rennes 2 – Haute-Bretagne* e da *Université du Québec à Montréal*. Neste projeto pesquisadores franceses e canadenses se dedicam à investigação das relações de autoridade, visibilidade e significados entre literatura e fotografia. Para este grupo, a fotografia é mais do que um símbolo da modernidade, ela é seu agente e seu duplo.

Segundo o projeto de pesquisa PHLIT, a imagem fotográfica toma espaço do texto e subverte as relações de autoridade. Com as mídias de massa, dá-se uma espécie de “alfabetização” visual que reverte as relações de autoridade entre fotografia e texto, constituindo o que denominam “literacia”.

A produção editorial incorpora a fotografia em obras fotoliterárias e, conforme apontam os estudos do grupo, tais obras são verdadeiras alavancas para repensar muitos fatos relacionados a uma epistemologia do livro ilustrado e da modernidade.

Como vimos, o terreno de pesquisa entre literatura e fotografia é amplo. As nomenclaturas são abrangentes e os projetos que se propõem a investigar este encontro apenas esboçam taxonomias e metodologias de análise. Nesta pesquisa é empregado o termo fototexto para fazer referência a criações que empregam palavras e imagens fotográficas para a criação de uma rede complexa de elementos em que há interdependência entre os códigos para a criação de sentido. Dentre as possibilidades de criação no campo do fototexto está a fotopoesia. Nela a fotografia de poesia se aproxima do texto literário. As especificidades técnicas da imagem fotográfica: ser monocular, retangular e fixa serão questionadas por artistas contemporâneos que investigarão este meio. A potência da experiência imagética inaugurada pela fotografia adentra o campo literário a ponto de possibilitar novas modalidades fototextuais, como a fotopoesia.

Para refletir tal processo e verificar o alcance desta mudança esta tese investiga a obra *ET, Eu, Tu*, de Arnaldo Antunes e Maria Xavier. Formado por uma série de fotopoemas o livro escolhido por levar ao limite o encontro entre palavra e imagem a ponto de criar um espaço híbrido em que o sentido esumá os recursos poéticos se fazem por conexões dialógicas entre os códigos.

A marca essencial da constituição da obra é a multiplicidade de encontros: de autores, de códigos, de vozes, de ritmos. A reunião dos encontros aponta para a estratégia poética fundada na alteridade.

4.1 Fotopoesia

Penetra surdamente no reino das palavras.

Carlos Drummond de Andrade

O poema “A Procura da Poesia”, presente em *A Rosa do Povo* elenca procedimentos cuidadosos que o poeta deve cumprir para realizar seu trabalho. Para se tornar poemas as palavras precisam ser depuradas para, depois, tornarem-se forma definitiva e concentrada no espaço. O eu-lírico aconselha a penetrar surdamente o reino das palavras. Nele estariam os poemas que querem ser escritos (DRUMMOND, 2012, p.12). Ao poeta cabe o trabalho de eleger o que tornar poesia. Seu procedimento essencial seria tirar de lá os poemas paralisados, “sós e mudos, em estado de dicionários” (idem).

Para sobreviver como poema o texto deve ultrapassar o espelho e a memória em dissipação – “que se dissipou não era poesia, que se partiu, cristal não era”. O poema de Drummond adverte para o esmero técnico do trabalho da escrita.

As considerações do eu-lírico de “A Procura de Poesia” sobre o fazer poético são igualmente válidas para a fotopoesia. Nela há a escolha minuciosa do conteúdo que permanecerá na sua forma final. A meticulosidade da fotopoesia poderia sugerir um outro verso: “penetra igual e cegamente no reino das imagens”.

As escolhas complexas do poeta se prolongam ao conteúdo imagético da fotopoesia. A escolha da imagem a ser incluída na fotopoesia, como ela ocupará o espaço da página e qual efeitos provocará no leitor são algumas destas definições.

A aproximação entre sentido e forma da poesia ganham novos recursos. “Em la mayoría de la poesía, sin embargo, lo importante no es experimentar la palabra em vez del sentido, sino responder a los dos al mismo tempo, o captar algún vínculo interno entre ellos” (EAGLETON, 2007, p.62)

Cada fotopoema estabelece um ritmo peculiar de leitura. As palavras e as formas da fotografia criam centros de atração do olhar. O ritmo e a composição visual se tornam um todo. O sentido do fotopoema é uma matéria complexa - imaterial e material. Nele se cria um campo misto de imagens (mentais e visuais).

Um fotopoema é uma reflexão poética sobre o encontro entre dois códigos, entre dois saberes e fazeres. Antes de mais nada, um fotopoema é um diálogo.

Para responder o que é um fotopoema parece inevitável responder o que é um poema. Inevitável e impossível responder com alguma precisão perene. A cada poema novo a pergunta precisa ser refeita. Aliás, cada novo poema produz na sua própria feitura uma resposta. Por isso definições como a de Mário Quintana de que um poema é um texto que não vai até o fim da página parecem interessantes, além de espirituosas.

No mesmo tom abrangente, Terry Eagleton sugere outra definição de poema. Sobre o tema escreveu a obra intitulada *How to read a poem* (2007) na qual sugere que poema seria

Una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional, en la que es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos. Esta definición tan anódina, antipoética hasta el extremo, podría ser la mejor la que podemos lograr (EAGLETON, 2007, p.35).

Ao dispensar a exigência do metro, do ritmo, da dicção, do simbolismo e de outras camadas do poema, Eagleton está a chamar atenção para a impossibilidade de estabelecer parâmetros fixos para a constituição de um poema.

Se é impossível definir o que é um poema de maneira totalizante não faz sentido definir uma acepção única e fechada de fotopoema. Sugerimos então algumas diretrizes gerais para este campo.

De maneira abrangente um fotopoema pode ser entendido como um enunciado formalizado por meios verbais e fotográficos que se inscreve tanto na tradição lírica quanto nas artes visuais. Fotopoesia é, assim, um sistema complexo em que elementos da cultura visual são tensionado na criação literária e vice-versa.

Um dos traços da lírica é a criação de imagens. No caso da fotopoesia, o sentido poético se intensifica no espaço da página. A imagem mental pressiona a imagem visual aos seus limites e vice-versa. O retângulo fotográfico ganha relevo com as imagens sugeridas pelas palavras.

Uma espécie de poesia tridimensional se forma na mente do leitor. A sinestesia deixa de ser figura de linguagem verbal e pode também ser intersemiótica – há espaço para encontros inusitados em que a rima pode ser visual e a composição espacial pode estar centrada na palavra.

O ritmo em um fotopoema é dado tanto pela sequência de sons quanto pela cadência visual dos elementos das imagens fotográficas. As possibilidades de ritmo são tão vastas e infinitas quanto as possibilidades de uma composição visual. A cadência no fotopoema se dá na voz e nos olhos. Está próxima do que os poetas concretos denominaram de verbivocovisual.

A tensão dos elementos do fotopoema tem como produto uma imagem mental. A fotopoesia não explica uma imagem visual, mas a forma, sugere, contorna. A soma de seus elementos não é uma redução deles, mas uma outra camada de sentido.

A poesia não representa algo, ela apresenta uma ideia ou imagem até então impensadas. A fotopoesia tenta presentificar o que até então só era possível sentir em um mundo hiperimagético.

O núcleo ideativo do fotopoema se forma por meio do ritmo de leitura de palavras e imagens. Como discurso totalmente sensível, o fotopoema investe na sua materialidade para provocar o leitor. A fruição da poesia transforma a materialidade da palavra em sonoridade. Além do som a poesia visual inclui a forma visual entre os atributos materiais da lírica.

A forma no espaço da imagem técnica introduzido pela fotografia na fotopoesia grafa a materialidade sonora-visual da experiência de leitura. Os efeitos criados pelas formas

poéticas verbais e fotográficas trazem as ambiguidades das imagens mentais e visuais tensionando ritmos e efeitos.

A fotopoesia corresponde a um desejo de expressividade que ultrapassa a especificidade dos códigos. Tal expressividade pode ser explicada de muitas maneiras. Uma delas é a falência do texto verbal em dar conta da complexidade da contemporânea e hiperimagética experiência no mundo. Explicação possível, porém falha. Se assim fosse não haveria mais poesia produzida somente com palavras. Mas se os poetas seguem produzindo e os leitores continuam ávidos por novas obras é porque a poesia, com ou sem imagens visuais, continua a ampliar as experiências sensíveis.

Outro fator que faz parte da prática da fotopoesia é o desejo de experimentar alguns dos limites dos códigos. Ora, se a arte é, entre muitas possibilidades, o gesto que investiga sua própria linguagem, a fotopoesia aponta para a exploração autoconsciente de uma materialidade híbrida na qual códigos se interpenetram.

4.1.1 Como ler um fotopoema?

Como uma expressão dos sujeitos a fotopoesia é um campo de interpretação como qualquer outro da área da cultura. Sua leitura pode informar sobre um *zeitgeist*, um grupo cultural e o tratamento de um tema. Ao interpretá-lo alargamos a compreensão de como olhamos o mundo e de como nos relacionamos por meio de signos.

Precisamos ler fotopoesia também porque precisamos entender os caminhos da arte, afinal os artistas são as antenas da civilização. Eles são capazes de acessar a sensibilidade e é ela uma das maneiras mais potentes e sensíveis de atuar e ler o mundo.

Todo fotopoema é, por definição, um experimento visual. Portanto coloca em jogo atributos de composição, isto é, forças que físgam o olhar – aquilo que Rudolf Arnheim denominou de centros visuais (ARNHEIM, 1994). Os fotopoemas poderão conter cores, formas, linhas, equilíbrios, desequilíbrios, letras, versos, pontuação, imagens desfocadas, recursos fotográficos, etc. A genealogia deste gênero deita raízes em campos diversos. Inclui

a poesia visual, a fotografia, o início do cinema, os caligramas, as iluminuras, a poesia ideogramática, transita ainda pelo design e pela arte dos cartazes.

Para lê-lo é preciso acessar recursos da literatura e das artes visuais. Cruzar tradições tão ricas é tarefa complexa. A literatura tem a mais extensa e antiga tradição crítica entre todas as artes. De Platão à Eagleton muitos teóricos competentes se dedicam a sua análise.

Como arte recente, a fotografia possui teorias em formação. Poucos são os teóricos que dão conta da complexidade de seus aspectos artísticos (COTTON, DUBOIS, ENTLER, FABRIS, FATORELLI, ROUILLÉ).

A longa tradição da crítica literária encontrou a análise da fotografia como arte há pouco mais de um século. Se no terreno da arte há muitos exemplos do encontro da fotografia com a literatura, no campo da teoria há raros casos em que este encontro rendeu frutos.

São tão raros que é possível elaborar um mapa bastante sintético destas pesquisas. Há trabalhos que reúnem textos em que escritores descrevem suas relações com a fotografia (RABB), reflexões sobre fotógrafos que descrevem seus contatos com a literatura (HUNTER). Há outros em que o teórico percebe elementos literários na fotografia (NINO), outros em que a análise descreve os sentidos e recursos do encontro da literatura e da fotografia na composição de um texto (GOMES).

Cada objeto fotopoético sugere uma leitura a ele adequada. Por isso é impossível definir uma única e inequívoca maneira de ler um fotopoema. Há, porém, alguns parâmetros que podem ser interessantes na análise deste tipo de objeto. Um deles é a autoconsciência ou não do discurso sobre os próprios códigos. Há basicamente duas formas em que esta relação se dá:

1. (Meta)Metalinguagem – quando a obra incide sobre a constituição material e discursiva das linguagens em uma espécie de *mise en abîme*. Dá-se quando um código indaga o outro de forma a tornar a construção lírica consciente da construção de cada código. Neste caso há uma tensão discursiva em que visual desconfia e descortina o verbal e vice-versa.
2. Inconsciência de códigos – acontece quando uma linguagem toma a outra como uma verdade dada, sem estabelecer diálogos sobre sua feitura. Ao tomar o discurso elaborado pelo outro código como fato consumado, o fotopoema dissimula o processo

de criação, confirma o pacto narrativo com o leitor e nubla os artifícios poéticos. Ao deixar de expor os códigos como construções técnicas um fotopoema restringe o campo de autorreflexão abandonando a metalinguagem.

Há obras compostas pela reunião de fotopoemas. Nelas é possível vislumbrar um projeto complexo de aproximação entre linguagens. O olhar relacional permite que se perceba o ritmo do conjunto. Ele se dá na sequência de claros e escuros, sílabas fortes e fracas, quebras de linha, cores e sequências de páginas sugerem um ritmo que é ulterior à leitura de cada fotopoema.

O ritmo da série de fotopoemas coloca voz e imagem em uma sequência temporal. A dimensão temporal de palavra e imagem criada por uma sequência se assemelha à experiência cinematográfica.

O ritmo de uma série de fotopoemas é, portanto, uma cadência cinemática. Nele não são suficientes os metros canonizados, nem as rimas puramente verbais, nem as estrofes puramente textuais ou os sinais de pontuação ortográficos. O ritmo segue letras e formas formando efeitos e sugerindo sentidos que serão apresentados a seguir.

II

ET EU TU: POÉTICAS DO ENCONTRO

1. O encontro de projetos autorais

intruso entre intrusos intraduzo

o me *smo*

me

me

me

no me io

yo

i

je

do eu tro

Arnaldo Antunes

Com fotografias de Marcia Xavier, textos de Arnaldo Antunes e produção editorial de Carlito Carvalhosa, o livro *ET Eu Tu* é por excelência uma criação colaborativa. Saberes técnicos, estéticos e afetivos se sobrepuseram de forma a construir um livro que é um encontro entre códigos, olhares, experiências e sugestões. A autoria compartilhada torna-o especialmente potente na medida em que encampa práticas distintas dos seus criadores e as condensa em um suporte.

Músico, artista multimídia e escritor, Arnaldo Antunes (1960) é autor de 14 livros. Poeta afirmativo no que se refere à convergência entre múltiplas referências, tem como grande característica uma relação confessa com o concretismo (ANTUNES, 2006). Os poemas são marcados pela ocupação espacial da página. A obra é um espaço de diálogo entre imagem e palavra, em que a poesia se expande em muitas vozes – é impreciso, por exemplo,

definir sua distinção total do discurso das imagens. A pesquisa gráfica potencializa o ritmo dos poemas. O eu lírico é um espaço de encontros tanto das artes visuais e da poesia como de uma extensa tradição literária que vai de Mallarmé aos concretistas.

Em *Geração 90: uma Pluralidade de Poéticas Possíveis*, o escritor e crítico Cláudio Daniel aponta uma renovação no texto poético, agrupando escritores nas tendências como o neobarroco, o minimalismo, o formalismo informal e a etnopoiesia. O panorama estabelecido pelo crítico reafirma a multiplicidade de tendências que aponta a crítica sobre a literatura contemporânea.

Dentre as tendências de renovação poéticas apontadas por Cláudio Daniel, a obra de Arnaldo Antunes é a que melhor representa aquela descrita como “A Poética da Arquitetura Concentrada”, que seria marcada pela prática da concentração verbal, a fragmentação e da síntese, presentes já na poesia pau-brasil de Oswald de Andrade e também no diálogo com a “desarticulação da sintaxe e da palavra, à espacialização e reconfiguração visual do poema” da poesia concreta (DANIEL, 2008, p. 96).

A artista visual e fotógrafa de Marcia Xavier é uma pesquisadora do olhar. Interessa ao seu trabalho mais a forma com que olha o mundo do que o assunto que retrata. Sua matéria-prima são imagens afetivas e um repertório que se refaz constantemente. O olhar de fotógrafa é acrescido da investigação dos formatos espaciais da instalação.

A experiência de olhar, registrar e compartilhar a imagem borram a distância entre o eu da fotógrafa e o mundo. Seu exercício é muito próximo à poesia visual.

O interesse pelo autorretrato revela a proximidade que estabelece com o que cria. Consciente do poder da imagem, ela se apropria do dispositivo fotográfico. Ela é dona da própria imagem. Marcia Xavier empresta o corpo aos olhos dos observadores sem pudor. Encara a máquina fotográfica como quem mira um espelho.

Outros corpos também a interessam. Sua lente foca a cidade do alto, passeia pelos céus, se aproxima quase microscopicamente da textura vegetal. São muitos seus temas. O que ganhou mais dedicação da artista é a própria visão. Marcia Xavier cria objetos que redimensionam a falta de profundidade da imagem fotográfica. Colocam a imagem no espaço de forma a questionar os limites da fotografia. A partir do encontro da obra criativa destes dois artistas que também são leitores um do outro surge o livro de fotopoemas *ET Eu Tu*.

1.1 *ET* – o encontro com o outro

Se Descartes nos ensinou, a nós modernos, a dizer ‘eu penso, logo existo’ – a dizer, portanto, que a única vida ou existência que consigo pensar como indubitável é a minha própria -, o perspectivismo ameríndio começa pela afirmação duplamente inversa: ‘o outro existe, logo pensa’.

Eduardo Viveiros de Castro

Ao descrever a experiência da escrita, Vilém Flusser (1920-1991) aborda uma das principais questões da literatura, aquela que denomina de intenção secreta do escrever: o dirigir-se a um outro. “Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior” (FLUSSER, 2010, p. 21).

Além da interdependência de quem escreve com quem lê, o filósofo tcheco descreve a própria escritura como uma experiência dialógica, na qual o escritor faz uso de uma língua incontáveis vezes violada e, ao escrever, a violenta uma vez mais, renovando-a e produzindo novas informações (*ibidem*, p. 48).

A experiência dialógica da leitura e da escrita é acentuada quando tem como objeto uma obra literária. Sua criação também é um processo em diálogo com o tempo e com autores, como afirma Flusser: “O processo de criação literária é um discurso de milhares de anos de duração, que produz continuamente novas informações, e cada escritor participa dele dialogicamente” (*ibidem*, p. 48).

O uso da língua e da linguagem, pelo escritor, passa por diversas camadas de relações discursivas, cada uma explicitando diversos sujeitos sociais. Ao expandir a presença do outro em vários níveis da escrita, Flusser retoma um dos maiores teóricos da linguagem, Mikhail Bakhtin (1895-1975), que concebeu uma espécie de “antropologia filosófica” (FIORIN, 2003, p. 22) a partir da concepção dialógica da linguagem.

Essencialmente dialógica, a poética de *Et Eu Tu* propõe uma revisitação à definição da poesia como mais propensa ao discurso monológico na modernidade. Em *Vida e Mimese*,

Luiz Costa Lima assinala a importância da posição variável do sujeito. Como a definição de sujeito é raramente harmônica, a definição de sujeito, como afirma Lima, ela aponta para um ser que não é “central e solar” (LIMA, 1995, p. 23), mas um sujeito fraturado. E seria pelas fendas do sujeito que penetraria o outro.

Qualquer gesto criativo colaborativo é uma busca de si e do outro. De si no outro, do outro em si. O ser da identidade e da alteridade se evidenciam no encontro. “Das unheimliche” encontra seu espelho.

A criação compartilhada proporciona um conhecimento intuitivo e partilhado. O universo conhecido (da autoconsciência) e o desconhecido (inconsciente) entram em contato com seu outro. Dá-se um jogo de contato, projeção, sobreposição e rejeição. Saber-se com o outro é se reconhecer na alteridade. É saber-se e não saber-se. O outro é o ser estranho ao planeta do eu. O outro – tu. Tu, o extraterrestre de Eu: ET.

ET Eu Tu é um projeto poético que se propõe a pensar o encontro e apontar muitas de suas camadas na materialidade de um livro. Formulado em conjunto, a existência enunciada no livro não cabe na palavra, escorre da imagem. Deita-se no tempo. Empresta os recursos cinematográficos.

ET é a entidade coletiva, é o estado em que eu e tu se sobrepõem. ET indica também a impossibilidade da definição de autoria. O autor não pode ser tomado como um centro organizado e coeso que emana uma série de enunciados coerentes. Ele é incapaz de reter todos os discursos que o atravessam. Quando enuncia, não está plenamente munido de autoconsciência. Mesmo que estivesse, não é um eu completamente coerente e sobreposto à sua identidade aquele que enuncia, mas um eu inventado.

Perguntar o que é um autor e o que é um leitor continua sendo necessário. Estas questões solares da Teoria Literária ganham cada vez mais pertinência. Na pós-modernidade há uma dissolução ainda mais acentuada da ideia de autoria. Os objetos se hibridizam, os coletivos de arte se multiplicam, as criações colaborativas se tornam prática corriqueira. É neste contexto de criação compartilhada que a obra de Arnaldo Antunes e Maria Xavier se coloca.

O jogo entre eu e o outro se conforma em *ET Eu Tu* desde a capa. Nela, há um prenúncio de rosto em preto e branco, desfocado, como uma pintura de Leonardo da Vinci em

que o pigmento se espalha sobre a superfície como se houvesse sido soprado e não fixado com rigidez. A metade ausente do rosto esconde o olhar, oculta, subtrai e, ao mesmo tempo, acrescenta, pois os olhos subtraídos são substituídos por uma superfície reflexiva.



Figura 12 – imagens da capa de *ET Eu Tu*.

O gesto inaugural do texto – o título da obra acompanhado da imagem - é uma fonte de sentido sobre a qual toda a obra ressoará. Uma espécie de haikai em que a progressão dos

versos identifica os passos da leitura. Identidade e alteridade se encontram. O leitor é convidado a participar do jogo. A leitura é assumida como fator essencial do projeto poético.

Os olhos, parte do rosto para a qual atentamos com mais atenção, são ocultados. Em seu lugar, um espelho. Neste, há o convite para que o leitor se veja como parte da obra. O nome do livro impresso no centro da capa, horizontalmente, como uma espinha dorsal de três vértebras que sustentam as relações entre eu e tu: ET. O neologismo nomeia a alteridade que a obra estabelece entre autores e leitores, fotografia e poesia, a escrita da luz e a arte da palavra.

A concisão textual do título dá conta da vastidão conceitual do projeto da obra. Os versos sugerem movimento, mas não há verbos. Há a direção de um pronome pessoal a outro. O movimento está inscrito entre os seres da linguagem. Entre enunciador e enunciatário. Este eu misturado prenuncia variadas camadas de inter-relação presentes na obra e aponta a alteridade como um dos seus temas.

O eu-lírico apresenta sua voz. Imagem e palavra instauram um espaço compartilhado de enunciação: ET (adição, em francês; a soma de Eu e Tu). O ET-lírico aborda a matéria do literário e do fotográfico. Adentram o universo da existência por meio dos seus temas inescapáveis – a materialidade e sua permanência – o corpo e o tempo.

Uma unidade conduz o leitor. Uma camada sincrônica permeia a leitura – olhar. Ver e todas as múltiplas definições que cabem neste verbo. Em última instância *ET Eu Tu* é um livro sobre a existência e alteridade formulada a partir do paradigma da visão.

A linha central desta teia – a visão – é tecida com outras. Na trama, as tensões dão o ritmo. As “cenas” se seguem em palavras, imagens, cores e texturas. Sobre a linha sincrônica da visão passeia o olhar do leitor. É ele que definirá o tempo da obra. Cada olhar abre uma janela de interpretação. São muitas, mas não infinitas. As interpretações cabem no que as cenas apresentam. Esta sequencialidade sincrônica é ao mesmo tempo sobre o olhar e sobre o tempo – elementos inseparáveis.

1.2 O encontro com o corpo

Da primeira à última página o corpo é tema da obra. Corpo humano, feminino, fotográfico, literário. A máquina orgânica que enuncia. O corpo de Marcia Xavier se apresenta em partes. O pé, as pernas, os braços, o rosto, o dorso, e partes não identificáveis a não ser pela textura.

Massas azuladas de um corpo fotográfico sobre fundo preto forma-se no tempo da leitura. Dele outros corpos se anunciam. A materialidade da imagem fotográfica ganha vez. O corpo da imagem fotográfica se desdobra sobre si mesmo. A fotografia registra sua própria crise: a de atestar o visível tal qual é e a de transmutá-lo.

Com a fotografia dialoga a materialidade textual. A palavra recorre ao corpo para dar forma a si mesma. A palavra – a matéria que a tudo sobrevive, encara, reflete e transgride a materialidade frágil do corpo fotográfico.

Tudo se apresenta sob um corpo tátil – o livro. Minucioso na investigação da experiência das mãos e dos olhos, do pensamento e da memória. As folhas se ampliam, ocupam espaços. Se liquefazem em transparências. O livro é o corpo que carrega todos os outros, plenamente consciente deste peso. Nele o corpo fotografado encontra as mãos e os olhos do leitor. Quem lê executa uma dança cujo compasso se faz no ritmo enunciado pela conjunção do todo.

O tempo é sugerido pelos fotopoemas. O corpo do leitor ressoa o ritmo do livro. A materialidade da obra sugere uma leitura performática. O livro é um exercício para o corpo todo. A obra de arte é um propositor de sensações que ativa o corpo.

Ver é um processo complexo que começa com a ação das pálpebras e culmina com a decodificação da informação no cérebro. A informação visual se forma em um complexo sistema. Passa de célula a célula. É em ambiente líquido que a informação luminosa se propaga para se transformar em imagem mental. No corpo a luz encontra a água. Como uma nuvem em que cada gota d'água reflete a luz do sol, a visão é a fusão do meio líquido ao luminoso. Uma metáfora mais precisa da visão não seria um aparato feito de matéria dura como uma máquina fotográfica, mas um mecanismo de reflexão e propagação líquida, como uma nuvem ou um copo d'água.

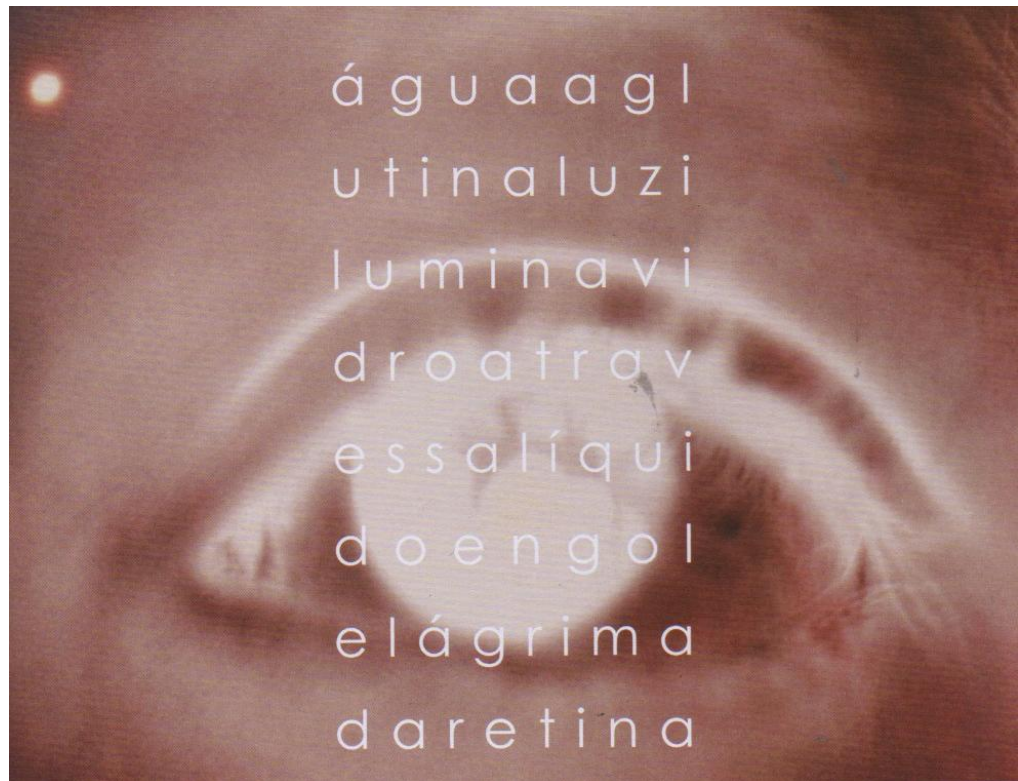


Figura 13 - Fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 67

Um objeto prosaico como um copo d'água nos faz refletir sobre a visão. A água refrata a luz desviando o ângulo de incidência do raio luminoso. Ao fazê-lo funciona como uma lente. A água dentro de um copo é como o cristalino do olho. O copo é como o globo ocular. Não é a toa que a partir de uma fotografia e de um poema sobre o olhar e um copo d'água Marcia Xavier sugere que entremos no livro *ET Eu Tu* (conforme entrevista que consta no apêndice A).

A visão é tema constante da obra. O olhar se apresenta em fotografias de olhos e na descrição verbal das imagens. O olho é a metonímia visual e o aparato visual é um eixo temático que compõe a obra. Em *ET Eu Tu* o corpo está próximo. Os versos sugerem que se olhe com atenção. As lentes ampliam suas partes. O corpo é ao mesmo ausência - traço da existência do corpo pregressa à imagem; presença: da forma luminosa no espaço da página. O corpo dos retratos são massas de luz que mostram a materialidade corpórea.

O corpo se oferece à palavra em um jogo de atração e dúvida. A poesia tateia. O erotismo na obra está distante dos estereótipos da indústria erótica.

Para a fabricação de desejos a indústria cria a suspensão, estabelece a distância. Os corpos midiáticos que sugerem desejo estão afastados do observador, estão dissimulados em imagem plástica do que se parece com a perfeição. No erotismo fabricado não há poros, imprecisões, pelos, detalhes fisiológicos que marcam o objeto como algo que vive, que vibra, que respira, transpira, se protege do frio e do calor.

Na fotografia da artista mineira os detalhes e as texturas ganham primeiro plano. Os enquadramentos deslocam o olhar das zonas de erotismo óbvias do corpo. Ante a imagem dos corpos de plástico, os autorretratos de Marcia Xavier se propõe a mostrar as reentrâncias da pele. O corpo fotografado por ela inclui novos elementos à tradição do autorretrato fotográfico nas artes visuais. Dialoga com artistas como Cindy Sherman, Ana Mendieta e John Coplans.

1. Estratégias poéticas no encontro de códigos em *ET Eu Tu*

Diferente dos usos corriqueiros do conjunto de palavras e imagens que tendem a se reafirmar tornando-se um legenda do outro, *ET Eu Tu* testa os limites dos códigos e os reinventam. Conscientes de si e da influência que operam no outro, verbal e fotográfico se estruturam de maneiras (meta)metalinguísticas.

As principais técnicas de composição dos fotopoemas são a gradação, o atravessamento, a composição, a sintaxe multimídia e a interlocução cinemática. A variação de estratégias expõe o teor experimental da obra.

As palavras formam conjuntos de força semântica e visual. Criam figurações de totems, setas, labirintos, ilhas e outros arranjos. Cada conjunto de palavras forma um corpo visual. O verbal ganha status de forma e de cor. As tensões entre elas criam uma sugestão de movimento. Os olhos saltam atrás de sentidos.

Após o gesto poético inaugural da capa a obra se aprofunda em silêncio. Páginas completamente negras preparam o leitor. Partimos da escuridão (o nada fotográfico) e do total silêncio verbal. Estamos diante de uma tela negra aguardando que algo exista.

Depois dela são apresentados os elementos que reaparecerão durante a experiência total de leitura da obra: o corpo feminino, o corpo verbal, o corpo fotográfico e o corpo do livro. Todos estes corpos se colocam no tempo. Sugerem temporalidades específicas: a pausa de movimento do corpo, os tempos verbais que sugerem um presente contínuo, a estática da fotografia, a progressão de leitura do livro. Os corpos estão no tempo, dentro dele investigam alteridades.

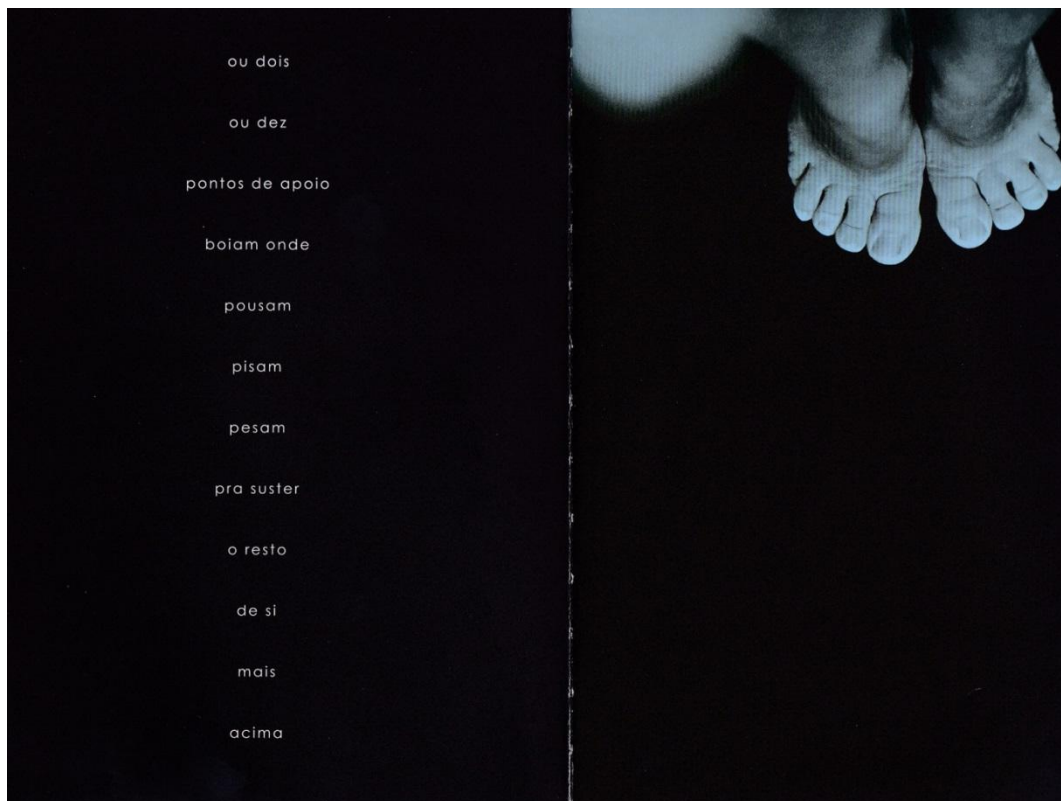


Figura 14 - fotopoema de Et eu tu, p. 6-7.

Um corpo feminino se apresenta e reapresenta. A esfinge que só mostra uma parte de si. Ela quer ser decifrada. O poeta, aos poucos, penetra o corpo da imagem. O eu-lírico afina sua voz. Apresenta-se. Ele é aquele que olha. Ele é aquele que deseja. O eu-lírico penetra na imagem, é observador e narrador. Sua voz será um convite para ver de perto as partes da fotografia que o interessam. Seu território será a imagem. O eu-lírico cria seu próprio pacto

de visão com o leitor. Este é convocado a com ele ver a fotopoesia.

1.1 Gradação

A gradação na poesia pode provocar inúmeros efeitos, o mais marcante direciona o leitor a uma sensação de sequência. Há na leitura um procedimento de temporalidade que indica algo similar a um clímax ou anticlímax. Na obra analisada os conjuntos de fotopoemas que se estruturam a partir da gradação assinalam o tom narrativo que é instaurado por meio da poesia e das fotografias.

Se há suspensão de uma ideia de tempo linear que segue estritamente uma cronologia óbvia, a gradação inscrita nas séries de fotopoemas de *ET Eu Tu* fornecem uma sensação de temporalidade fluida que convida o leitor à próxima página. Segue-se a sugestão da leitura, abrem-se possibilidades de conexões de sentido. O todo da obra não indica um clímax final. Como cinema não-linear histórias e efeitos se somam e o que resulta do todo é a experiência.

A gradação é a estratégia pela qual o erotismo é introduzido na obra. Partes do corpo da artista Márcia Xavier vão se revelando em imagens fotográficas ao longo da obra. São autorretratos variados. São inicialmente apresentadas partes do rosto, depois dos pés, pernas, nuca e, pouco a pouco, outros closes desvelam de outras partes. O corpo da artista é revelado sempre incompleto, inconcluso. É nesse jogo de somatória das partes que é apresentada ao leitor a imagem da autora da obra. Junto com ela se enuncia o encontro do eu-lírico com a personagem fotografada.

As palavras ganham gradualmente intimidade com o corpo fotografado. A gradação com que o corpo é apresentado e com que se dá o encontro entre poeta e fotógrafo enfatizam o grande encontro de que trata a obra. Esta dupla e gradual aproximação assinala o projeto de *ET Eu Tu* – o encontro de eu e tu.

Ao utilizar o recurso da gradação a obra dá conta de introduzir o leitor neste projeto de interlocução. Ao se deparar com as fotografias de pés, olhos, dorso, boca, nuca, pernas

mãos, pescoço aquele que lê adentra a intimidade dos autores. Coloca-se lado a lado às descrições e desejos do eu-lírico.



Figura 15 – fotopoema de ET Eu Tu, p. 93-94.

A gradação com que as partes do corpo da fotógrafa são apresentadas e o ímpeto poético do eu-lírico é requisitado em relação a elas promove contínuas aproximações. Tem-se como resultado a intensificação do pacto entre leitor e autores.

De maneira geral, a utilização da gradação na obra evoca uma espécie de sequencialidade. Incomum na escrita poética, rara no campo da fotografia, a narratividade proporciona uma noção de sequencialidade aos fotopoemas. Por meio de sequências menos causais e mais abertas, os recursos de gradação empregados na obra fazem com que tangencie o formato do *story board* ou mesmo da progressão cinematográfica menos linear.

Um exemplo desse erotismo é a série em que são sugeridos jogos eróticos por meio da gradação fototextual. São imagens em preto e branco desfocadas que retratam em *close*

formas não identificadas. A escrita acrescenta sugestivamente às fotografias um dos seus elementos mais importantes: a cor. O eu-lírico sugere ainda que as formas das fotografias são partes de um corpo.

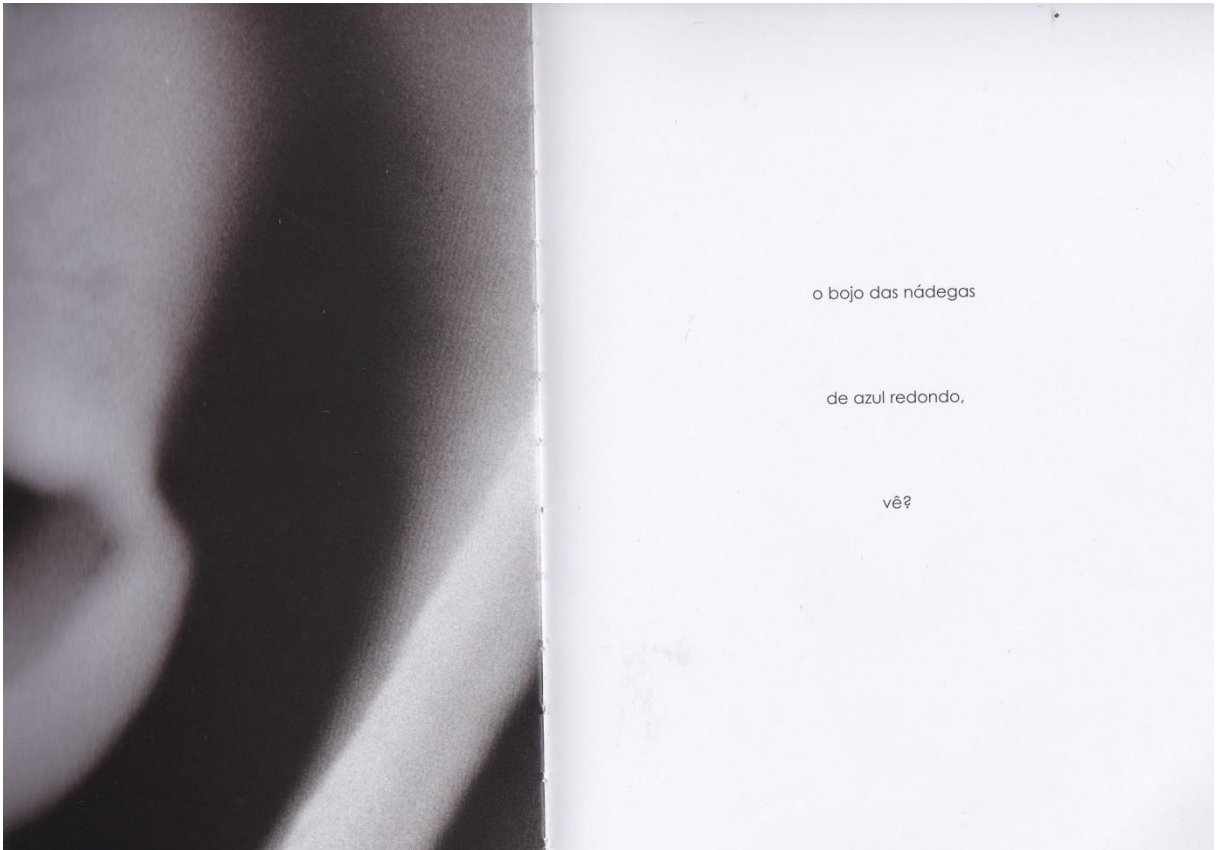


Figura 16 – fotopoema de *Et, Eu Tu*, p. 50-51.

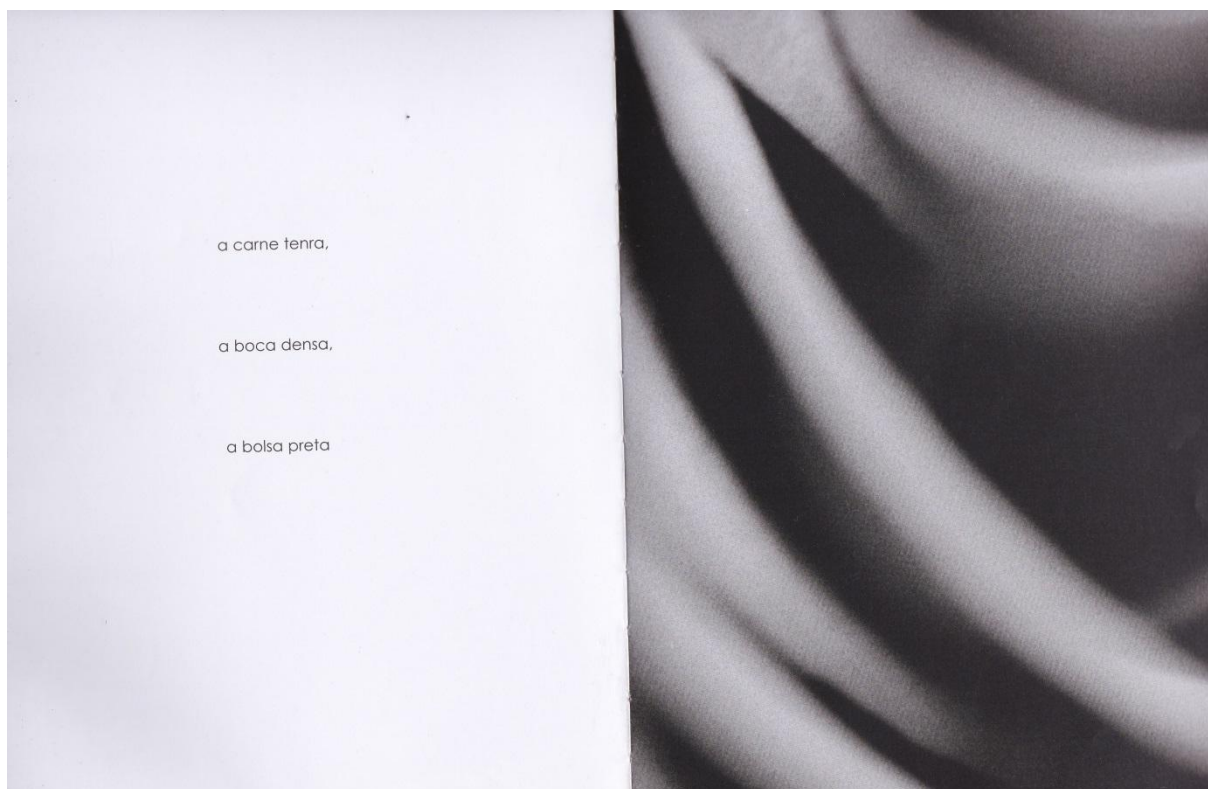


Figura 17 - fotopoema de *Et, Eu Tu*, p. 60-61

FIGURA 18 - Fotopoemas de *ET, Eu Tu*, p. 58-59.

São as descrições das formas empreendidas pelos versos que orientam a leitura para a criação de imagens mentais. As imagens são granuladas, assemelham-se à suspensão de partículas. Os pontos negros e cinzas se agrupam formando contornos quase indefinidos. A falta de nitidez faz crer que há uma grande proximidade com a imagem.

A indefinição da fotografia ganha das palavras uma camada de nitidez. Os versos apontam o que a imagem esconde. Descrevem as partes de um corpo imaginado, ausente na fotografia, presente nas palavras: “boca”, “carne”, “mucosa”, “greta”, “mucosa”, “ânus”, “nádegas”, “teta”, “boceta”. As partes ganham cor. Os versos colorem as fotografias: “preta”, “prata”, “rosa”, “azul”, “verde escuro”, “lilás”.

O texto amplia a percepção do que se apresenta na fotografia. A gradação marca a intersecção de palavras e imagens. A imagem que resulta desta construção é composta na

mente do leitor que sobrepõe as formas e cores sugeridas pelos versos aos elementos visuais das fotografias.

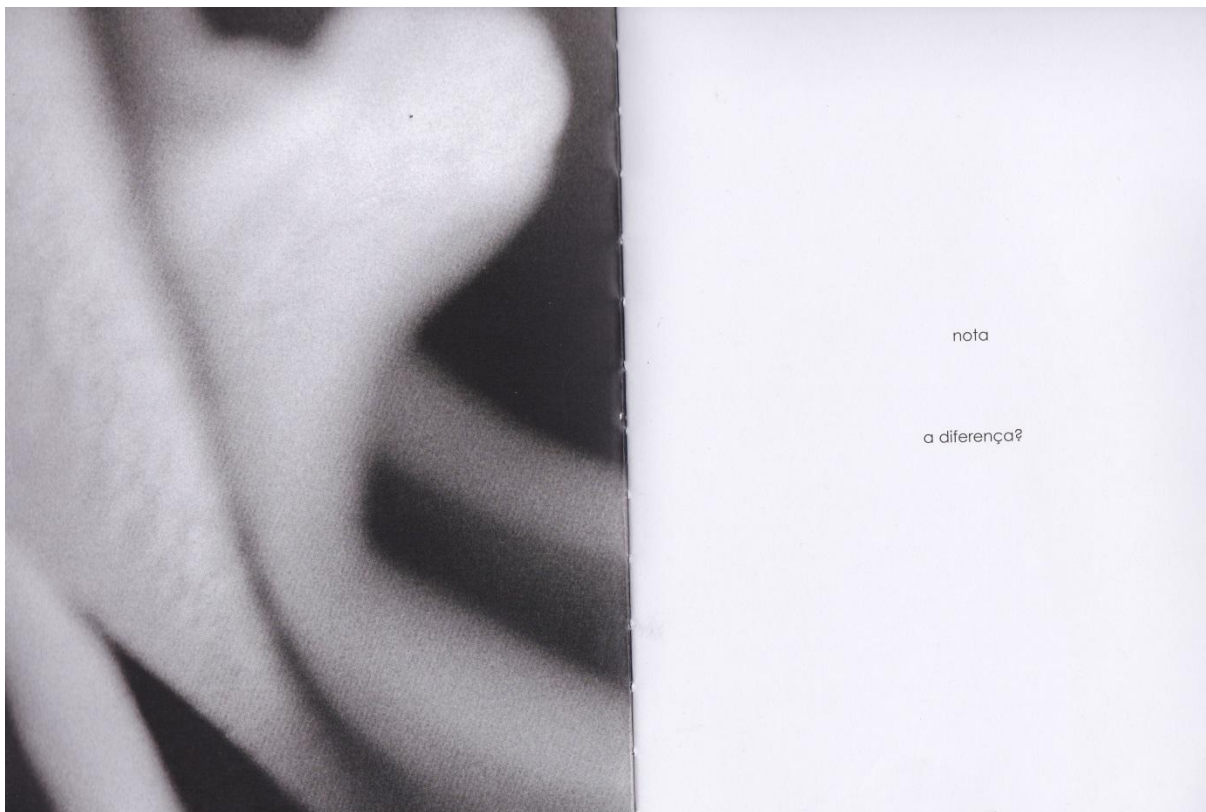


Figura 19 – fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 55-56.

Na sucessão de fotopoemas são apresentados gradativamente elementos de um objeto indefinido. A sequência amplifica o efeito de gradação. O eu-lírico se coloca como um narrador que direciona o olhar do leitor e a este pede ajuda para ver.

1.2 Atravessamento: o encontro material

a linguagem escrita, no Ocidente, descobriu também uma segunda natureza, a de sua pregnância visual, que se sobrepôs ao seu originário estado servil de simples reprodutor visível do audível. De um mero epifenômeno da fala, a escrita passou a assumir o risco e o desafio de sua fisicalidade plástica

Lucia Santaella

Eu atravesso as coisas - e no meio da travessia não vejo! - só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda e num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou.

João Guimarães Rosa

Na imagem fotográfica um personagem sentado em uma poltrona olha através de uma lente. Vemos tudo atrás dele, mas não sabemos o que ele observa. O foco da personagem está para além do alcance da visão do leitor. O tema do fotopoema é o atravessamento. É a travessia, o percurso que ainda não se sabe onde dará.

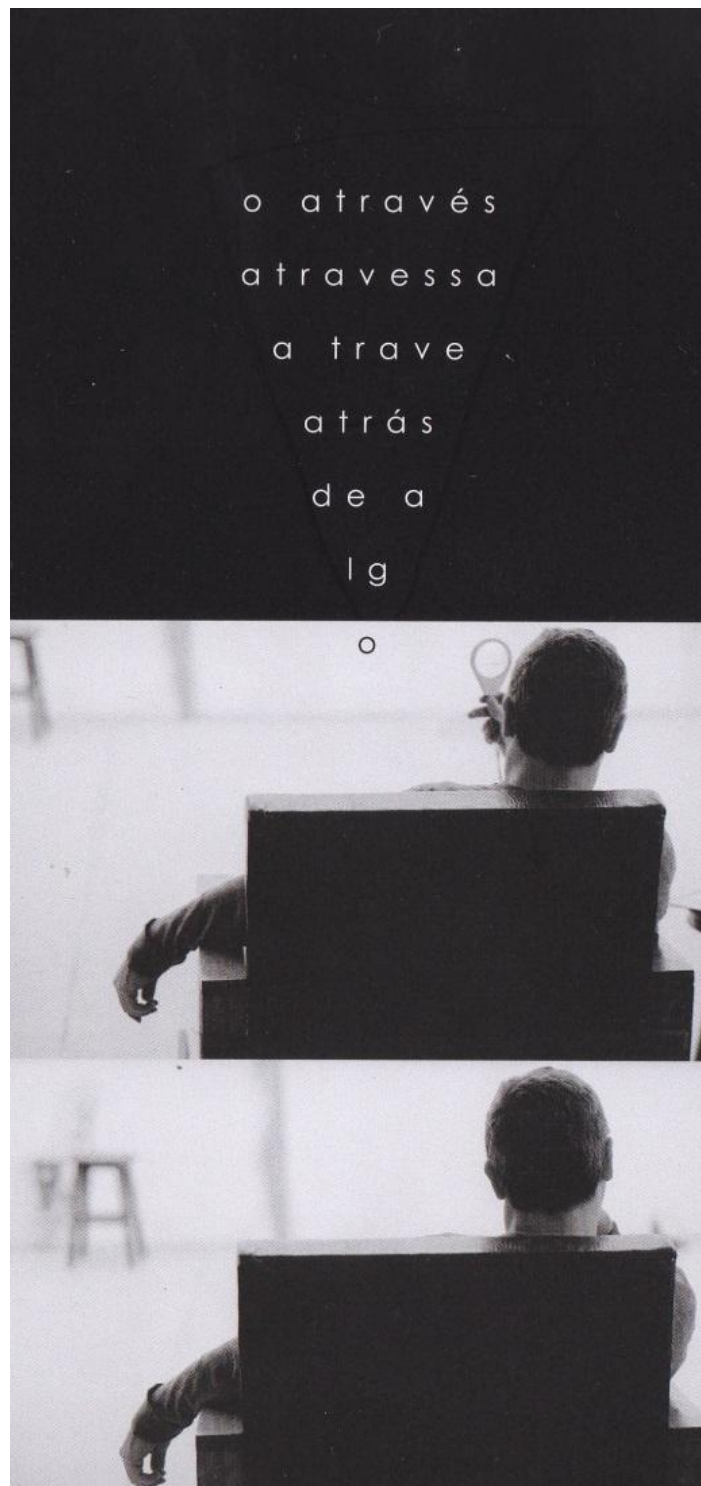


Figura 20 - poema de *ET Eu Tu*. p. 41.

A palavra penetra a imagem fotográfica. O poema aponta, como uma flecha, para o centro da composição. Quer juntar-se a ele. É um jogo de perspectiva. Cada elemento sugere um outro. Todos eles levam o leitor a um objeto indefinido que está “atrás de algo”. A

composição do fotopoema investiga o equilíbrio das formas na página. O todo é pura geometria. A *gestalt* do fotopoema tematiza o atravessamento.

A travessia verbal e fotográfica é um motor lírico que atrai o olhar do leitor. Ao penetrar o campo fotográfico o texto literário expõe a imagem visual como uma matéria permeável. Os códigos que se atravessam confirmam ao leitor o caráter metalinguístico da obra: a palavra reforça a fabulação da imagem, a fotografia amplifica os sentidos das palavras. Em alguns fotopoemas a materialidade de ambas se encontra.

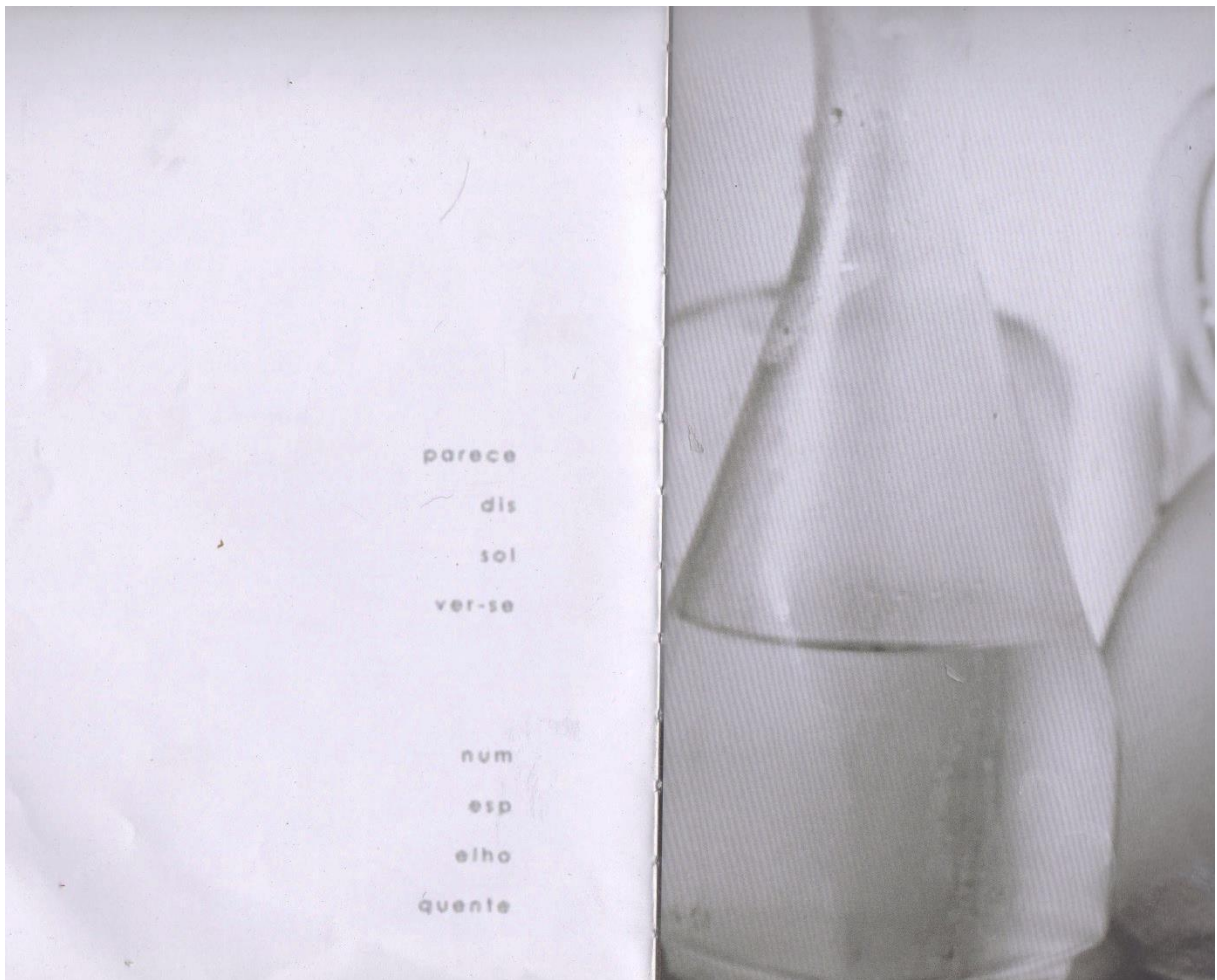


Figura 21 - Fotopoema de ET, Eu Tu, p. 38-39.

Neste fotopoema a letra se torna fluida, parece transpirar. As letras são desfocadas, fundem-se à cor e textura do papel. Não como o elogio a um objeto como os versos

parnasianos, mas a descrição da sensação do que guarda: a água – esta substância inconstante. O vaso é o invólucro deste elemento primordial que atravessa os seres.

O eu-lírico tenta alcançá-la. Sobre ela faz suposições: “parece dis\sol\ver-se\ num \esp\elho quente”. O desfoque das letras faz com que o penúltimo verso da página “elho” se assemelhe a “olho”. Tão fluido quanto a matéria que descreve, o eu-lírico não pode perceber a exatidão do que vê.

A imprecisão da letra indica a fluidez do olhar do eu-lírico. As palavras intuem as formas, revelam um espectador em suspensão, atravessado de incertezas. O espelho é inconcluso, dentro dele emerge um olho inebriado. Verbal e fotográfico apresentam uma cena fluida. Deixam falar a matéria que descrevem. Tudo é imprecisão, tudo é transitoriedade, tudo remete a fluidez da água.

Palavra e imagem investigam formas, procuram com curiosidade os detalhes todos que observam. Investigam o mundo que as cerca, conhecem-se uma na outra, se atravessam.

Apesar de uma maneira geral *ET Eu Tu* manter certa contenção na espacialidade e plasticidade das palavras no que tange a obra visual de Arnaldo Antunes (conforme afirma o próprio autor em entrevista contida no apêndice desta tese), há certos fotopoemas que investem na materialidade das letras a fim de criar encontros com as fotografias.

Há alguns fotopoemas que transgridem a distinção entre campo verbal e fotográfico. Neles as palavras adentram o espaço das fotografias de maneira a compor visualmente com elas. Neles, as letras sublinham suas características meramente visuais – retomam seu caráter de pigmento impresso sobre o papel; revelam-se cor e forma. Esses fotopoemas possuem em comum a precisão hiperbólica com que as letras são dispostas em relação à imagem fotográfica provocando encontros poéticos potentes entre os códigos.

As palavras atuam acentuadamente no campo plástico no fotopoema da página 162. Dispostas sobre as costas nuas da fotógrafa Marcia Xavier, as letras se espalham como uma tatuagem que segue até o contorno do corpo. Os versos são dispostos em linhas horizontais de tamanhos variados, suas dimensões respeitam os limites da silhueta em tom pastel que contrasta ao fundo preto.

As letras pretas dão o contraste necessário para que possam ser lida sobre a imagem do corpo. Lê-se “suor”, “carne”, “pele” e “contorno” onde se vê a imagem de um objeto que sugere cada um destes substantivos. O corpo de costas par ao leitor não revela seu rosto, não dá indícios de suas características, tampouco apresenta alguma intencionalidade.

Paira, o corpo, imóvel, quase inapreensível, como pura potência na página. Será por meio do verbal que o movimento se dará no fotopoema. O movimento é, portanto, proposto pela sequência de palavras. O ritmo seque sem pontuação. O eu-lírico convida o corpo ao encontro. O corpo nu recebe as palavras e os desejos, necessidades e vontades nelas expressos. São palavras-tatuagens. É o contorno do corpo que sugere que o leitor pule para a ler a próxima a linha. Este mecanismo faz com que a leitura dos limites do corpo e do texto sigam o mesmo mecanismo. As quebras e ênfases verbais abandonam o recurso da pontuação e assumem a composição plástica como paradigma rítmico.

Seguir a leitura das palavras é, inevitavelmente, percorrer o corpo da fotógrafa. Este percurso é o que move o eu-lírico. Ele deseja estar com o corpo, pede para que a imagem retratada se abra: “abraça o meu abraço e abre/ aspas e couraça e casca e roupa” (p. 162). O eu-lírico evoca o corpo ausente que fora presente no momento da criação da fotografia. Há um profundo e repetitivo desejo de encontro. A voz solicita um abraço reiteradamente. Quer abraçar o corpo ausente, quer abraçar o tempo: “nesse agora que me abraça” (idem). E, por fim, deseja se abrir para o abraço e para o tempo presente “nesse agora que me/abraça e que me abraça/que me abraça e que me abra” (ibidem).

A utilização de páginas transparentes é outro recurso empregado em *ET Eu Tu* a fim de elaborar estratégias de atravessamento material. A transparência permite que a impressão seja lida na frente e no verso da página. Além de se manter presente, mesmo que espelhada quando no verso, as palavras impressas sobre a transparência se sobrepõe também às páginas anteriores e posteriores. Desta forma seus conteúdos ultrapassam os limites da página em que foram impressos e atravessam outros.

As páginas transparentes jogam com uma das principais questões da fotografia – a relação da permanência e da impermanência. Da mesma forma que uma imagem fotográfica mostra um instante que existiu, afirma sua ausência no presente da imagem, a transparência retoma tal operação. Ao ser virada a página transparente deixa entrever o que nela foi impresso, mas recebe novas imagens e contextos na medida em que atravessa outras páginas.

Torna-se mimética ao ambiente da página a que se sobrepõe. Ao fazê-lo permanece nela a autonomia de significados, mas também se dissolve nos sentidos daquilo que mimetiza.

Em toda a obra há apenas duas páginas transparentes. Ambas têm funções ambivalentes. Atravessam tanto as páginas que as antecedem quanto as que as sucedem. Podem ser lidas sobrepostas tanto às páginas anteriores, como às posteriores; e, também, isoladamente.

A ambivalência destas páginas transparentes instauram uma breve ruptura na sucessão da leitura da obra. A possibilidade de leitura sobreposta a ambas as páginas sugere idas e vindas da transparência. O leitor tende a avançar e recuar a leitura para encontrar sentidos. Os fotopoemas se apresentam primeiramente como composições completas. Vê-se a composição total de páginas duplas sobre as quais há uma página transparente. Para seguir a leitura provavelmente o leitor tende a folhear a página transparente. Ao fazê-lo verifica que há versos impressos em ambos os lados da página. A ordem das letras indica qual a melhor forma de leitura e sugere formar de manipulá-las.

Ao virar a página transparente o fotopoema tem uma nova composição. As palavras foram deslocadas da direita para a esquerda. A imagem de fundo estabelece outra relação de forças internas. Sobre o fundo negro há uma imagem fotográfica de pés sobrepostos (p. 73-74). No ponto focal, o pé esquerdo acolhe o direito. Os pés estão próximos do olhar do leitor. Ocupam quase a totalidade da composição. São os únicos elementos nítidos. Não é possível saber se estão apoiados ou se flutuam. O restante da imagem é bastante granuloso. Os contornos do restante do corpo são imprecisos.

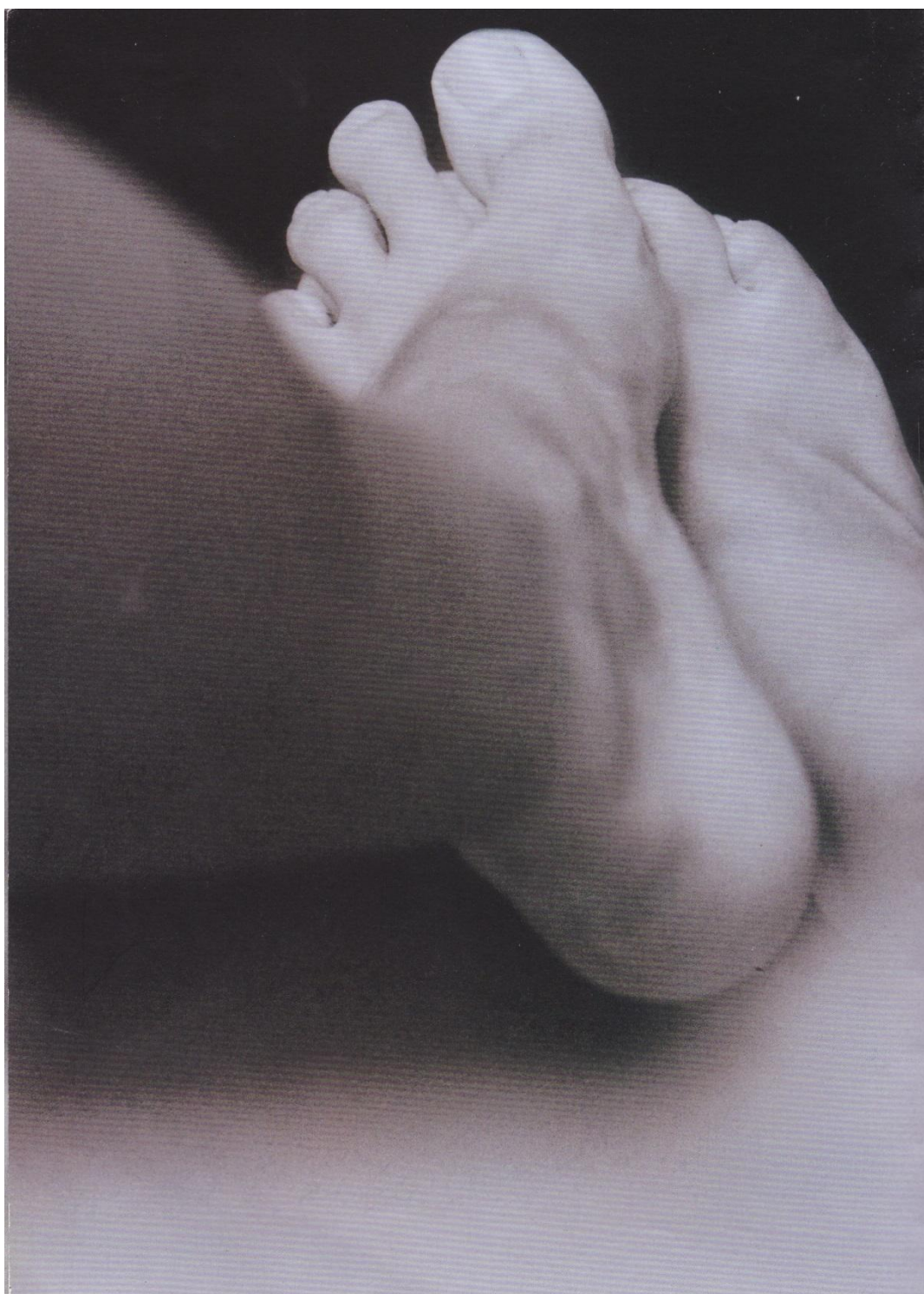


Figura 22 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 73.

Sobre a fotografia uma página transparente sugere uma sensação líquida que é reafirmada pelos versos. O material da transparência é reflexivo, como os líquidos. Sua temperatura parece ser mais fria que o das demais páginas, sublinhando a sensação de fluido.

Translúcido, frio e transparente – adjetivos do plano plástico que são introduzidos no fotopoema. Este recurso aproxima visão e tato.

O eu-lírico sugere a ideia de tempo, permanência, proteção e acomodação: “o feto fica/guardado/no adulto”. Há dois personagens sugeridos pelas imagens verbais e fotográficas - o feto e o adulto. Os pés adultos sobrepostos em posição similar à fetal sugerem resquícios do período pré-natal na identidade adulta. Ao mesmo tempo remete a imagem de um adulto que gesta um feto. Estão sugeridos na imagem duas instancias da gravidez. Aquela vivenciada nos primórdios da vida do adulto cujos pés são mostrados, e outra que poderia estar na parte ausente do corpo que a fotografia não revela.

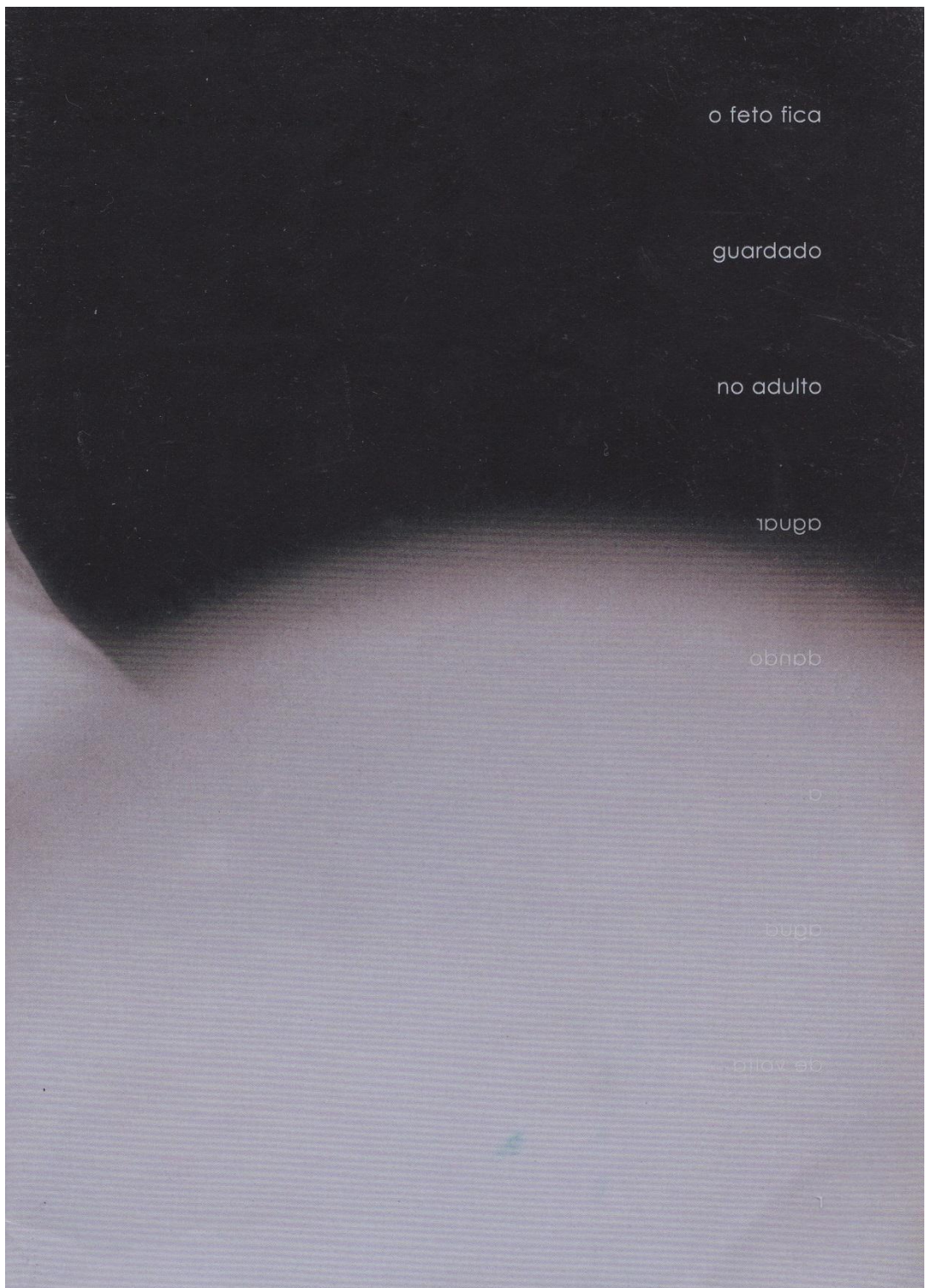


Figura 23 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 74 com página transparente sobreposta.

Sob a palavra “adulto” forma-se uma massa clara de contornos orgânicos que ocupa mais da metade da página. Este corpo sem forma definida abre possibilidade para que se

vejam infinitas imagens. Pode ser visto como um feto, uma barriga de gestante, ambos e muitos outros.

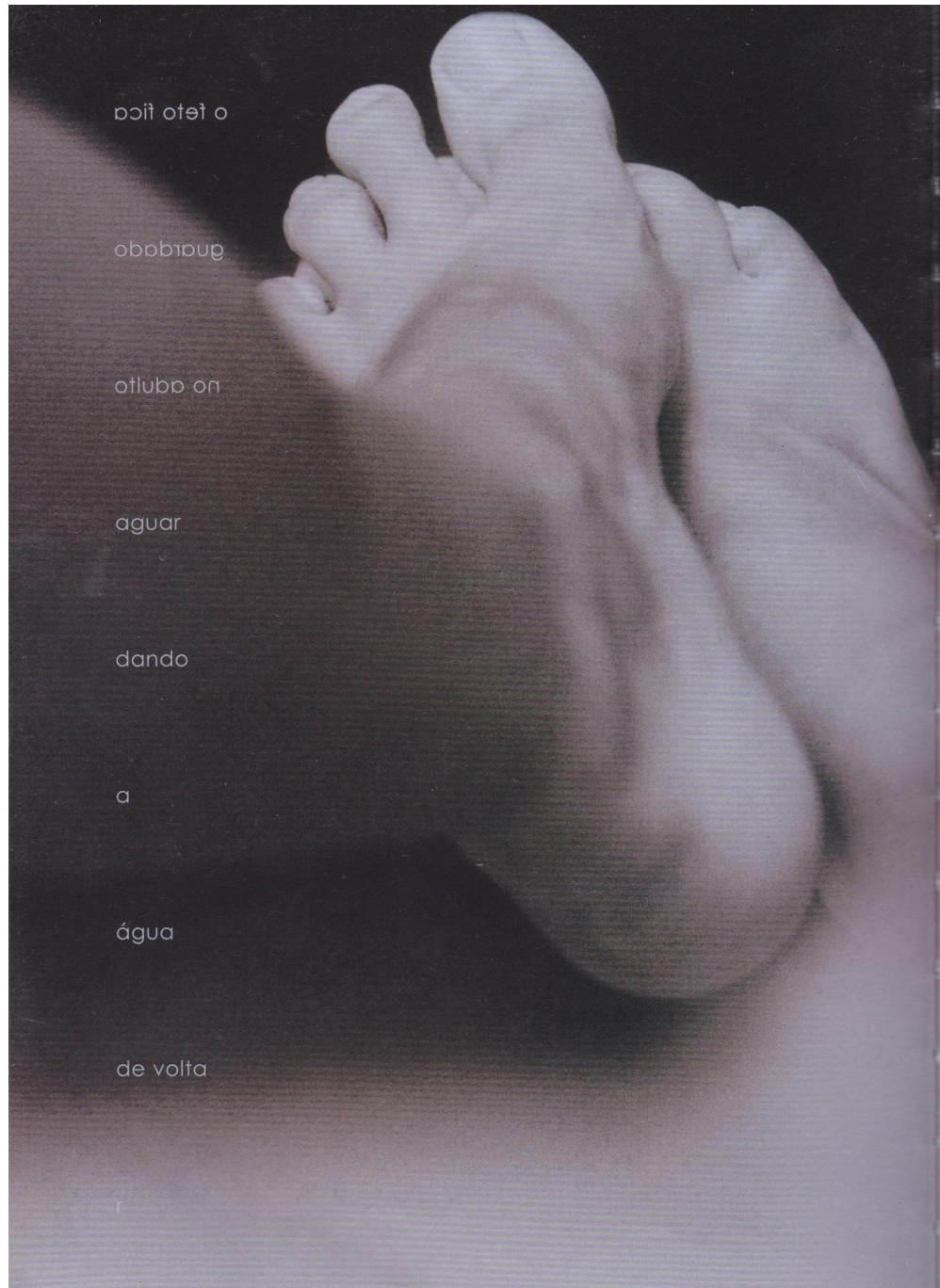


Figura 24 - fotopoema de ET Eu Tu, p. 73 com página transparente sobreposta.

Ao virar a página transparente lê-se o restante do poema: “aguar/dando/a/água/de volta/r”. O gesto de trocar a página de lado faz com que a transparência se sobreponha à

imagem dos pés. O som provocado pelo gesto se assemelha ao de trovões. A representação do universo líquido esta camada sonora. A página transparente percorre o livro, junta-se ao lado oposto do fotopoema; atravessa-o, inunda-o.

Duas fotografias de folhas de árvores ocupam duas páginas inteiras. Uma página, uma folha. A linha central das folhas coincide com o centro vertical das páginas. À esquerda há uma imagem em preto e branco, à direita, uma fotografia de tons vermelhos e amarelos. A diferença de cor indica a sucessão temporal e as transformações pelas quais passam as plantas.



Figura 25 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 94.

O fotopoema remete aos ciclos da natureza, a sequência de cores indica a sequência de estações. Os tons de cinza remetem ao equinócio de outono, momento em que as folhas ressecam e caem. Os vermelhos e amarelos intensos da fotografia da direita aludem à primavera e a floração (p. 95). A aproximação das duas imagens dá a dimensão cíclica de momentos distintos. Distantes no tempo cronológico, as estações do ano são apresentadas uma seguida da outra no fotopoema.

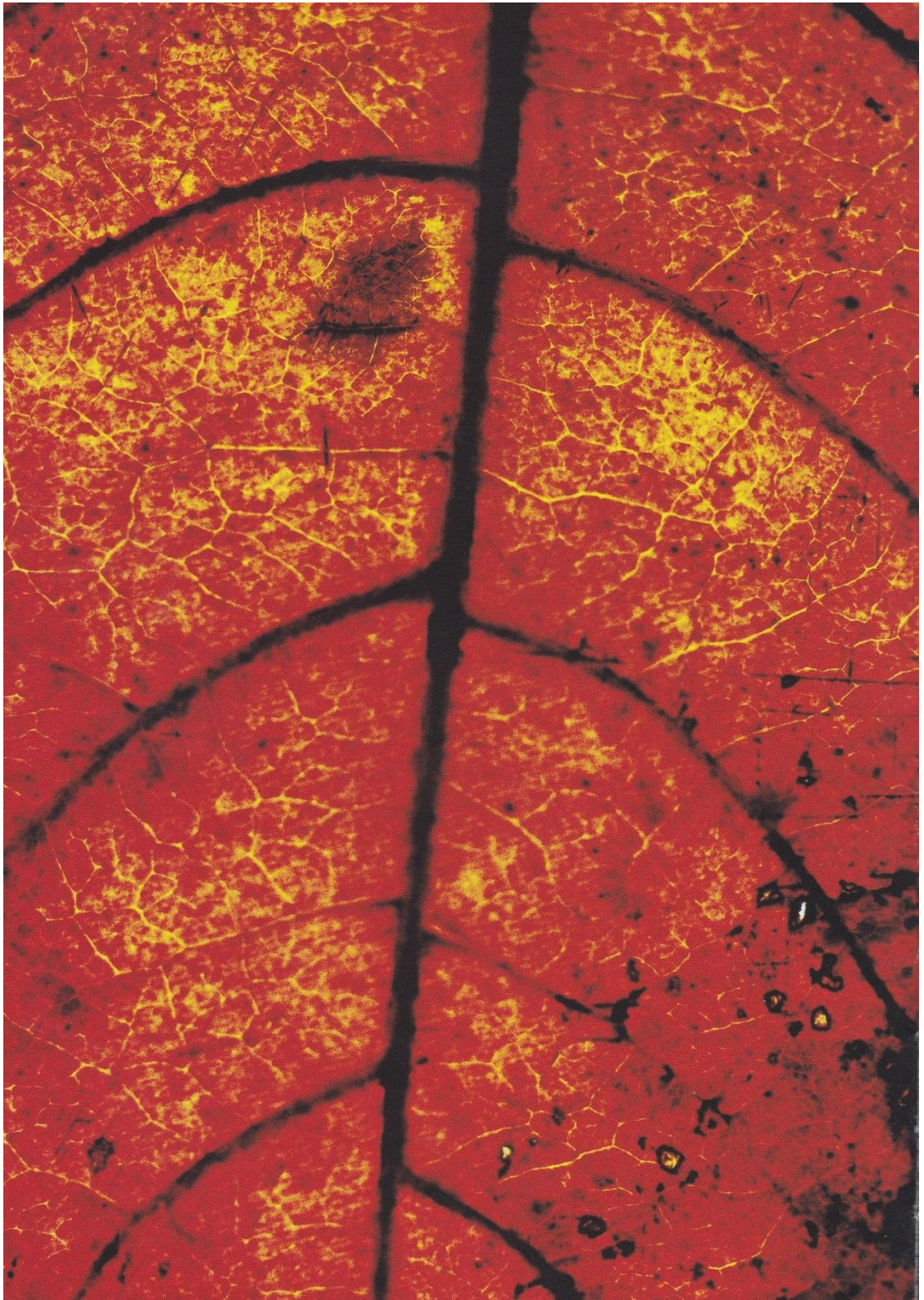


Figura 26 - fotopoema de ET Eu Tu, p. 95.

Tal recurso de gradação abre espaço para que se reflita sobre a complementariedade – questão essencial para aos ciclos naturais. São interdependentes uma da outra as estações outono e primavera – a fase em que as folhas perdem as cores e caem é essencial para que novas folhas nasçam e ganhem cores que absorverão os nutrientes de que a planta necessita.

A ideia de complementariedade é acentuada pela página transparente que se sobrepõe. A transparência é como a força invisível do tempo. Como uma quarta dimensão quase intangível, a página transparente vai de uma página a outra, trafega da primavera ao outono. As palavras impressas na transparência se colocam sobre ambas imagens, colocam-se sobre o ciclo da natureza representado pelas imagens das folhas.

Os dois versos contidos na página incolor enfatizam a questão da complementariedade de que trata o fotopoema. De um lado lê-se: “da metade mineral”; no verso da transparência lê-se: “nasce a metade vegetal”. Os versos assinalam a interdependência entre os reinos mineral e vegetal. Para que floresça, a planta (de que faz parte a folha fotografada e também a árvore que um dia existiu para se tornar o papel em que o livro foi impresso) necessita de minerais para se nutrir. A vida vegetal traz em si sua “metade mineral”. A repetição da palavra “metade” em ambos os lados da transparência evoca a repetição da imagem da folha. Tem-se, assim, a ênfase na ideia de plenitude e complementariedade que a junção das partes sugere.

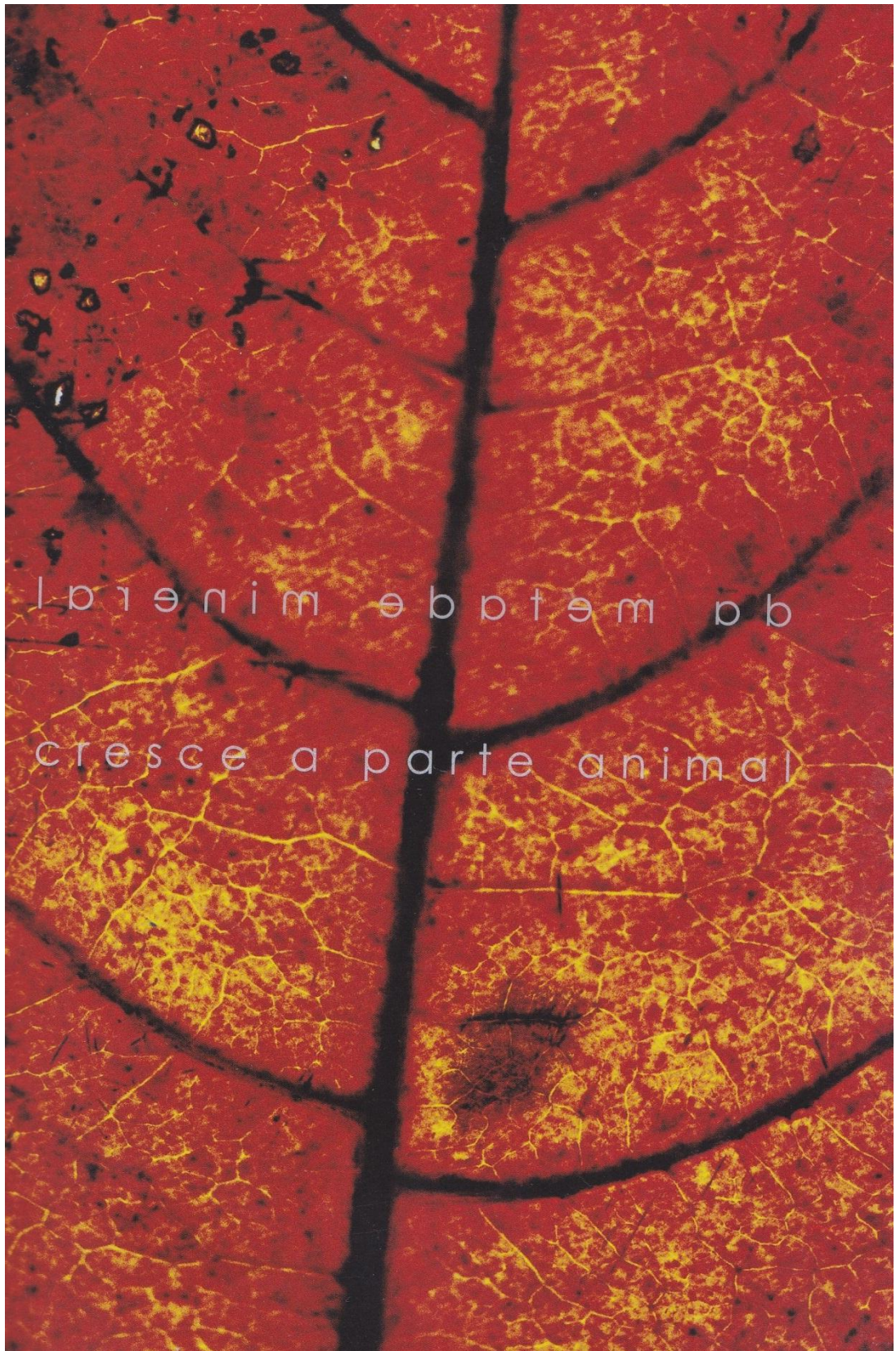


Figura 27 - fotopoema de ET Eu Tu, p. 95 com página transparente sobreposta.

O equilíbrio está presente na composição total do fotopoema. Ele é verificável no tamanho e disposição das fotografias e, também, no ritmo dos versos. Neles a repetição e a rima retomam a questão cíclica e complementar introduzida pelas fotografias. Com o mesmo número de sílabas e a repetição da primeira palavra há a sugestão de estabilidade. A rima criada por “vegetal” e “mineral” provocam atração entre os versos que estão dispostos em lados opostos da transparência e que são unidos pelo som e pelo campo semântico.



Figura 28 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 94 com página transparente sobreposta.

A sobreposição polivalente dos versos sobre as fotografias propiciado pela transparência que se move de um lado a outro acentua o sentido de equilíbrio e interdependência entre as partes do fotopoema. É por meio do atravessamento que os efeitos de complementariedade tomam forma, som, cor.

1.3 Movimento e composição

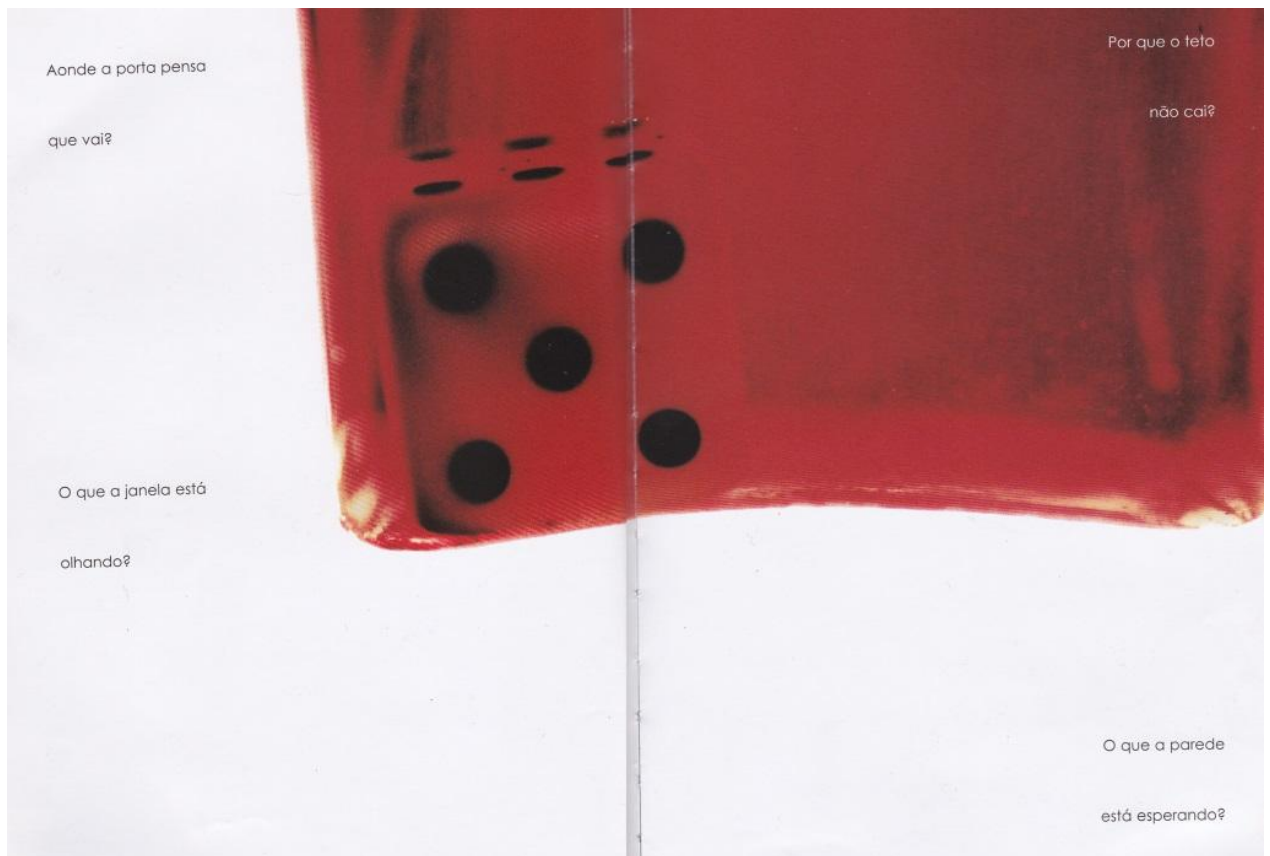


Figura 29 - fotopoema de ET Eu Tu, p. 42-43.

A fotopoesia sugere que seu leitor seja capa de ler as relações espaciais entre cada elemento. Neste fotopoema a composição total sugere uma leitura retangular na qual o olho

passaia nos ângulos internos das formas. As palavras seguem a lógica retangular. Espalhadas em quatro pequenas “ilhas” levam o olhar para passear pela página como se olhasse para as bordas de uma janela. O grupo das “ilhas” de texto compõem um retângulo interrogativo.

Os versos indagam as partes da casa. A interrogação cria a pausa de suspensão entre a leitura de cada grupo de palavras. As partes da casa ganham vida. Porta, janela, parede e teto submergem em uma fotocomposição elaborada por meio da prosopopeia. A janela pensa, deseja sair do lugar; a janela olha, deseja conhecer o que está para além de si; a parede espera, imóvel e tomada de desejo por algo que não se sabe o que é; o teto permanece suspenso. O eu-lírico indaga: “Por que o teto não cai?”. A ordem arquitetônica da casa sugerida pelo dado e pelo retângulo vermelho é subvertida pelos versos. A casa ganha ânima. As partes casa ganham desejo, voz, forma.

A integração espaço-temporal contribui para a suspensão da linearidade da leitura. Da esquerda para a direita, de cima para baixo, vice-versa e de infinitas formas. Assim o poema se instala na página.

A composição na fotopoesia, via de regra, visa transcender o encontro tradicional em que o verbal é posicionado na parte inferior da fotografia e tem função de estabelecer parâmetros contextuais para ela. Mais do que se colocar como conjunto de imagem e legenda, a fotopoesia experimenta formatos e sentidos multimídia.

Agrupam-se no parâmetro designado como composição os fotopoemas de *ET Eu Tu* em que o ritmo de leitura e o sentido de maneira mais ampla são orientados sobretudo pela disposição dos elementos verbais e fotográficos na página. Nesses fotopoemas, os efeitos provocados pela espacialização conjunta de versos e fotografias se destacam em relação à sonoridade, às diferentes figuras de linguagens e outros recursos. Todos eles têm em comum, portanto, serem edificados a partir de precisas arquiteturas bidimensionais de composição. Estão em diálogo com as propostas da poesia concreta, segundo as quais “o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (CAMPOS, 1965, p. 43).

A forma é um dos pontos centrais da composição. A aproximação e oposição entre

a bola de gude e o dado

a trave e a bola de futebol

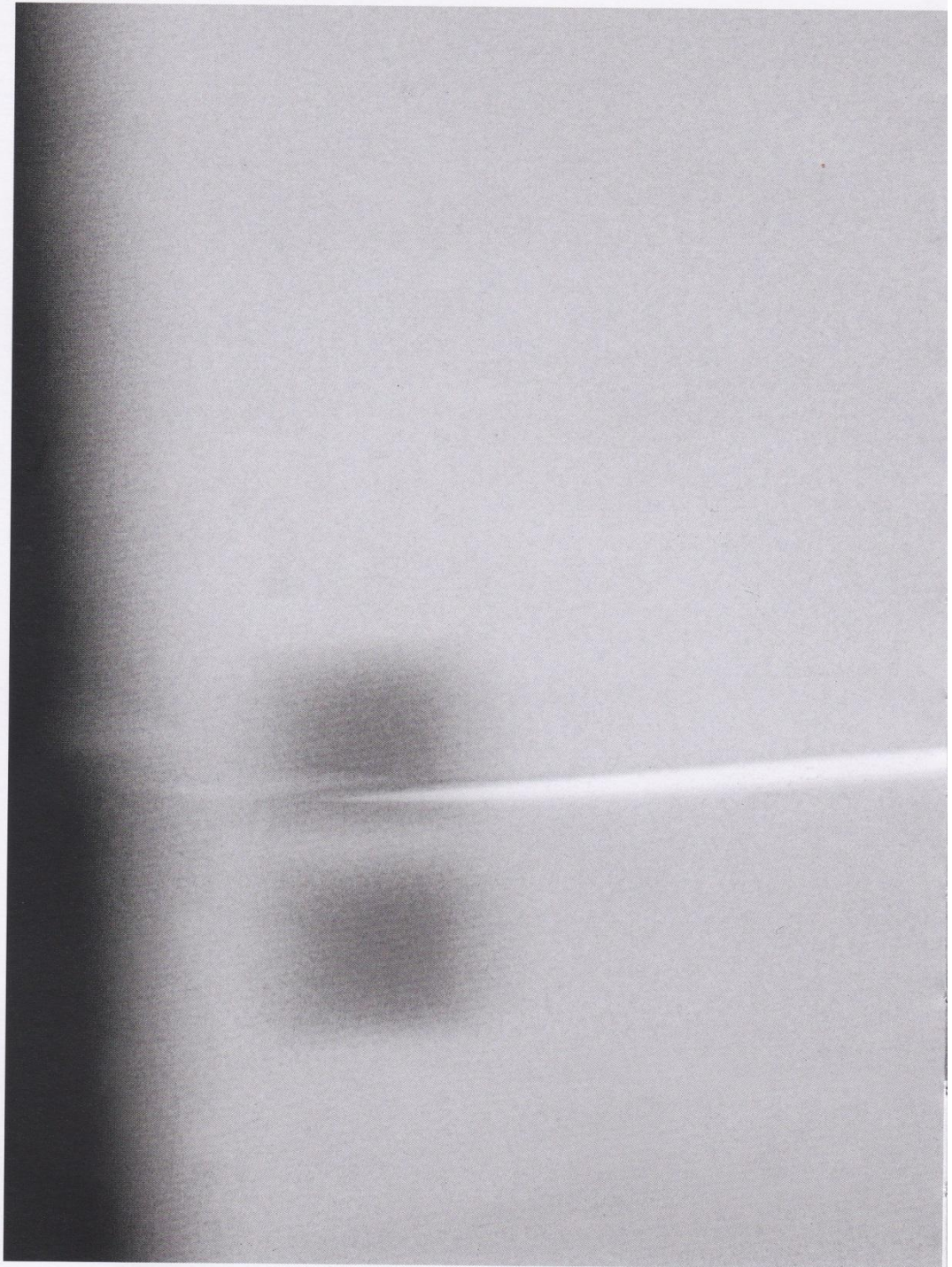


Figura 30 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 133.

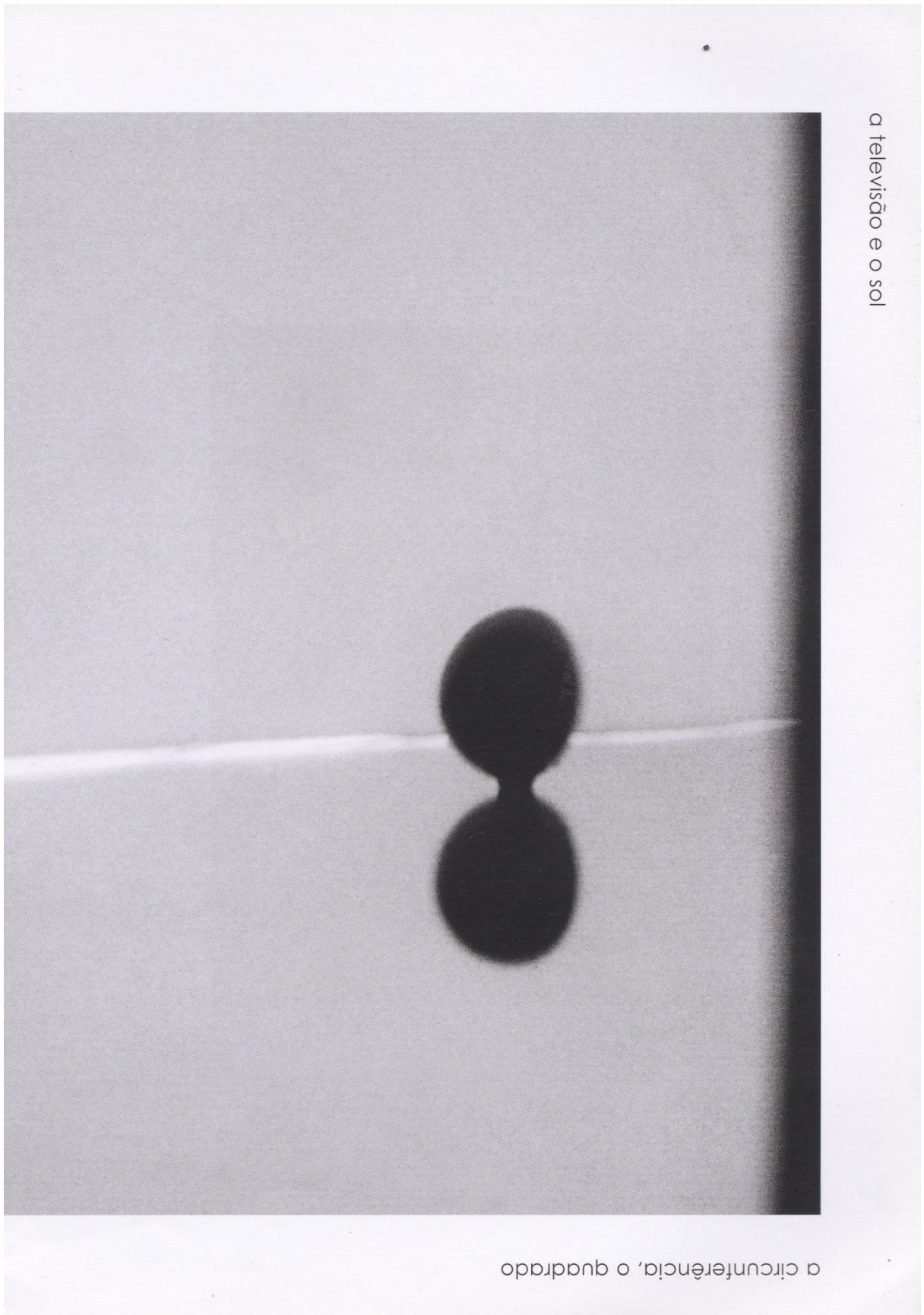


Figura 31 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 134.

angular e circular é o tema do fotopoema das páginas 133 e 134. Ele utiliza a espacialização dos versos como estratégia para enfatizar seu assunto central: a relação entre as formas circulares e retangulares.

Cada um dos quatro versos, disposto paralelamente a cada uma das margens da página dupla, orienta a leitura de forma a fazer com que o leitor circule pelas bordas do livro. A leitura circular é enfatizada pela imagem fotográfica centralizada nas páginas.

No retângulo fotográfico quatro formas se anunciam no centro horizontal da imagem em preto e branco. A leitura do fotopoema se estabelece na tensão exercida pelas formas da fotografia e a leitura do texto. A tensão estabelecida entre imagem e palavra faz com que o olhar dance para avançar na leitura do fotopoema.

A composição de versos e a imagem fotográfica materializa a temática enunciada pelo eu lírico. Este enumera duplas em cada verso: “a bola de gude e o dado”, “a circunferência, o quadrado”, “a televisão e o sol”, “a trave e a bola de futebol”.

Cada par de substantivos introduz o tema dentro de um universo distinto: dos jogos, do futebol, da contemplação. A oposição formal (redondo x quadrado) se estabelece simultaneamente durante a leitura de cada verso e na visão mais difusa em que o olho percebe os contornos que tornam visíveis tal oposição. Portanto, há sobreposições de imagens mentais e visuais que tematizam a oposição entre formas angulares e circulares. O encontro entre fotográfico e verbal, são, portanto, intensificados por meio das relações de forças criadas pela composição.

As tensões provocadas pela disposição da imagem fotográfica e do verbal estão presentes no poema das páginas 46 e 47. Assim como no abordado anteriormente, neste a composição faz com que se ultrapasse a linearidade da leitura verbal. Igualmente composto pela união de duas páginas, como no anterior, nesse fotopoema os versos estão dispostos próximos ao contorno do objeto retratado. Na página esquerda, há uma fotografia em *close* da parte superior de uma chave. Na página direita, a fotografia com a mesma proximidade da parte inferior de uma chave.

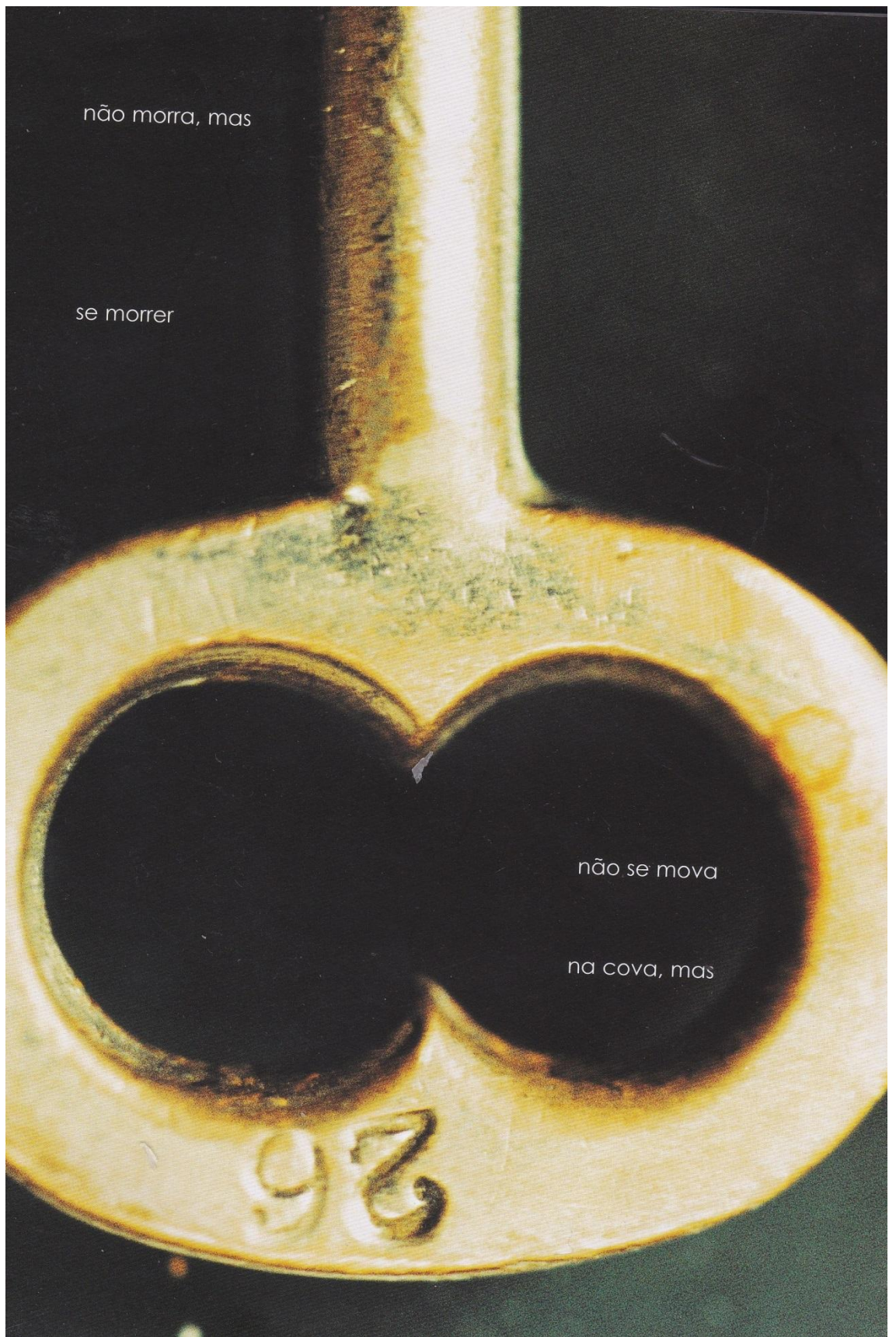


Figura 32 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 46.

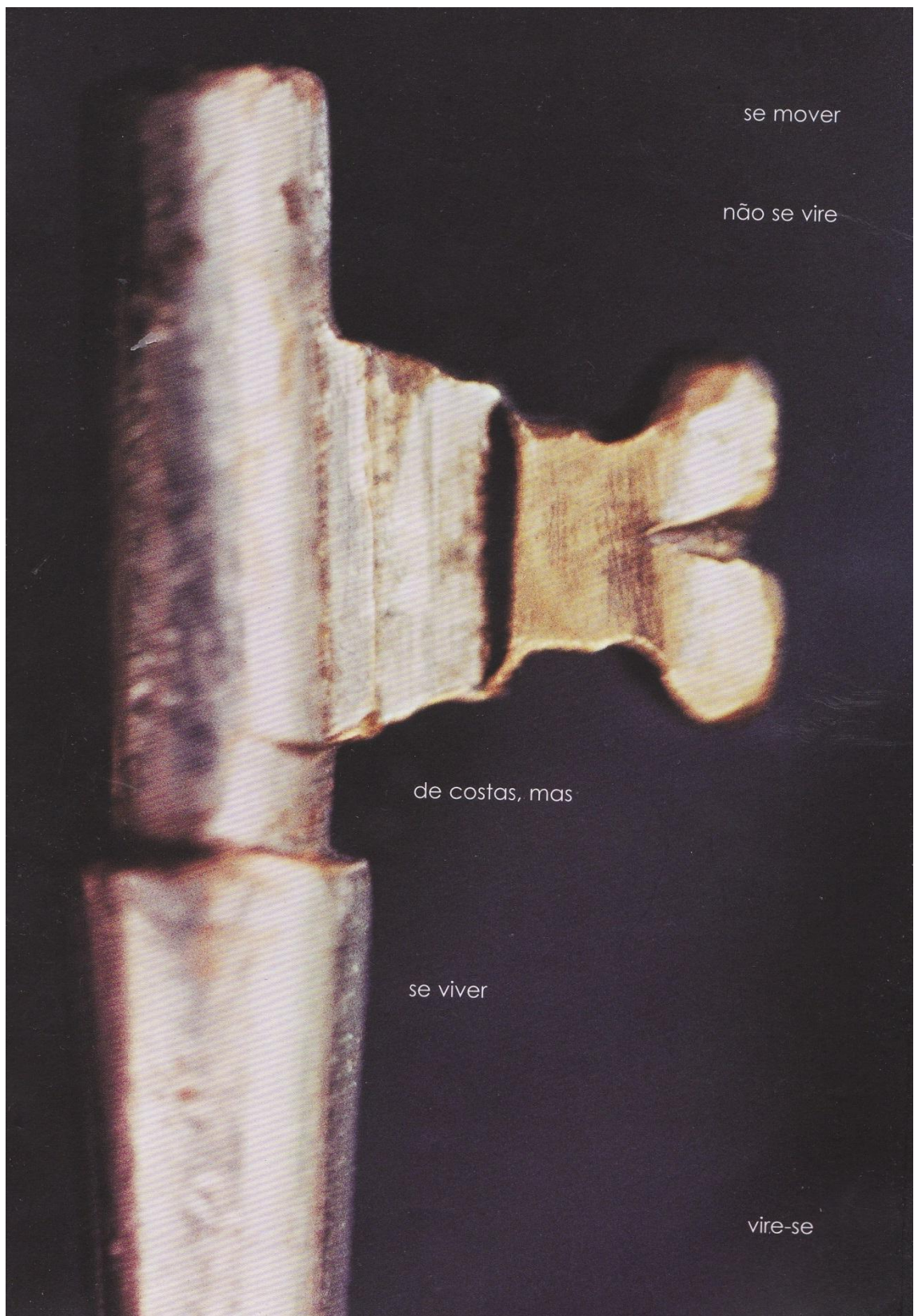


Figura 33 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 47.

As metades do objeto dispostas uma ao lado da outra sugerem uma leitura circular. As duas partes cindidas e justapostas sugerem um novo objeto: uma chave impossível. A composição sugere uma leitura circular em que o olho busca infinitamente uma parte depois a outra. A circularidade também é sugerida pelo formato da chave que remete a um infinito. O fotopoema tem um tom bem humorado para abordar a morte. Os verbos marcam este jogo – “morra”, “mova”, “mover”, “vire”, “viver”, “vire-se”. O sentido do movimento circular se estabelece na composição fotográfica, textual e no sentido dos versos em que morrer e viver se intercambiam. A chave funciona como paradigma deste movimento. Se estiver vivo “vire-se”.

Outros três fotopoemas são marcados pela precisão da disposição da disposição dos elementos. Além disso, têm em comum o tema do retrato fotográfico do corpo feminino. Suas composições jogam com a materialidade ausente do corpo retratado e a presença do seu vestígio no espaço da página. O campo verbal sublinha o caráter metalinguístico que é introduzido pela composição desses fotopoemas.

Uma estratégia de composição sequencial marca o fotopoema que se inicia na página 177. Ele é composto por uma série de quatro páginas brancas. A primeira (p.177), totalmente vazia, introduz a informação mínima sobre seu tema central. Em seguida há uma outra, quase totalmente branca. No centro lê-se o verso: “pé no chão” (p.178). A fonte segue o minimalismo com que o fotopoema é introduzido. As letras pretas, sem serifa, são simples e harmoniosas. Sua posição centralizada destoa da informação que enunciam: remetem à gravidade, à base, ao chão, ao pé da página, mas estão flutuando exatamente entre as quatro margens da segunda página do fotopoema.



Figura 34 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 178.

Ao virar a página o leitor encontrará uma fotografia que mostra a parte de trás de um pé e o início de uma panturrilha (p.179). A fotografia em *close* coloca o olhar do leitor muito

próximo do corpo fotografado. O corte da imagem é preciso. A base do pé é o limite exato do corte inferior da imagem. A fotografia, assim como o verso que a precedera, está centralizada na página.



Figura 35 - fotopoema de ET Eu Tu, p. 179.

A imagem visual retoma a imagem mental sugerida pelo verso. Sobrepõem-se os pés no chão verbal e fotográfico, ambos precisamente colocados no centro das respectivas páginas. Essa repetição provoca efeito disruptivo. O verso de abertura sugere um pé qualquer, sem artigo. Forma-se na mente do leitor uma imagem de pé no chão genérica. Ao ser confrontado com uma fotografia que mostra um pé no chão ambas imagens – a gerada pela inespecificidade do “primeiro pé” e a sugerida pela imagem do segundo – são análogas (por conterem o mesmo tipo de informação) e diversas (por diferirem entre geral e específico).

A última página do poema traz outro verso centralizado. Igualmente sem serifa, simples e harmonioso, o verso sublinha a oposição proposta pela relação entre o posicionamento do primeiro verso na página e seu sentido. A expressão “pé no chão” remete a posturas realistas frente à vida. “Pé no chão” é uma utilizada para designar aquele que é *topos* centrado, isto é, aquele que caminha de acordo com o solo que toca. A expressão é usada para designar atitudes maduras, claras, coerentes; devidamente adequadas aos contextos.

Ao associar os dois versos “pé no chão” e “sem chão” rompe-se o sentido da expressão verbal e reforça-se a sugestão da imagem fotográfica. Nesta não se pode visualizar a superfície sobre a qual o pé se sustenta. O chão está ausente. O pé parece apoiar-se sobre algo que está fora do corte da imagem. Como um conjunto, pode-se ler o fotopoema como uma sugestão de desconstrução da expressão “pé no chão”. Se não há “chão”, como sugerem o segundo verso e a fotografia, não há parâmetros a seguir. Sem contextos sobre os quais caminhar, o pé se encontra livre.

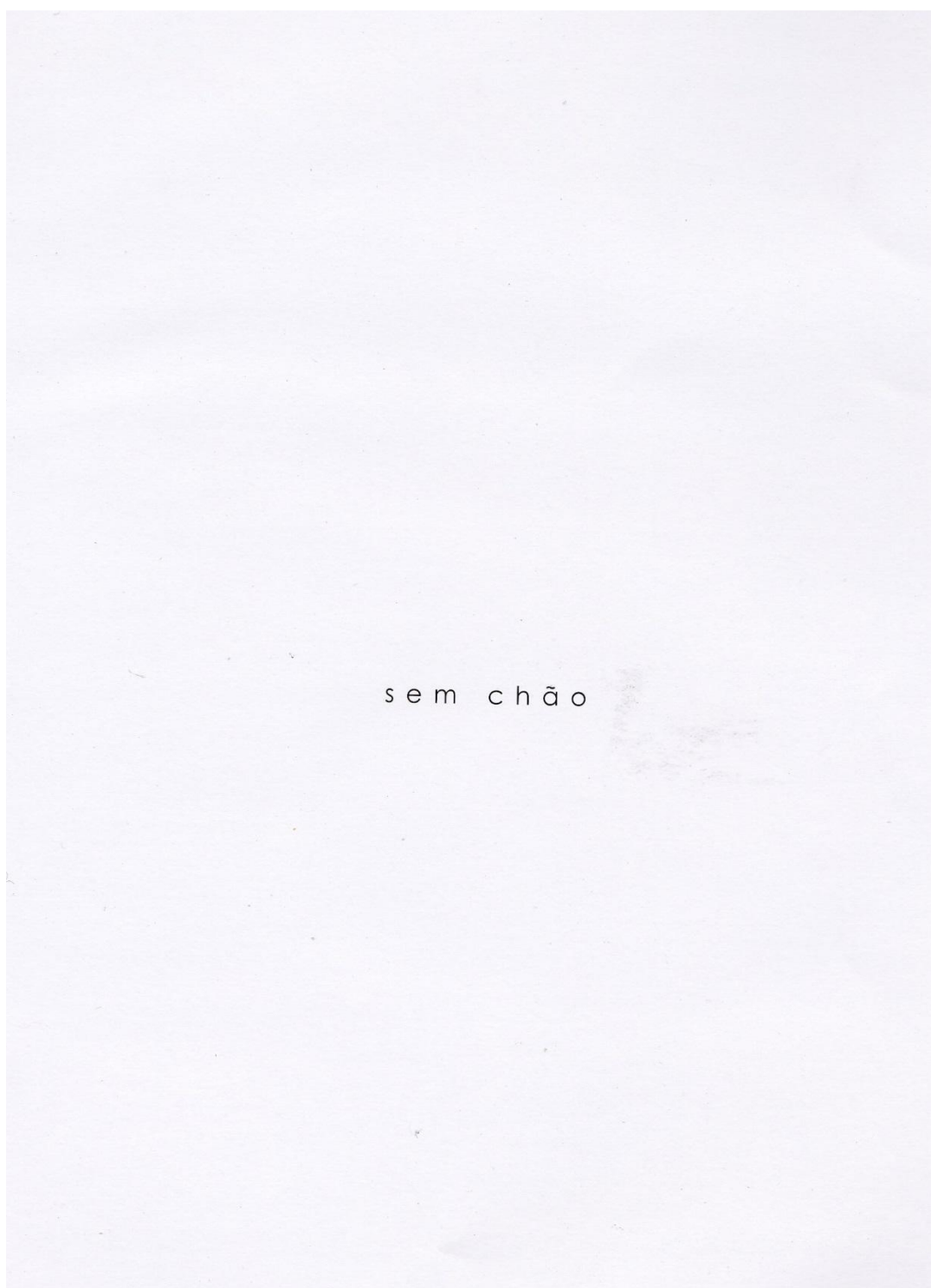


Figura 36 - fotopoema de ET Eu Tu, p. 180.

A composição do fotopoema é bastante econômica: páginas brancas, dois versos em fontes pequenas, sem serifa e uma fotografia que ocupa menos da metade de uma página. O minimalismo intensifica a relevância da disposição de cada elemento no todo.

Todas as partes estão centralizadas. Cada uma delas cria o campo de oposição à expressão “pé no chão” que é o primeiro elemento do poema e também aquele que será desconstruído. A composição dá conta de elaborar um constructo verbal e fotográfico capaz de tornar a leitura do fotopoema precisa. Com concisão o fotopoema dá conta de sugerir a liberdade de ação que transcende os contextos fixos e alargar o significado de uma expressão de uso corriqueiro no vocabulário brasileiro.

A composição precisa é marcante também no fotopoema das páginas 183 e 184. O campo verbal está dividido em três linhas horizontais equidistantes. A superior e inferior quase alcançam os limites das páginas. Elas seguem a horizontalidade da forma fotográfica que atravessa a página. A forma em tom pastel se sobressai sobre o fundo negro das páginas. É marcada por um limite claro na parte superior e por um degrade na parte inferior. A forma é angular, sinuosa – remete claramente a uma panturrilha deitada.



Figura 37 – fotopoema de ET Eu Tu, p. 183-184.

Os versos desvendam a imagem fotográfica. O fotopoema, neste sentido, é marcadamente metalinguístico. A linha superior do texto descreve a linha que a forma fotográfica do fundo: “do lado externo o seu contorno definido delimita a perna

repentinamente numa linha seca como numa cerca”. A ausência de pontuação aproxima a frase de uma linha de desenho cujo ritmo segue a fluência das letras simples, sem serifa, ovaladas.

Ao fim da frase o olhar do leitor é convidado a escorregar sobre o contorno da imagem fotográfica. A composição sugere uma estrutura em zigue-zague. Da panturrilha o olho desce até o tornozelo. Sobre a imagem da perna repousa a palavra “enquanto”. Corpo e tempo se encontram. A ideia e duração se sobrepõe à materialidade corporal. É ela que guarda a transição entre a cisão nítida entre forma fotográfica e fundo da parte superior com a decomposição misturada da porção inferior.

O campo verbal desvenda a materialidade fotográfica: “do outro lado a parte vai se dissolvendo aos poucos misturando a sua substância incerta ao ar que a cerca”. A ausência de pontuação mantém o ritmo associado à sequência visual das letras. A repetição da última palavra nas duas grandes linhas e texto cria um tensionamento entre ambas e a imagem. Como substantivo e verbo, “cerca” acentua a disposição das palavras em relação à fotografia e as aproxima da função do fundo do fotopoema. Versos e fundo cercam a imagem “enquanto” ela se deita plena de cor e luz sobre as páginas.

A composição horizontal, cortada por cinco linhas, é o que torna esta leitura potente. É por meio da espacialização das formas verbais e fotográfica que permitem a leitura deste fotopoema. Nele a materialidade e a expressividade formal aproximam eu-lírico do corpo da artista Márcia Xavier que ora se mistura ao fundo, ora se destaca dele. Os códigos estão a se experimentar, as matérias literária e fotográfica a se pensar.

O caráter metalinguístico centrado na temática do corpo também é o foco do fotopoema das páginas 69 e 70. Composto por 5 retratos desfocados em preto e branco e três palavras é a composição que constrói o ritmo dos elementos. A página esquerda contém um close bastante desfocado do rosto de Márcia Xavier. Pode-se discernir o pescoço, um pedaço de orelha, vestígios de cabelos. No espaço em que possivelmente se veria um olho há a palavra “flor”, que se destaca do fundo pelo branco da fonte. Palavra e fotografia criam um campo de suavidade. Um rosto feminino que recebe a inscrição “flor” instaura um tom de delicadeza.

Na página da direita há quatro autorretratos. De tamanhos idênticos, estão dispostos dois na parte superior e outros dois na parte inferior da página. Cada um registra um momento distinto. A ausência de foco e a disposição seriada sugere sensação de movimento e temporalidade. Mesmo que fixos os rostos fotografados, os vestígios que estão reunidos apontam para um momento em que a artista se movia diante do dispositivo de forma mais veloz do que ele era capaz de conter a imagem com precisão.

Próximo à base da página direita lê-se “de foco”. A camada verbal do fotopoema apresenta, portanto, uma corruptela poética de “fora de foco”. A sequência de retratos fora de foco florescem nas páginas como pétalas. Os cortes angulares das imagens são suavizados pelo granulado das formas pouco nítidas do rosto que é preciso adivinhar. A tensão dos ângulos retos que dividem as imagens evanescem na escolha descritiva do eu-lírico. É por meio do tom suave que ele sugere que serão lidas as imagens. A arquitetura desse fotopoema assinala a precisão com que verbal e fotográfico são elaborados nas composições de *ET Eu Tu*.

1.4 Sintaxe multimídia

Alguns fotopoemas criam sentidos a partir de uma escrita que só é possível alcançar por meio de leituras verbais e visuais sobrepostas em conexões internas específicas da fotopoesia.

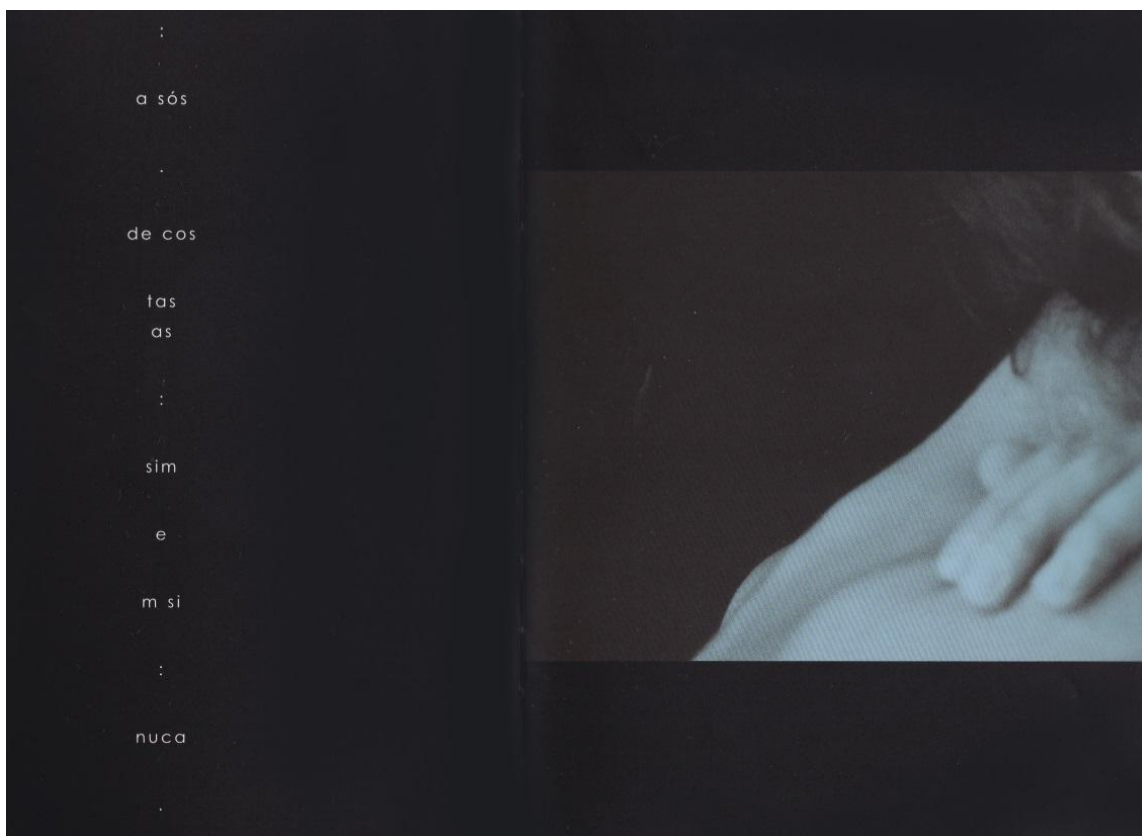


Figura 38 - Figura fotopoema de ET Eu Tu, p. 94-95.

A contenção verbal e visual descrevem a solidão. Do lado direito da página uma imagem horizontal mostra um pedaço de corpo. Vê-se parte de uma nuca, insinuam-se ombros e costas. Uma mão abraça o próprio corpo. A personagem se fecha sobre si mesma, encerra-se “e\m\si”. Apesar de tentar se esconder pode-se ver sua “nuca”. A aglutinação das últimas sílabas do fotopoema sugere a imagem que saltará no verde intenso da imagem da página a seguir. Cria-se uma anadiplose fototextual.

Na página seguinte bolas coloridas lustrosas sobre um tecido verde sugerem uma mesa de bilhar. A imagem retoma o enunciado do fotopoema anterior. O recurso da repetição cria um jogo surpreendente de leitura que só se pode acessar quando se reúne as palavras escritas de um fotopoema e a palavra sugerida pela imagem de outro.

O contraste de cores entre os fotopoemas é intenso. A sensação que a passagem das páginas sugere é de um corte seco. Mas se o corte parece cindir a sequencialidade a repetição da imagem mental e verbal de “sinuca” a mantém.

Do jogo interno entre palavras e imagem salta-se para outro jogo – o da ótica. A imagem apresenta elementos suficientes para que se perceba que se trata de uma imagem de sinuca. Um olhar mais atento revela que não se trata de uma mesa qualquer de bilhar. As bolas lustrosas sobressaem do pano verde, ganham relevo pela luz e sombra. Na parte superior estão objetos distorcidos por um jogo óptico. Esta imagem é uma fotografia da instalação *Carambola* (2000), de Marcia Xavier. Feita com alumínio, madeira, feltro e bolas de carambola esta obra faz parte de uma série de objetos que transitam entre a fotografia, a escultura e a instalação.

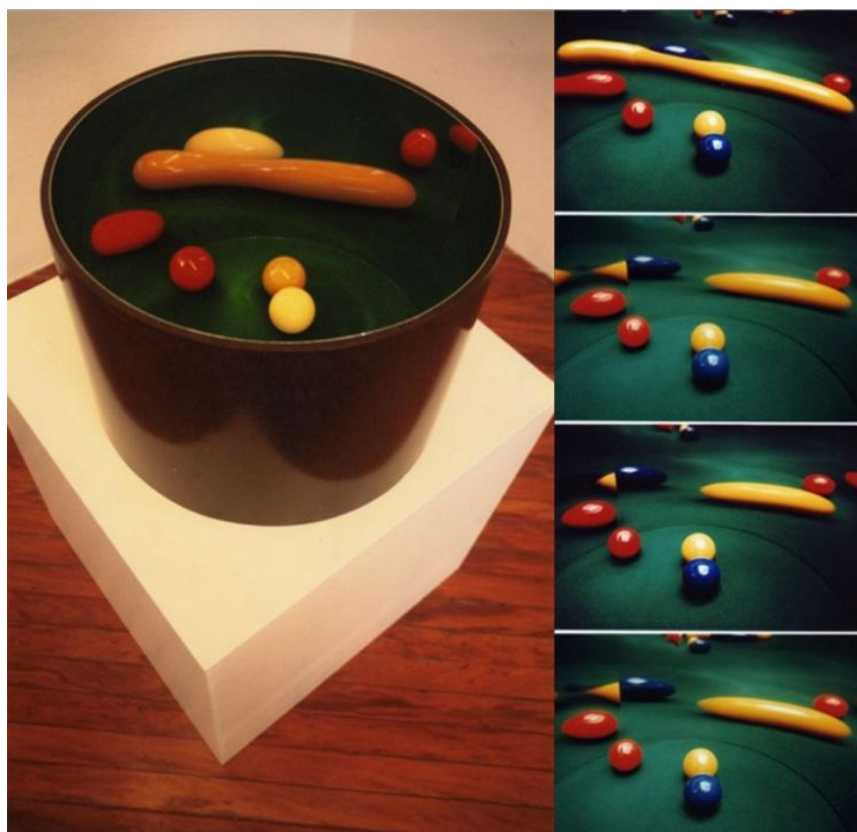


Figura 39 - instalação "Carambola", de Marcia Xavier

1.5 (Meta)metalinguagem: fotoinstalação e fotopoesia

Alguns fotopoemas se destacam no todo do livro por instaurarem momentos de pausa no ritmo da leitura. Elas são imagens de instalações produzidas pela autora da obra. São registros de traquitanas visuais criadas pela artista. As obras são compostas por superfícies que criam reflexos distorcidos. As fotografias destes dispositivos são imagens fixas de obras de arte que refletem a própria visão. Incluídas no livro de poema, as imagens das fotoinstalações incluem em *ET Eu Tu* um traço da pesquisa visual de Marcia Xavier.



Figura 40 - Imagem de instalação de Marcia Xavier que integra *ET Eu Tu*.

O espelho sobre o chão reflete o céu. Onde há chão há céu. Onde há o reflexo do céu não há chão. No jogo de presença e ausência o espaço se sobrepõe. A suspensão do chão sugerida pelo fotopoema que antecede esta imagem se mantém flutuante, ele há e não há – é pura sugestão e ideia.

1.6 Experiência cinematográfica

Um filme analógico é composto por uma sequência de fotogramas que criam na mente do observador uma sensação de movimento. Ao processar as fotografias o cérebro as sobrepõe criando um efeito que se denomina persistência retiniana. A passagem do tempo e a movimentação dos objetos no quadro são resultado desta sucessão de imagens separadas. As escolhas realizadas na montagem delas define os sentidos do filme e proporciona a experiência cinematográfica.

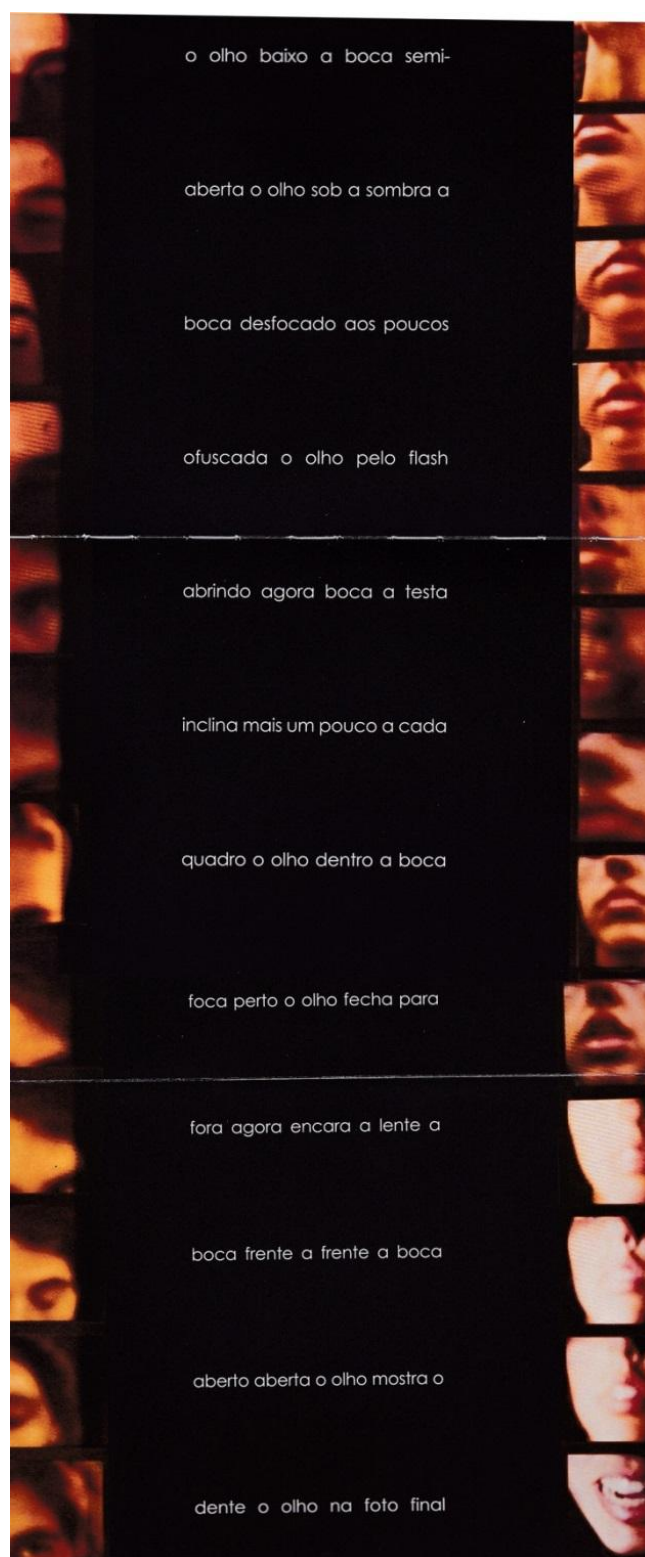


Figura 41- Fotopoema de ET Eu Tu. p. 44, 45 e borda expandida

O fotopoema corporifica a experiência sensível do espectador diante de uma tela de cinema. Sequências de closes acompanham a borda superior e inferior das páginas. O livro se expande. Uma dobra inclui uma página na lateral direita do fotopoema.

Uma série de versos atravessa verticalmente a página. A orientação de texto e imagens visuais sugere a inversão de leitura – é preciso rotacionar verticalmente o livro para perceber a temporalidade do poema. Na lateral esquerda a série de pequenas fotografias enquadram parte superior do rosto de Maria Xavier mostrando uma sequência cronológica em que seus olhos que se fecham e abrem. Na lateral oposta vê-se uma sequência de fotografias que captura em close a parte inferior do rosto da fotógrafa retratando sua boca que se abre.

As séries compõe uma sobreposição de *closes*. O leitor está próximo do objeto retratado. A disposição das imagens fotográficas sugere uma película de filme analógico.

Entre as tiras de imagens o eu-lírico sugere ao leitor que leia cada parte da progressão dos gestos. Descreve as mudanças do rosto que se altera no tempo da leitura a partir de uma perspectiva cinematográfica. As palavras falam de cinema. Orientam a leitura do fotopoema como se oferecessem ao leitor ferramentas pertinentes para compreender tecnicamente o que a imagem sugere no campo do audiovisual.

O eu-lírico acentua a materialidade das imagens. Reafirma que o que se vê mover-se não é um rosto, mas uma série de fotografias. Os versos desvendam a materialidade das imagens. Atenta para o recurso do foco (“boca desfocada aos poucos”), para o efeito de iluminação artificial (“ofuscada o olho pelo flash”), denuncia o enquadramento (“inclina um pouco\ a cada quadro”), enfatiza que o que se vê é o que a fotografia mostra e não um objeto diretamente apresentado (“olho na foto final”).

A parte verbal do poema desvenda os artifícios da construção de imagem em um recurso de (meta)metalinguagem. Oferece ao leitor ferramentas suficientes para que compreenda que fotografia e literatura, reunidas, provocam uma experiência similar a do espectador de cinema.

Uma série de fotopoemas constitui um contínuo de imagens mentais. O ritmo da sequência se estabelece a partir da tensão dos elementos internos de sua relação com o todo da obra. Na fotopoesia imagens verbais e visuais ganham ritmo por meio da espacialização na

página, no uso de cortes, nas pausas e na tensão que se elabora na leitura sequencial e multimídia.

O procedimento de montagem de séries fotográficas do cinema se assemelha à base da estrutura de uma obra de fotopoemas. A leitura sequencial delas cria um efeito cinematográfico. Por isso se aproxima da fruição de um filme, este híbrido bem sucedido que reuniu elementos do teatro, da literatura e da fotografia. Como um filme em que uma série de fotogramas criam a sensação de movimento, *Eu Eu Tu* é uma sucessão de imagens fotográficas. Em sua maioria no presente, os verbos indicam uma sucessão de agoridades. O leitor é apresentado a uma série de ações que se passam a cada nova experiência fototextual. O ritmo de leitura é similar ao do cinema.

O projeto do livro sugere uma sequência de leitura. Os sentidos se elaboram na continuidade da leitura. “A própria palavra continuidade é agora, na verdade, um termo do cinema para a simulação precisa, elaborada por um diretor, da coerência temporal e espacial de um mundo real na mente dos espectadores” (EVERDELL, 2000, p. 240).

A duração desta experiência cinematográfica provocada por uma série de fotopoemas é menos exata que a da montagem cinematográfica, pois é o leitor que executa as transições entre elas, é ele que cria o ritmo da leitura.

As sequências de fotopoemas se organizam a fim de intensificar a ideia de mobilidade temporal. As tensões e pausas estão expressas em cores, temáticas, composições e arranjos escultóricos. As páginas se expandem, transformam a bidimensionalidade do livro em objeto tridimensional.

O corpo do livro se estrutura em coerência formal. Trata-se de um projeto editorial que explora as minúcias da fotopoesia ao ponto de torná-la próxima à experiência cinematográfica.

O sentido da leitura dialoga com os procedimentos de montagem. Os centros de tensão contidos no todo do livro são apresentados ao leitor seguindo uma estrutura semelhante a do cinema.

As cenas não seguem uma cronologia exata. Está ausente a causalidade na progressão da leitura. Há, assim, a suspensão do tempo. Não existe um nexos que indica um início, uma progressão e uma finalização para cada uma. Não há uma linearidade narrativa.

Há uma sucessão de sensações e ideias. Elas simplesmente são apresentadas por partes que apresentam e retomam seus temas principais.

A temporalidade cinematográfica está presente em outro fotopoema. Nele há sequência de fotografias que sugerem o desenvolvimento de uma ação contínua. Como partes de uma cena, cada fotografia remete a um fotograma. Diferentemente da experiência de espectador de um filme, o leitor é apresentado a todos os fotogramas de uma só vez. É no tempo da leitura da imagem que as ordenará. Neste sentido, este fotopoema guarda resquícios das pinturas narrativas anteriores e contemporâneas ao Renascimento. Mas é pela sequência de fotografias e pela sugestão de causalidade que se aproximam do cinema.

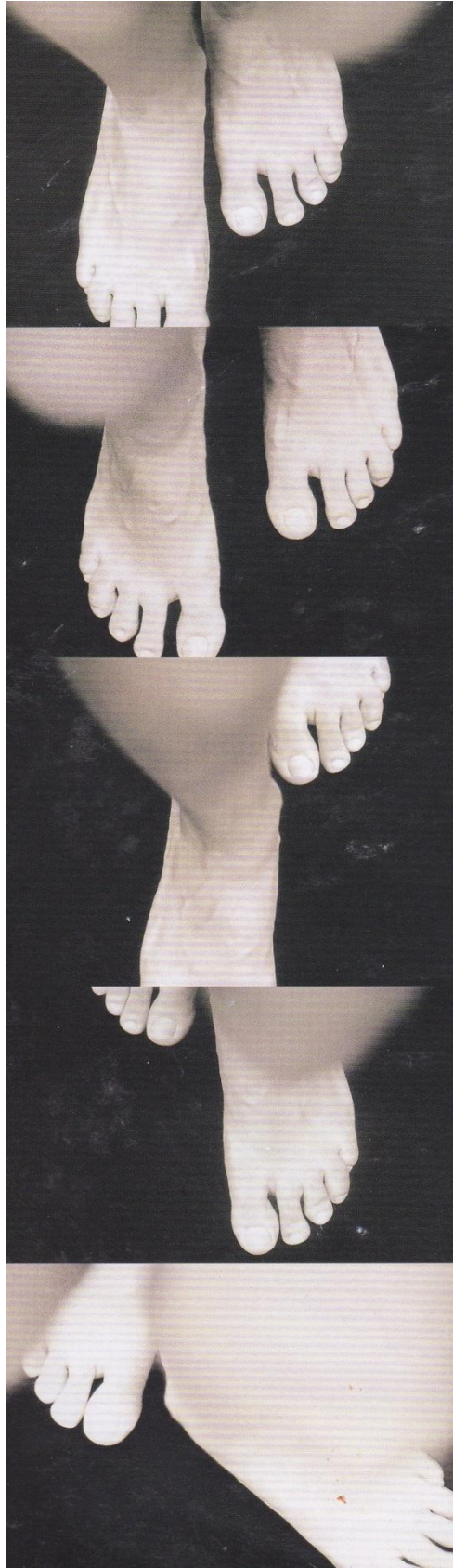


Figura 42 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 145.

Outro dado que aproxima esse fotopoema à experiência cinematográfica é a reunião do fotográfico com o verbal. Ela funciona como em um cinema falado cuja voz é apresentada pelo eu-lírico e enunciada pelo leitor; cujas imagens visuais são articuladas no tempo pela composição de fotografias no espaço das páginas.

Dividido entre parte verbal (p. 146) e sequência fotográfica (p.145), em ambas há composição vertical. A sucessão temporal é assinalada pela repetição tanto dos elementos das fotografias quanto pelos versos.

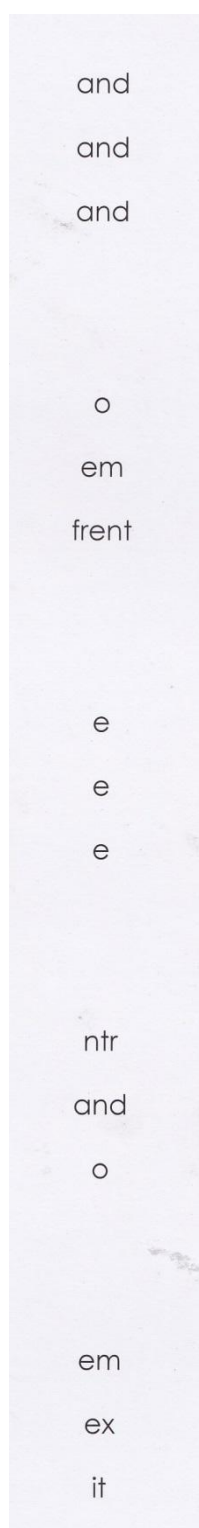


Figura 43 - fotopoema de *ET Eu Tu*, p. 146.

Em ambos há a dimensão de entrada e saída de um espaço. Os pés fotografados entram em cena até que no último fotograma inferior façam uma curva dando a impressão de

que sairão de quadro. As palavras sublinham este movimento. Elas sinalizam o percurso em linha reta e indicam a repetição dos quadros por meio da repetição dos versos: “em/fren/e/e/e/ntr/and/o” (p.146). Por fim, a estrofe derradeira aponta o destino final dos pés fotografados – a saída: “em/ex/it” (idem).

1.1.7 Tu, you, u – a alteridade e o ciclo da leitura

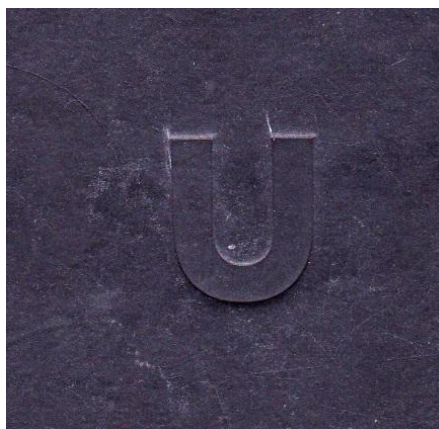


Figura 44 - Contracapa de *ET Eu Tu*

Após a última página de *ET Eu Tu* o leitor é “devolvido” a si mesmo. Volta para si. É “u”, *you*, o outro. Restarão os resquícios que a experiência da leitura nele se depurarão. O livro seguirá para outras mãos, se deitará sob outros olhos.

Sob a contracapa laminada, no centro exato da página, as mãos podem ler o baixo relevo: “u”. A vogal retoma o fio condutor do enredo: a interlocução. U, you ou tu permanece após a travessia da obra. Marcando a presença do enunciatário a obra indica o término da experiência da alteridade que proporcionou. Cabe ao leitor seguir construindo sua biblioteca. E, como em *Grande Sertão Veredas*, o fim retoma o início. Nonada, ET – o que está em toda parte: eu e o outro; o sujeito e seu interlocutor; a identidade e a alteridade. O caminho que leva o eu ao outro, a forma de intermédio, a travessia.

III

CAROLINA: EXERCÍCIO DE FOTOPoesia PENSANDO
FORMATOS DE PESQUISA EM LITERATURA

1. Breve reflexão sobre a pesquisa literária

Uma tese de doutoramento deve refletir um assunto com a profundidade - demonstrando coerência, inovação e acréscimo de saber na respectiva área. Além disso, uma tese (e um doutoramento) tem um papel pedagógico. No seu processo se consolida a formação de um pesquisador que muito provavelmente será, também, um educador. Mais do que saber um assunto específico, ele precisará pensar, criar e estruturar ações pedagógicas. Precisa, assim, estar preparado e atento para o universo que o circunda. Agirá no mundo e atuará no presente.

Sejam instituições públicas ou privadas, sejam voltadas ao ensino de crianças, jovens ou adultos, seja no ensino formal ou informal, seja em qualquer formalização do espaço de troca de saber ou no contato cotidiano com o mundo – o pesquisador estará em processo, em contato, será um propositor de diálogos.

No ensino da dança, da música, do teatro e das artes visuais o fazer faz parte da formação dos profissionais, mesmo daqueles que optam pela licenciatura. A abordagem triangular proposta no Brasil pela professora Ana Mae Barbosa ainda não é praticada nas escolas de literatura. Sua proposta inclui a contextualização histórica, a apreciação das obras e o fazer artístico. Ao contemplar a criação ao processo de aprendizagem esta abordagem aproxima o conteúdo do educando e o torna protagonista do processo de aprendizagem.

Diferentemente do que ocorre com o ensino voltado às outras artes, a Literatura não costuma incluir entre seus procedimentos pedagógicos a criação. As grades curriculares dão conta da tradição do campo específico do literário e instrumentalizam seus alunos a analisar criticamente as obras de forma competente, crítica e contextual. Oriunda de uma tradição mais extensa, a arte da palavra no universo acadêmico permanece distante dos procedimentos desenvolvidos em torno da criação literária.

Não está institucionalizado nos cursos de Letras o exercício da criação. Tal procedimento fica restrito aos cursos livres promovidos por escritores em equipamentos públicos e privados de cultura. Assim, delineiam-se espaços de ensino desarticulados em que a excelência crítica das universidades fica distante dos aspiradores a escritor. Forma-se um

quadro de autores autodidatas, como é o caso do que a crítica vem nomeando como a literatura periférica (Sergio Vaz, Criolo, Giovani Baffô, Emicida etc) e de escritores oriundos do universo acadêmico preparados para fazer crítica literária mas que não tiveram contato com as pedagogias próprias à criação.

Há alguns movimentos no sentido desta aproximação. O Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, por exemplo, promove eventos denominados “Voz do Escritor” nos quais estabelece diálogo com artistas atuantes na atualidade e pesquisadores.

Ao escrever uma tese o pesquisador reflete sobre um assunto e ao mesmo tempo pensa em maneiras de comunicá-lo. Uma monografia é, assim, parte de um processo pedagógico. Ela registra em cada enunciado uma reflexão sobre educação, isto é, é uma ferramenta a inquirir qual a melhor forma e linguagem para compartilhar suas formulações. Uma das estratégias de refletir e comunicar a pesquisa realizada sobre fotografia, poesia, os temas e recursos propostos por *ET Eu Tu* foi a experiência autoral. O resultado desta investida é uma produção em fotopoesia.

Acompanhando as leituras críticas, resenhas, e fichamentos a prática artística fez parte desta trajetória – afinal, uma das principais ferramentas de um pesquisador que também é um artista-educador é a criação poética. Ele testa na sua criação os limites dos códigos que analisa. Olhando para eles e para as possibilidades e impossibilidades que apresentam o pesquisador é capaz de ler melhor as obras que analisa. Na prática criativa experimenta a linguagem que investiga.

Um artista é também um pesquisador. A arte é uma forma de pesquisa, uma teoria aplicada e autoconsciente. Uma das formas de pesquisar fotografia e literatura neste processo de doutoramento foi experimentá-las. A criação guarda muitas camadas. A mais interessante delas talvez seja seu caráter aberto e lúdico. É por isso que além da pesquisa teórica a cerca dos temas este trabalho arrisca a defesa da liberdade formal, sugerindo modalidades criativas e autorais. Afinal, formar um pesquisador é também dar espaço para que arrisque formas novas de aprendizagem e compartilhamento de saberes.

Este exercício de criação sugere que é possível ampliar os formatos daquilo que se entende por pesquisa no campo da literatura. É possível alargar as regras que definem, nomeiam e qualificam uma pesquisa acadêmica nesta área.

Experimentar para entender os limites dos códigos podem ser práticas possíveis de pesquisa. Por isso a leitura de *ET Eu Tu* levou a *Carolina*, um livro de fotografia e poemas elaborado juntamente com a pesquisa teórica.

Não é sua qualidade artística ou a falta dela que a faz presente neste trabalho. Ela existe como parte e ferramenta de uma pesquisa em Literatura Comparada. Trata-se, portanto, de arriscar um uma possibilidade de pesquisa na linha “Estudos Comparatistas da literatura” no mais tradicional departamento de Literatura Comparada do país.

Departamento este que desde seu início é marcado pela qualidade dos seus profissionais, a começar por seu fundador, o professor Antonio Candido de Mello e Souza, mantida na ampliação do corpo docente a partir de 1971. Acompanharam a ampliação do departamento a multiplicação de temas e abordagens, que contribuem para a diversidade de pontos de vista introduzidos pelos professores.

Este gesto pedagógico se inscreve na tradição de um departamento de pesquisa que ao longo de sua história tem ampliado de forma consistente seu campo de ação.

As artes visuais e sua extensa tradição não têm como foco o entendimento do texto, seus discursos, efeitos e estratégias. A crítica das artes visuais encara a palavra como elemento formal.

Já a pesquisa na área de Literatura não abre espaço para a pesquisa autoral criativa. Os objetos da arte literária não podem ser tomados como produtos de pesquisa. Projetos como *ET Eu Tu* e o exercício poético *Carolina* podem ser objetos de análise, mas não podem ser encarados como uma pesquisa em si na pesquisa literária.

Existe uma questão contextual que cerca esta lacuna. Por um lado há sujeitos atravessados por palavras e imagens que criam projetos poéticos com estes códigos. Tais projetos ficam à margem do campo das artes visuais porque nelas não está presente o interesse pela literariedade, tampouco podem ser tomados como pesquisa pela Teoria Literária e Literatura Comparada por extrapolarem o formato científico que ela requer.

Carolina é um ruído neste sistema. Ele é a questão que atravessa todo este trabalho. Ruído que ressoa todos os anos que este entendimento requereu.

1.1 Parâmetros para um exercício fotopoético

Carolina é uma tentativa despretensiosa de refletir a relação entre os códigos verbal e visual por meio de um jogo em que a alteridade é motor poético. Lançando mão de uma estratégia narrativa das artes visuais chamada de fotoperformance o livro busca a fotografia com rastro da presença de uma personagem. A fotografia é ao mesmo tempo memória do narrador e elemento que compõe a narrativa apresentada cronologicamente ao leitor.

Os parâmetros do exercício foram:

- Elaborar diálogos entre imagens verbais e fotográficas a fim de criar efeitos poéticos em ambos os níveis;
- Exercitar alguns recursos fotopoéticos presentes em *ET Eu Tu* de maneira a perceber a complexidade da sua composição;
- Buscar a narratividade por meio de uma série de criações fototextuais;
- Jogar com a fluidez da autoria entre escritora-artista e artista-fotógrafo;
- Introduzir o exercício a partir da sugestão de um pacto com o leitor que deixa evidente o caráter metalinguístico;
- Perceber a alternância de vozes possíveis entre fotografia de poesia e poesia em prosa.

Além do exercício, *Carolina* é uma resposta intertextual à *ET Eu Tu*. Cada enunciado remete ao projeto poético de Arnaldo Antunes e Marcia Xavier, como uma homenagem e citação.

A obra descreve o processo de um encontro. Há duas vozes marcantes: a do narrador e de uma personagem que se mostra em fragmentos de cenas fotográficas e nas lacunas enunciadas pelo narrador.

A personagem empresta o corpo e os vazios de sua voz para que o narrador a construa. O narrador tenta alcançá-la por meio dos olhos e dos sons. Uma caçada escorregadia em que o sentido permanece quase sempre suspenso por versos prosaicos.

Do caos da internet ao silêncio rubro da morte a obra tangencia um percurso entre amantes. Envolvido pela narrativa *Nadja*, de Breton, o eu-lírico anônimo busca a musa confusa pelos labirintos de cor. Este oscila na maneira com que tenta fabular a personagem.

Por ora fabrica uma alteridade reflexiva que se faz por meio de perguntas que ecoam no vazio potente do espelho. Outra estratégia do eu-lírico que narra as tentativas de encontro é uma sequência de breves missivas destinada a personagem. O silêncio verbal do interlocutor é completado sugestivamente pela sequencialidade dos textos e das fotografias.

Dispostos em cronologia, os textos apresentam narrador e personagem pouco a pouco. O que se segue é um crescente de admiração, encantamento e desilusão. Em cada uma das fases, as fotografias estão dispostas a fim de acentuar o ritmo do encontro. As imagens visuais ora suspendem o sentido verbal, ora potencializam seu enunciado. Imagem e palavra se investigam da mesma forma com que o narrador pesquisa a personagem.

A poética de *Carolina* ecoa as personagens femininas de Clarice Lispector. Reverbera, ainda, a procura de um narrador por *Nadja* pelas ruas de Paris descrita por André Breton em 1924. *Carolina* é um enigma de mulher, um retrato incompleto das personagens femininas da literatura contemporânea e do olhar (na maioria das vezes masculino) que tenta alcançá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para ler poesia do século XXI é preciso ter ferramentas para ver. E ver é mais que abrir os olhos com consciência. Ver é compreender os usos contemporâneos dos dispositivos de significação imagéticos. A própria poesia se reinventa para digerir estes meios, refleti-los, criticá-los, recriá-los. Encontra a fotografia.

Literatura e fotografia permitem inter-relações que resignificam as tradições de seu campo e introduzem novos formatos de criação. A recente arte da fotografia amplia os efeitos estéticos da poesia. Quando utilizada em projetos dialógicos de texto e imagem, a fotografia amplifica sentidos proporcionando sintaxes multimídia. As figuras de linguagem literária ganham novos materiais. Cor, composição e forma se tornam seus elementos constituintes.

A pós-moderna experiência de mundo traduzida por poetas de palavras e imagens é exigente. Para dar conta de sua fruição o leitor precisa ser alfabetizado no universo das imagens. Precisa estar munido de ferramentas críticas para operar no regime de visibilidade que transformou drasticamente a experiência cultural na modernidade.

A aproximação a outros campos de saber que marca a Literatura Comparada será cada vez mais abrangente. Para ler os objetos híbridos da contemporaneidade as metodologias de interpretação das artes visuais se tornam muito relevantes.

A leitura de *ET Eu Tu* evidencia a necessidade deste trânsito. Com a percepção da relação instituída pelo encontro dos versos e das fotografias é possível interpretar os fotopoemas como um corpo total.

Fechado na própria imagem verbal e fotográfica, os fotopoemas da obra ampliam seus sentido quando lidos por meio da chave do encontro dos códigos. A gradação, a (meta)metalinguagem, o atravessamento, a composição, a sintaxe multimídia são os principais recursos fotopoéticos encontrados em *ET Eu Tu*.

Friedrich Nietzsche afirmou que não há bem nem mal, mas apenas bons e maus encontros. Ao relativizar bem e mal Nietzsche afirma que é no encontro que se dá potência ou seu oposto. Os bons encontros são porosos, abrem brechas para a interlocução de forma a dar

voz legítima ao outro. Uma das mais complexas possibilidades de encontro é aquela vivida por dois amantes (de si mesmos, dos códigos e do outro).

No encontro cada autor se despe, oferece sua arte como propriedade compartilhada. Abre mão do controle total sobre o objeto que cria. Entre os muitos diálogos presentes na obra um deles é o encontro de dois amantes. Por isso *ET Eu Tu* é também um livro do amor. Com ele nasceu um pacto de vida. O que faz da obra um contrato poético, artístico e vital.

O encontro entre verbal e fotográfico se potencializa quando a reunião de fotopoemas. Ao criar um projeto que reúne uma série, a obra de Arnaldo Antunes e Marcia Xavier aproximam a leitura à experiência cinematográfica. A fotopoesia ganha movimento e temporalidade no olhar do leitor.

A consciência do encontro é a tônica da obra. O caráter dialógico está em todas as escalas de leitura dela. A começar pelo contato da obra com o corpo do leitor sugerindo leituras interativas em que o livro se torna um jogo de montar e desmontar. O encontro dos códigos e sua formalização no objeto livro permitem esta interatividade.

Fotografia encontra a poesia. Juntas celebram e tencionam o encontro a fim de criar sentidos. Poeta encontra artista. O presente da leitura encontra o passado sugerido pelas imagens fotográficas com a companhia sugestiva do texto. Por fim, todos os encontros marcam a carga dialógica que há no projeto poético do livro.

ET Eu Tu celebra a alteridade, se coloca em mobilidade em relação ao outro. Sugere que a literatura se abra à poesia e vice-versa. Propõe que eu dialogue com tu. Sugere a coragem de adentrar o desconhecido. Tudo é travessia.

A pesquisa também revelou outra possibilidade de encontro – a do pesquisador com o exercício literário. Foi por meio dele que se descortinaram muitas das questões elaboradas neste trabalho. O resultado desta experiência sugere que além da ampliação da Literatura Comparada para o terreno da fotopoesia outros procedimentos de pesquisa possam ser incorporados aos trabalhos acadêmicos.

Referências

- ALMEIDA, Dayane Celestino de. O ESTUDO SEMIÓTICO DA POESIA. Cadernos de Semiótica Aplicada. vol. 9.n.1, julho de 2011
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A Rosa do Povo. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- ANTUNES, Arnaldo; Xavier, Marcia. *ET Eu Tu* - São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ANTUNES, Arnaldo. *n.d.a.* - São Paulo: Iluminuras, 2010. _____. *2 ou + corpos no mesmo espaço* - São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *40 escritos* - São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. *Antologia* - Vila Nova de Famalicão, Portugal: Quasi, 2006.
- _____. *As coisas* - São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____. *Como É que Chama o Nome Disso* - Publifolha, 2006.
- _____. *Doble Duplo* - Barcelona: Zona de Obras / Tan, 2000.
- _____. *Frases do Tomé aos Três Anos* - Alegoria, 2006.
- _____. *Melhores Poemas* – org. Noemi Jaffe. Global Editora, 2010.
- _____. *Nome* - BMG, 1993.
- _____. *Outro* - Curitiba: Mirabilia, 2001.
- _____. *Palavra desordem* - São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Psia* - São Paulo: Iluminuras, 1986.
- _____. *Tudos* - São Paulo: Iluminuras, 1990.
- ARAGON, Louis. Les collages. Paris: Hermann, 1965.
- ARANTES, Otilia. Pós-moderno. São Paulo: Editora Cayos. 1983.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte E Percepção Visual. 8a. edição. São Paulo: L. Pioneira. 1994.
- BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. *M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1993. p. 13-70.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. revista. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- _____. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne: l'extrême contemporain*. Paris, Editions du Regard, 2004.
- BARBIERI, Terezinha. *Ficção Impura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BARBOSA, Ana Mae (org.), *Inquietações e mudanças no Ensino da Arte – São Paulo: Cortez, 2002*.
- BARBOSA, Ana Mae, *Arte Educação no Brasil – São Paulo: Perspectiva, 1978*.
- BARBOSA, Ana Mae, *Arte-educação: leitura no subsolo – São Paulo: Cortez, 1997*.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- _____. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Ed. Imaginário, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas v. 1*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BENTO, Gibran da Rocha. *Subjetividade e Narrativa no Cinema de David Lynch*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- _____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- BLATT, Ari J. *The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's L'usage de la photo*, *Word & Image*, 25: 1, 46 – 55, 2009.
- BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BRYANT, Marsha. *Photo-textualities*. Londres: Associated University Press, 1996.
- BRITO, Mario da Silva. *O alegre combate de Klaxon*. Co-edição dos 9 números da Revista Klaxon – Mensário de Arte Moderna. São Paulo: Martins/Secretaria da Cultura, Ciência e

Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Marina. Entrevista com Marina Camargo. Disponível em <http://www.marinacamargo.com/ftp/entrev-mcamargo2010.pdf>. Acessado em outubro de 2011.

CAMPOS, Augusto de, Campos; Haroldo de, Pignatari; Pignatari, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. 2 Ed., São Paulo: Duas cidades, 1965.

CAMPOS, Haroldo de. "Ensaio de Meta-metalinguagem". Revista USP, Seção Textos, n. 2, pp. 55-70, jun.-ago./89. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/02/11-haroldo.pdf>, acessado em 13 abril 2009.

_____. *Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação*. O poema pós-utópico. In: O Arco-Íris Branco. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
 _____. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente - a ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CASTRO, Viveiros de Castro. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. "A fotografia contaminada". In: *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CÍCERO, Antônio. *Finalidades sem Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *La Seonde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

COSTA, Cacilda Teixeira da; FABRIS, Annateresa – *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985 [Disponível online em WWW: <URL: www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf>].

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio; EDUFF, 1986. v. 6.

COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, Eduardo. *O pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: riscos e limites*. In: Anais do III Congresso ABRALIC. São Paulo: Edusp; Niterói: ABRALIC, 1995.

DANIEL, Claudio. *Geração 90: uma pluralidade de poéticas possíveis*. In: Protocolos críticos. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.

DEALTRY, Giovana (org.). *Alguma prosa: Ensaio sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. Pgs 179-180.

_____. *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2010.

ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. 01/06/2000. Doutorado. Universidade de São Paulo – Artes.

_____. *Numa janela do Edifício Prestes Maia 911*. São Paulo: Editora DBA, 2009.

EAGLETON, Terry. *Como ler um poema*. Madri: Akal ediciones, 2007.

EVERDELL, William R. *Os primeiros modernos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.

FIORIN, José Luiz. *Lição de método Bakhtin e a poesia*. Revista Cult, no. 73, 2003, p. 22-24

FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: _____. *Ditos & Escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FLUSSER, Vilém. *A Escrita*. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

_____. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREITAS, Patrícia Médice de. *Instantâneos do homem pós-moderno: uma leitura de O fotógrafo de Cristóvão Tezza*. 01/09/2009 . 1v. 222p. Doutorado. UFRGS – Letras

GALERA, Daniel. *Aquela Nova Literatura*. Jornal O Globo. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/aquela-nova-literatura-8506040>. Acessado em maio de 2013.

GARCIA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana R. Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *La modernidad después de la posmodernidad*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.) *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Editora UNESP, 1990. p.p. 200-237.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

- HUNTER, Jefferson. *Image and Word*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. Ética da pós-modernidade. São Paulo: Paulus, 1999.
- _____. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a.
- _____. Vida Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005b.
- _____. Identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005c.
- JÚNIOR, Antônio Fernandes. *Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes*. 01/04/2007 Doutorado. Universidade est.paulista júlio de mesquita filho - Estudos Literários.
- KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photography: über Geschichte und Thematik einer*
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo, Ática, 1989.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002a.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Editora Summus, 1971.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da Voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- _____. *Sobre alguns ficcionistas contemporâneos*. In *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- LOPES, Orlando. *Navegar (é) impreciso: reconhecendo a arte do século XX a partir de Nome, de Arnaldo Antunes*. 100 fl. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “A fotografia como expressão do conceito”. In: *O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001
- _____. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Regimes de Imersão e Modos de Agenciamento*. In: Kátia Maciel. (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, v. , p. 71-83.

MACIEL, K. (org.). *Margens da Palavra*. In: *Transcinema*, Rio de Janeiro, Contra Capa 2008.

MARQUES, Barbara Cristina. *Fotogramas e Fragmentos*. 182 fl. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, 2012.

MIRANDA, Luís Henrique Nobre – *Livros-objecto. Fala-Forma*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006, p. 11. [Disponível online em <URL:http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2006/luishenrique_livros.pdf>]

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago, 1987. __. *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago, 1995.

NIETZSCHE, F. *Para Além do bem e do Mal*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

NINO, *Maria do Carmo*. AS NARRATIVAS SEQÜÊNCIAIS NA FOTOGRAFIA. *Graphos*. João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007 – ISSN 1516-1536

NITRINI, Sandra. Teoria literária e literatura comparada. *Estud. av.* [online]. 1994, vol.8, n.22, pp. 473-480. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000300068>.

OLIVEIRA , Adriane Rodrigues de. *Dentro e fora da página: a poesia de Arnaldo Antunes* – 01/09/2000. Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina – literatura.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

_____. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983.

PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de prosa e cinema de poesia In: GOLDFARB, José Luiz (Org.). *Diálogo com Pasolini – Escritos (1957-1984)*. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo:

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. port. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

RABB, Jane. *Literature & Photography: Interactions 1840-1990: a Critical Anthology*. Novo Mexico: University of New Mexico Press, 1995.

RAMOS, Nuno. *Cine-letra: ou/e*. *Jornal Folha de S. Paulo*. Folhetim. São Paulo, 15 jan 1984.

RESENDE, Beatriz. *Questões da ficção Brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROSENFELD. Anatol. *Texto/ contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUILLÉ, André. *Entre fotografia e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

TRATENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. 4ª. Ed. Leete's Island Books, 1980.

- SANTAELLA, Lucia. *Cultura das mídias*. 4a. ed. São Paulo: Experimento, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- SCHOLLHAMMER, Erik Karl. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. *Além do Visível – o olhar da literatura*. Rio de Janeiro, 2007.
- SIMON, Luiz Carlos Santos. *Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1999.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- SOURIAU, Etienne: *A correspondência das artes*, São Paulo, Cultrix, 1983.
- STAM, Robert. *Introdução À Teoria Do Cinema*. 2ª. Edição. Campinas: Papyrus, 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. *Desterritorialização e forma literária*. *Literatura brasileira contemporânea, a experiência urbana*. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, FFLCH, DTLCC, no.8, p. 60-81, 2005.
- SUZUKI, Tae. . *Montagem do texto Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. *Revista USP*, São Paulo, v. 27, p. 82-89, 1995.
- TEZZA, Cristóvão. *O Fotógrafo*. São Paulo: Editora Record , 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- WALDMAN, Bertha. *Quem fala? Vozes de um sujeito desautorizado*. In: *Ficções*, v. 4. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 93-101.
- WELLS, Liz. *The Photography Reader*. New York: Routledge, 2003.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ZIMMERMANN, Robert von, Edler Von Zimmermann. *Leibnitz und Lessing: (eine Studie)*. Jahrgang: Akademie der Wissenschaften , 1855. Disponível em <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3922708;view=1up;seq=4> Acessado em 12 de outubro de 2011.

Apêndice A – Entrevista com Marcia Xavier

Gabriela Canale Miola - Ligia Pape costumava começar suas conferências pelo final, ou seja, abrindo espaço para as perguntas do público. Sugiro começarmos seguindo a ideia de Ligia - invertendo a ordem. Minha sugestão é que nossa primeira pergunta seja uma inversão de papéis – você pergunta, eu respondo. Assim você poderá perguntar a uma leitora do seu trabalho algo sobre a experiência de estar do outro lado da obra, do lado da recepção. Vamos lá? Entendendo que eu sou uma leitora da sua obra, gostaria de me fazer alguma pergunta?

Marcia Xavier - O que tem no meu trabalho que te instiga? O que desperta sua curiosidade nele?

Gabriela Canale Miola - Como começou seu interesse pela fotografia?

Marcia Xavier - Na minha casa quando eu era criança, a gente tinha o hábito de assistir a seções de filmes de super 8 e projeções de slides. Os assuntos dessas projeções eram completamente variados. Iam de passeios ao zoológico, férias na casa dos avós, viagens dos meus pais à Europa, ilha de Itaparica, Amazônia, *Alice no País das Maravilhas* em Espanhol, misturado a isso tudo tinha também pousos e decolagens de avião. Meu pai era um piloto de avião comercial e gostava de filmar suas andanças. Esse primeiro imaginário da minha infância eu reconheço como a nascente do meu interesse pela fotografia.

Gabriela Canale Miola - Porque você fotografa?

Marcia Xavier - Na família tive um avô pintor e tenho uma tia muito próxima que também pinta. Cresci sentindo uma afinidade, misturada com admiração, pelo que eles faziam, mas nunca fui um talento no desenho. Vi na fotografia uma maneira de me juntar a eles. A foto é a maneira como eu me comunico com o mundo, a maneira com eu me expresso.

Gabriela Canale Miola - Para quem fotografa?

Marcia Xavier - Pro mundo. Todo mundo e ninguém em particular.

Gabriela Canale Miola - Quando e como você passou a pesquisar novos formatos para a fotografia (como suas instalações)?

Marcia Xavier - Quando tive o meu primeiro atelier em 1992. Eu precisava de um lugar sagrado e solitário onde eu podia fazer as coisas do meu jeito e experimentar de tudo. Comecei usando Polaroid (que era o que havia de mais instantâneo na época) e fazia xerox para ampliá-las e multiplicá-las, depois comecei a colocar as imagens dentro de sólidos de resina e cera de abelha e por aí foi...

Gabriela Canale Miola - Em que obras e artistas você encontra diálogos com seu trabalho?

Marcia Xavier - Em geral gosto quando a fotografia expande de ser somente uma coisa plana. Descobrir isso primeiro nas colagens das vanguardas europeias Dada e Surrealismo. Depois no Brasil, em Geraldo de Barros, José Oiticica e Waldemar Cordeiro, que dizia que sentia uma vontade tridimensional ao fazer os seus trabalhos - comprei essa ideia.

Gabriela Canale Miola - Fotografia é uma espécie de poesia?

Marcia Xavier - A poesia é a escrita mais sintética e profunda e a fotografia em alguns momentos tem os mesmos poderes.

Gabriela Canale Miola - Como é fotografar o próprio corpo? Como é para você oferecer sua autoimagem?

Marcia Xavier - Uma espécie de autoconhecimento, se reconhecer através da imagem e usar essa projeção pra criar. É tão profundo que esqueço que sou eu que estou ali diante de mim mesma, aquilo passa a ser um pensamento, um raciocínio do trabalho. Fui aos poucos evitando ter a minha cara nas fotos pra justamente estar mais livre pra pensar. Eu fazia uma fotografia que chamei de cega, porque eu não tinha controle do enquadramento quando disparava o botão da câmera e isso me possibilitava coisas inesperadas. Descobri, assim, que o acaso trazia coisas novas e menos racionais.

Gabriela Canale Miola - Como você percebe a representação do corpo feminino na fotografia (seja ela publicitária, jornalística ou artística)?

Marcia Xavier - Acho que cada tempo tem o seu maior assédio, convivo aqui em Roma com os mais variados tipos de corpos humanos nus, em esculturas pelas praças da cidade, acho que na Grécia deve ser parecido. Acho que a representação do corpo humano nu

é uma obsessão sem fim, não vejo diferença entre os gêneros. Acho que você está querendo falar da mulher vista como um objeto. Foi-se o tempo em que a mulher era só usada, agora ela pensa e faz o que bem entende, ou seja, ela tem possibilidade de escolher se quer ser um objeto ou não. Acho que a Cindy Sherman é a grande porta-voz dessa ideia, ela ironicamente fala o tempo todo da situação da mulher no mundo.

Gabriela Canale Miola - Você é uma leitora de poesia? O que gosta de ler?

Marcia Xavier - Posso dizer que sempre li um pouco de poesia em Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Castro Alves, Edgar Allan Poe, Keats, Yates, mas acho que a música é o meu maior volume de poesia: Tom, Vinicius, João Gilberto, Caetano, Gil, Arnaldo Antunes, Leonard Cohen, Nina Simone, Chet Backer, Billy Holliday, uma lista quase infinita.

Gabriela Canale Miola - Deleuze afirmou certa vez que “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”. Que necessidade você teve de criar *ET Eu Tu*?

Marcia Xavier - Tudo começou com um desejo meu de investigar as relações entre a imagem e a palavra. Propus pro Arnaldo nos correspondermos por e-mails e assim começamos um ping-pong. Eu mandava uma foto, ele me respondia com um poema e vice-versa. Depois de um tempo de intensa comunicação, a gente percebeu que tinha ali um material muito rico que podia virar um livro, assim nasce o *ET*.

Gabriela Canale Miola - Por que este livro nasceu? Que tipo de respostas ele está querendo responder ou criar?

Marcia Xavier - Para mim a obra tem sempre que propor questões e nunca trazer respostas. As minhas fotos mostram lugares, corpos e coisas, e deixam uma gota de mistério no ar. Gosto de propor um clima, uma atmosfera de dúvida pra que quem está ali vendo possa ter a liberdade de ter sua viagem.

Gabriela Canale Miola - Como foi o processo de criação de *ET Eu Tu*?

Marcia Xavier - Começou no e-mail que aos poucos foram virando encontros.

Gabriela Canale Miola - Como foi trabalhar em autoria coletiva e com dois códigos tão profundos e distintos?

Marcia Xavier - Gosto muito de parcerias, o trabalho do artista é muito solitário e na dupla consigo ir um pouco além. Descubro coisa novas e tem a graça de compartilhar as dúvidas.

Gabriela Canale Miola - No livro, tudo é imagem ou tudo é texto?

Marcia Xavier - Imagem 50% + texto 50% = 100% misturado.

Gabriela Canale Miola - Quais funções você reconhece nas fotografias da obra? É possível dizer que elas têm função fática, emotiva, conativa, poética, metalinguística, por exemplo?

Marcia Xavier - A fotografia é uma linguagem, assim com a pintura, escultura, poesia, vídeo, performance.

Gabriela Canale Miola - Você acha que quando o poema e a imagem versam sobre o mesmo tema a imagem tem papel específico? Algo como criar uma carga emotiva, uma tensão sobre a própria linguagem, emanar o sentido do fotopoema, etc?

Marcia Xavier - Acho que o casamento da imagem com a palavra se dá neste livro cada hora de um jeito, tem sempre um ponto de intersecção entre os dois, que às vezes é mais explícita e às vezes menos. Quem determina isso é quem veio primeiro, ou seja, quando mando uma foto, algo nela desperta ou detona o abra-cadabra.

Gabriela Canale Miola - Quem é *ET*?

Marcia Xavier - Extraterreste, forma não pertencente ao planeta Terra, a mistura do eu e tu (você) = ET.

Gabriela Canale Miola - Como você definiria o livro?

Marcia Xavier - Das minhas imagens procurei usar tudo que eu acredito pertencer ao meu universo, minhas primeiras fotos, as do meu pai, os autorretratos, os meus aparelhos ópticos, fui o mais abrangente possível, para com isso poder tocar o mais fundo possível.

Gabriela Canale Miola - O que ET (esta autoria compartilhada) produziu antes e depois do livro?

Marcia Xavier - O ET foi o começo de uma parceria que ainda não terminou, depois disso temos feito as performances, sou parceira em algumas músicas, projeto gráfico dos discos, cenário dos shows, enfim, um monte de coisas.

Gabriela Canale Miola - Há uma narratividade que conecta todos os poemas e fotografias. A sequência ganha força com o uso de páginas coloridas. Como foi escolher a ordem das imagens, as cores e as composições?

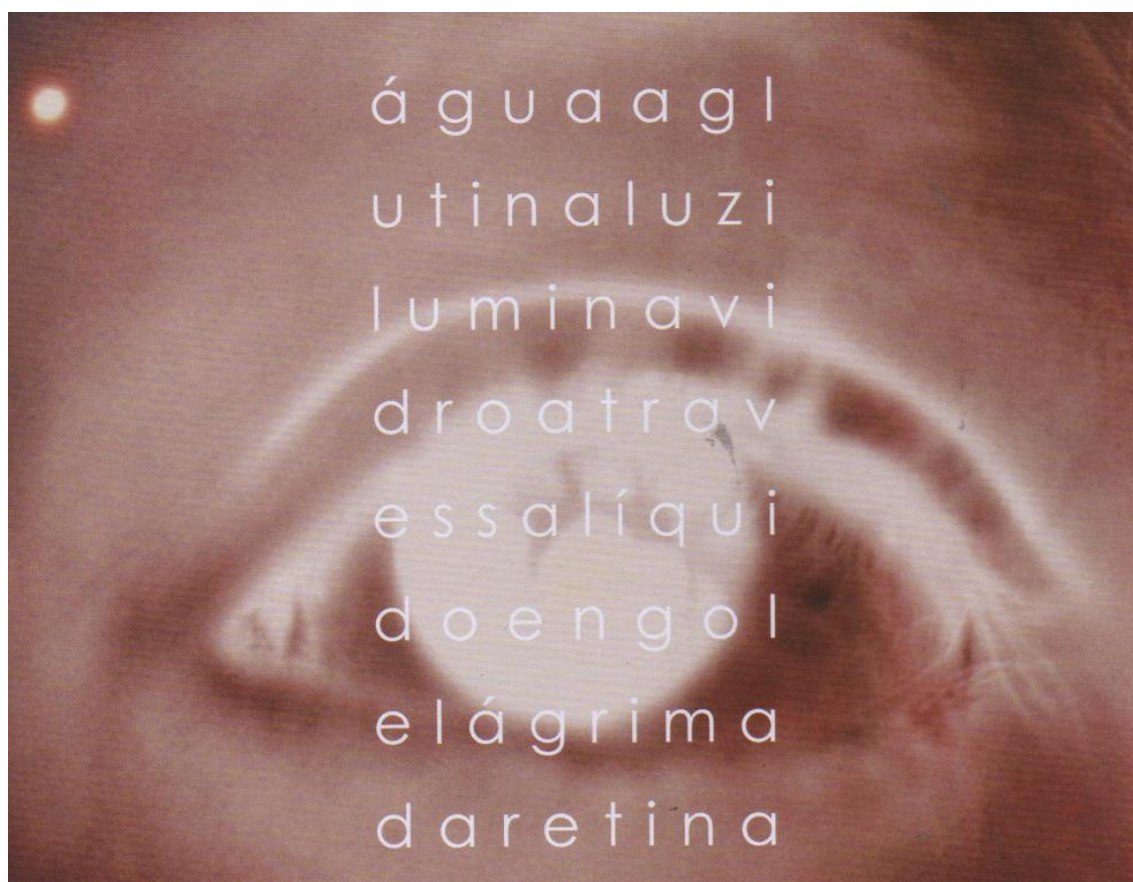
Marcia Xavier - A narrativa posso dizer que é muito intuitiva, não existia um roteiro em cima de ideias, e sim uma mera relação de cor e formas.

Gabriela Canale Miola - Além das fotografias de paisagens, do corpo e de ambientes há fotografias de suas instalações. É possível dizer que estas fotografias de instalações são metafotografias na medida em que tratam da própria constituição do processo fotográfico?

Marcia Xavier - Acho que sim...

Gabriela Canale Miola - Que fotografia, poema ou obra de arte você recomendaria que o leitor visse antes e depois de ler a obra?

Marcia Xavier -



Gabriela Canale Miola - Para finalizar este diálogo gostaria de tomar a liberdade de propor um jogo. Ao invés de enviar uma pergunta, enviarei um verso meu que poderá ser respondido como achar melhor – com palavras, imagens, sons, silêncio, etc. Eis o verso:

Qu(e)m é o o(u)tro(?)

Marcia Xavier - Um pouco de você...

Apêndice B – Entrevista com Arnaldo Antunes

Gabriela Canale – Qual sua relação com a fotografia?

Arnaldo Antunes – Sou muito apegado aos construtivistas, ao Alexander Rodchenko. Gosto muito das fotos do Man Ray. Esse universo que me impregnou mais do que outra coisa. Eu sou um fotógrafo totalmente amador. Há uns vinte anos mais ou menos, antes de ter fotografia digital, eu tento fazer um trabalho fotográfico de placas de ruas de várias cidades onde eu passo. Sempre pensando em montar um projeto com isso. Inicialmente eu pensei em fazer um livro, porque na realidade tem placas que tiradas do seu contexto acabam virando poemas prontos. Publiquei no livro *n.d.a.* uma sequência chamada cartões-postais que é uma primeira mostra disso, mas meu desejo mesmo era fazer uma espécie de um enredo analógico onde essas placas fossem contando uma história. Um diálogo, por exemplo, entre uma placa de uma loja que se chama “amnésia”, um rótulo de shampoo que diz “chega de lágrimas”, uma placa de uma coisa automotiva que é “higienização interna”. São coisas do mundo que estão prontas com as quais vou criando associações. Enfim é um projeto grande. Eu acho que na verdade eu vou acabar usando isso numa exposição que eu vou fazer em agosto do ano que vem (2014). Serão porta-retratos digitais com essas fotos fazendo associações, as fotos mudando e criando relações. Mas é o único trabalho de fotografia que eu tenho.

Gabriela Canale - Que também está voltado ao universo da poesia, não é?

Arnaldo Antunes – Totalmente inserido no meu projeto de poesia visual e muito diferente do que eu fiz no *ET ET Tu* onde eu quis dialogar com o trabalho da Marcia Xavier. Meus livros, em geral, tem uma coisa gráfica muito impregnada junto com os poemas. Em *ET Eu Tu* eu quis resumir isso ao mínimo, quis fazer mais poemas verbais e deixar que a imagem interagisse com eles. Então tem algumas intervenções gráficas. Às vezes o texto está ao lado da foto, às vezes ele está sobre a foto, outras vezes ele se distribui sobre a foto. Criando um certo organismo com ela, mas não tem a variedade de tipos e configurações gráficas como tem geralmente nos meus livros nos quais o visual é mais presente junto ao texto. Ali eu quis que os poemas fossem mais verbais e que visual estivesse no diálogo com o trabalho dela.

Gabriela Canale – Há uma contenção da espacialização do texto para dar voz a fotografia?

Arnaldo Antunes – Isso! Ali é uma coisa de um trabalho mais verbal mesmo tentando dialogar com o universo das imagens dela.

Gabriela Canale - Como foi o processo de criação dos poemas de *ET Eu Tu*?

Arnaldo Antunes – A maior parte deles foi feito a partir das imagens dela. Tomando a foto como ponto de partida para uma inspiração para uma ideia ou para tentativa de dialogar com ela. Fotomontagem no caso ou um pouco das duas coisas. Algumas vezes o que aconteceu foi o seguinte: eu já tinha um poema pronto que eu via que encaixava muito bem com o sentido, com as significações que eu tirava daquela imagem. Então foi um exercício de adequação de uma coisa previamente feita. Mas a maioria da vezes foi sempre eu fazendo, escrevendo especialmente para a foto. Começou com uma sugestão da Marcinha da gente fazer alguma coisa e ela me mandou algumas imagens. Aí comecei já a fazer os poemas e a gente começou a trocar isso por e-mail, mas sem saber o que iria resultar. Quando a gente viu que ali tinha material para render um livro aí começou um trabalho da gente se encontrar e continuou por e-mail essa troca de correspondência de poemas com imagens. A gente passou a se encontrar para pensar graficamente ou até mesmo pensar a ordem, enfim. Foi mais de um ano. Foi um processo em que o livro foi virando verdade.

Gabriela Canale - A sequência do livro dele diz muito sobre o todo. É possível dizer que existe um narrador ou algum discurso que consegue costurar um todo?

Arnaldo Antunes – É difícil pra gente que está dentro ver isso. A gente se preocupou muito com a ordem das imagens e poemas no livro. Ele tem todo um pensamento de transição que foi muito elaborado. A gente fazia o seguinte: punha as fotos e os poemas no chão e ia mudando a ordem e pensando. Isso foi um processo bem trabalhoso. Agora sem uma preocupação *a priori* com um fio condutor, narrativo ou temático. Eu acho que isso foi aparecendo. Um *feeling*, uma intuição. Não era uma coisa previamente estabelecida. Só que a gente ia percebendo conexões ou transições que às vezes eram pensadas pelo sentido dos poemas ou das imagens. Mas às vezes pensada pela própria transição gráfica, do objeto gráfico. A passagem de uma coisa para outra também. São vários parâmetros na hora de você pensar nesse encadeamento que faz a ordem do trabalho do livro. Às vezes era o sentido, mas

não chegamos formular esse olhar de fora. De quem está olhando o livro e analisando como você está fazendo, de ter um fio condutor narrativo, ou de ter um narrador, vamos dizer assim, ou mesmo um elo temático que percorra tudo. Lendo posteriormente o trabalho a gente até identifica alguns temas recorrentes. A pesquisa do corpo, essa coisa da Marcinha fazer autorretrato e retratos de objetos. Percebi logo que tínhamos lugares vazios, sem pessoas. Aquelas cadeiras, o bar abandonado. Lugares onde não tinha ninguém, aquelas cabines de praia, aquela escada na água. Lugares sem pessoas. E ao mesmo tempo a presença do corpo meio anônimo, às vezes sem rosto ou o rosto sobreposto, deformado. Então tinha uma presença muito forte do corpo e de lugares onde não tem pessoas. Então essa coisa da identidade, da falta de identidade. Tem a foto da tourada que é uma multidão, mas que você vê de uma maneira mais amorfa. Eu fiquei impressionado com isso, com a presença ostensiva do corpo em alguns trabalhos e da ausência dele nas fotos em que há lugares nos planos mais abertos.

Gabriela Canale - É forte essa presença do corpo na obra. E pensando o corpo num campo expandido eu fico pensando no livro como um corpo. Parece que vocês tiveram esse cuidado de que o objeto livro fosse também um corpo para ser tocado, porque ele abre, ele se expande, ele é transparente. Que é uma experiência que em geral a gente não tem com a literatura. Porque ela é meio dissociada do material, do que ela é feita. É uma camada de sentido muito bonita desse trabalho.

Arnaldo Antunes – Acaba sendo tátil também a coisa dos folders, das transparências. Da impressão às vezes negativa, às vezes positivas. Tudo isso tem uma dimensão tátil.

Gabriela Canale - O livro sugere com uma experiência cinemática?

Arnaldo Antunes – Isso eu acho que o trabalho da Marcia já tem. Ela faz esses objetos que tem distorções, que dão uma vertigem e que muitas vezes o movimento de quem está olhando é que dá o efeito de distorção ou de movimento da imagem. E no livro tem aquelas sequências de fotos, como aquela do rosto. Tem uma vertical de fotos enfileiradas como um totem. Aquilo é o cinema já. Ou outras sequências que a gente fez inclusive com folder para dar essa sensação sequencial. Outras vezes era uma foto dela mas que eu tive a ideia de desdobrar numa sequência como aqueles close de pétalas flores que eu fui tirando, muito em função do poema que acabou ficando muito sensual a relação da pétala da flor com

o a carne humana. Então tive a ideia de usar detalhes muito ampliados da foto fazendo uma sequência. Aquela sequência foi criada a partir de uma foto, pensando na interação do texto com a foto - a gente teve a ideia de ampliar detalhes da foto e criar uma sequência. Então o livro está cheio dessa ideia mesmo de sequência cinematográfica. E, ao mesmo tempo, um filme legendado com a leitura. A gente quis ao máximo a coisa gráfica integrar a leitura com a imagem. Uma coisa padrão da leitura alinhada ao lado da foto. Às vezes o texto vira à esquerda, direita, fica sobreposto, embaixo, em cima. A gente foi tentando criar essa interação.

Gabriela Canale - O título *ET Eu Tu* dá indícios do que é projeto do livro? Quem é ET?

Arnaldo Antunes – Muita gente lê como *et*, que é a palavra do Francês. Eu chamo de E.T., de extraterrestre. Para a gente era a relação entre eu e você ser uma coisa extraterrestre. Você está no domínio do desconhecido que se passa entre duas pessoas. Para mim o sentido sempre foi esse, mas as pessoas leem como se leria em Francês. De qualquer forma tem essa brincadeira da interação entre nós dois no trabalho, tem o E de eu o T de tu e ET que na verdade para a gente sempre foi ET (de extraterrestre).

Gabriela Canale - Foi a primeira coisa que vocês fizeram juntos?

Arnaldo Antunes – Foi, foi a primeira coisa. E acabamos ficando juntos, casamos e tal.

Gabriela Canale – É, foi um bom começo.

Arnaldo Antunes – Pois é. E ali já tem um começo de namoro entre texto e fotos, sei lá, que foi se fazendo. Depois disso a gente fez muita coisa juntos. O projeto gráfico de alguns discos meus. As performances que eu faço poemas e ela projeta vídeos que é um espetáculo com poesia e performance que a gente fez mais fora do Brasil. Fizemos algumas coisa com caligrafia que deram uns objetos muito bacanas.

Gabriela Canale - você indicaria alguma coisa para ler, ou ver antes e depois do livro que você acha que ajuda a entrar nele, ou a sair dele?

Arnaldo Antunes – Me ocorre o trabalho do Man Ray. A presença do corpo, os retratos de mulheres que ele fazia. Eu acho que a continuidade tenderia para os objetos que a Marcia faz, das instalações ambientais, para além do papel.