

O ENSAIO ENQUANTO GÊNERO FOTOGRÁFICO EM TRÊS MODOS

Samuel José Gilbert de Jesus

FAV – UFG, Brasil

samueldejesus.sp@gmail.com

RESUMO

O texto a seguir propõe uma reflexão sobre a relação que a prática do ensaio, estabelece com a fotográfica. Mais precisamente, esse estudo tem como propósito entender melhor como o ensaio, enquanto forma literária pode criar um diálogo, através de uma seleção particular do seu objeto de representação, e inocular-se nas imagens contemporâneas. Podemos tomar como ponto de partida essa simples pergunta: como o ensaio, enquanto gênero literário e/ ou filosófico, pode encontrar a sua expressão imagética na fotográfica contemporânea produzida nas últimas quatro décadas? Na era das telecomunicações e das redes virtuais implacavelmente presentes e invasivas em nosso cotidiano, só podemos observar como elas não param de promover, divulgar, compartilhar em um fluxo exacerbado, frenético, um conjunto infinito de imagens muitas vezes esvaziadas do seu contexto histórico específico. Além disso, esse fluxo leva à restrição, à abolição de toda distância crítica por uma grande parte dos seus usuários, pelo modo próprio com essas mesmas informações estão sistematicamente selecionadas e escolhidas, sistematicamente. Nesse sentido, esse estudo tentará de responder finalmente a questão seguinte: como o ensaio pode ainda ser pensando como lugar de contemplação do mundo? Mundo este, cuja complexidade aporética não para de afastar cada vez mais o sujeito da experiência sensível e da sua própria mundaneidade, inexoravelmente.

Palavras chave: *Ensaio, fotografia, Diário, arquivo*

ABSTRACT

The following text proposes a reflection about the relation that exists between the essay, as a writing practice, and the photographic field. More precisely, this study aims to understand better how the essay, as a literal and/ or philosophical form, can create a dialogue, through a peculiar selection of its object of representation, inoculating itself into contemporary pictures. We can choose, as a starting point, this simple question: how the essay, as a literal and/ or philosophical gender, can find its imagistic expression into the contemporary photographic production made since the last four decades? In the era of telecommunications, implacably present and invasive in our daily life, we only can observe how they don't stop to promote, spread, or share, an infinite set of information and pictures along an exacerbating and frenetic flow, most of the time drained out of its specific historical context. Furthermore, this flow drives to the restriction, the abolition of any critical distance from most part of its users, in regard to the same way that this information and pictures set that are selected and chosen, systematically. In that sense, this study will try to answer finally to the following question: how the essay can still be thought as a place of contemplation of the world? A world which aporetic complexity doesn't stop to move away even more the subject from its sensitive experience and from its own mundanity, inexorably.

Key words: *Essay, photography, diary, archive*

Devia existir uma escritura do não escrito. Um dia existirá (Duras: 1993: 73)

O texto a seguir propõe uma reflexão sobre a relação que a prática do ensaio, estabelece com a fotográfica. Mais precisamente, esse estudo tem como propósito entender melhor como o ensaio, enquanto forma literária pode criar um diálogo, através de uma seleção particular do seu objeto de representação, e inocular-se nas imagens contemporâneas. Podemos tomar como ponto de partida essa simples pergunta: como o ensaio, enquanto gênero literário e/ ou filosófico, pode encontrar a sua expressão imagética na fotográfica contemporânea produzida nas últimas quatro décadas? Na era das telecomunicações e das redes

virtuais implacavelmente presentes e invasivas em nosso cotidiano, só podemos observar como elas não param de promover, divulgar, compartilhar em um fluxo exacerbado, frenético, um conjunto infinito de imagens muitas vezes esvaziadas do seu contexto histórico específico. Além disso, esse fluxo leva à restrição, à abolição de toda distância crítica por uma grande parte dos seus usuários, pelo modo próprio com essas mesmas informações estão sistematicamente selecionadas e escolhidas, sistematicamente. Nesse sentido, esse estudo tentará de responder finalmente a questão seguinte: como o ensaio pode ainda ser pensando como lugar de contemplação do mundo? Mundo este, cuja complexidade aporética não para de afastar cada vez mais o sujeito da experiência sensível e da sua própria mundaneidade, inexoravelmente.

No entanto, como veremos, o ensaio ainda não morreu e provavelmente, não morrerá tão cedo. Ele nos oferece hoje em dia novas formas narrativas imagéticas. Quais seriam essas formas? Quais seriam as especificidades delas? Como essas narrativas podem nos ajudar a reavaliar nosso modo de pensar o mundo; ou melhor pensar o sujeito que o ocupa? Na tentativa de responder a essas perguntas, esse texto vem oferecer um percurso iconográfico, abraçando um corpus de obras de artistas que, apesar de se dedicar a poéticas das imagens, sempre mantiveram uma relação tanto próxima, quanto longínqua com a palavra, independentemente do seu objeto de busca. Porque o ensaio ainda não morreu, ele se reformula através das suas linguagens múltiplas, sempre inquieto de reservar um espaço crítico disponível, um ponto de fuga que privilegia o lugar do espectador. Longe de qualquer roteiro autoritário, os artistas apresentados aqui, vêm experimentar as possibilidades e as incertezas de um olhar em constante ressignificação.

1. MODO PRIMEIRO: ENSAIO, DIÁRIO FICTÍCIO E O “EU” ENCENADO.

Uma pergunta simples, óbvia, surge de repente, antes mesmo de querer fazer imersão em nosso objeto de reflexão: como o ensaio, enquanto gênero literário, pode ser definido em sua aplicação fotográfica? Quais são as suas particularidades, a partir do momento em que pensamos o ensaio em seu devir plástico, imagético? Texto literário curto, escrito de modo subjetivo pelo fato de quer enfatizar e defender um ponto de vista, o ensaio é antes de tudo um texto que toma posição, diante de uma questão singular. Não existe uma forma predefinida, o que explica o seu caráter flexível, fluído, ao longo do desenvolvimento do seu argumento. Especulativo, a sua estrutura é livre, sobretudo em relação ao recurso de provas ou outros resultados de caráter empírico científico.

A palavra acha a sua origem a partir do verbo latim *exagium*, traduzível pelos verbos julgar, examinar, pesar. Surgindo no final do século XVI, dois dos seus maiores representantes o idealizam: na França, por meio da publicação dos *Essais* de Michel de Montaigne em 1580, e na Inglaterra, pela publicação dos *Essays*, de Francis Bacon, em 1597. O ensaio apresenta-se como conjunto de textos simples, fragmentados, ou ainda enquanto simples esboços literários. Vale a pena ressaltar que o verbo equivalente francês *essayer*, significando *tentar*, nos interessa em primeiro lugar, na medida em que ele reflete o que poderia ser definido como condição de criação, partindo de uma inquietação nunca resolvida, sempre em fuga. Esse caráter fugitivo é amplamente presente nas obras de dois artistas que abrem a nossa discussão. Ele pode ser associado a um outro aspecto, informal ou comum, dentro da sua estrutura dessa vez, operando uma passagem do texto a imagem.

Os laços que unem visualmente o texto à imagem, de modo implícito e às vezes autônomo não constitui, porém, um privilégio da produção fotográfica contemporânea, sobretudo aquela chamada de *fotografia plástica* e que imergiu na cena artística a partir da década de sessenta. Numerosos exemplos nos mostram que ambos das práticas interferiam num diálogo poético e plástico que se tornará cada vez mais profícuo. Vale lembrar também algumas experiências propostas por fotógrafos colaborando com os seus compadres poetas ou escritores, a partir da década de cinquenta.

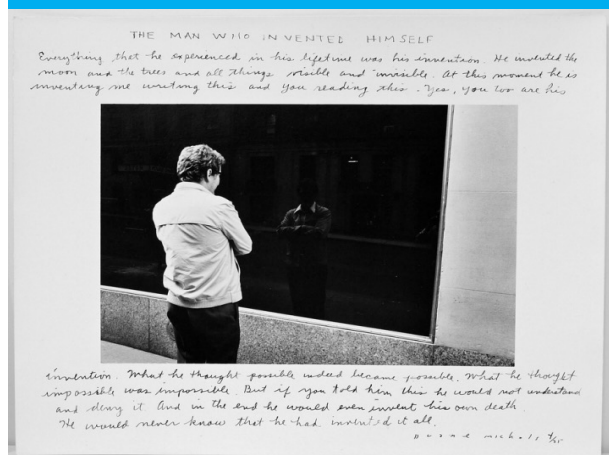
Fotógrafos estes que vão contribuir na consolidação estilística da celebre corrente fotográfica dita *fotografia humanista*, tais como Izis Bidermanas e seu convite enviado a André Breton, Paul Éluard, Jacques Prévert, entre outros, na elaboração e na realização do livro ensaio *Paris des rêves*. Vale ressaltar os fotógrafos Henri Cartier-Bresson, Sabine Weiss ou ainda Willy Ronis, enquanto chefes de fila de várias jovens agências, dedicados a celebrar a cidade de Paris, logo depois da capitulação do exército alemão, em numerosas reportagens, tentando fugir dos clichês dos cartões Postais. Podem ser citados igualmente os trabalhos da dupla de arquitetos lisboetas Victor Palla e Costa Martins, integrando vários versos de Fernando Pessoa no projeto editorial do livro *Lisboa é Tejo é Tudo*, tudo como a correspondência entre Maureen Bisiliat e Guimarães Rosa, ao longo da produção da série que a fotografa dedicou ao sertão Brasileiro. Essa correspondência consistiu no envio de ampliações fotográficas ao escritor que anotava as suas observações ao verso de cada imagem.

No entanto, essa colaboração se torna particularmente instigante quando ela deixa a prose, ao privilégio de um outro gênero, o do diário. Ora, o modo de pensar a relação da imagem ao texto numa perspectiva exclusivamente plástica, acha o seu lugar de expressão em dois exemplos adequados. Adequados no sentido em que eles operam uma passagem entre o “eu” pensante e o “eu” atuante, integrando um processo de encenação resolutamente assumida pelo seu criador, ao mesmo tempo fotógrafo e fotografado. Um processo perceptível ainda hoje em várias propostas que participarão durante quase três décadas da instauração e da definição da autoficção enquanto gênero que invade literalmente a produção fotográfica contemporânea. Assim, vale a pena dedicar um pouco de tempo e de atenção para duas obras. A primeira dela relaciona-se à duas fotografias escritas [*Photography with text*], do artista-fotógrafo norte americano Duane Michals. A segunda, comentada um pouco mais adiante, refere-se à série intitulada *A investigação* [*La filature*], realizada em 1978 pela artista-fotografa Sophie Calle.

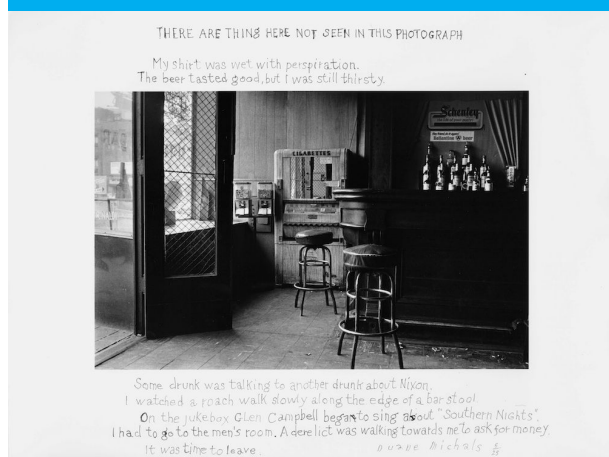
O que se aproxima das novas formas de narrativas e de representação do sujeito, oscilando entre o lugar do devaneio íntimo ou da deriva urbanística, aponta, de modo poético, a predominância da figura ambígua do “eu” enquanto ator e espectador

de uma obra em processo, ambos em constante negociação. Os dois exemplos escolhidos tomam conta dessa ambivalência que garante ao mesmo tempo a parte poética e o caráter enigmático em uma imagem saindo do seu processo de revelação. Nesse sentido, o texto-legenda escrito na superfície do papel lhe traz, de uma certa forma, a sua legitimidade narrativa, sem sobrecarregar ou alterar, no entanto, o seu conteúdo semântico. Esse primeiro tipo de diálogo observa-se tanto na fotografia intitulada, *O homem que se inventou* [*The man who invented himself*], de 1975 [Figura 1], quanto na segunda, intitulada *Há coisas aqui não vista nessa fotografia* [*There are things here not seen in this photograph*] de 1977 [Figura 2].

1. Duane Michals. *The man who Invented himself*, 1975. New York, DC Moore Gallery



2. Duane Michals, *There are things here not seen in this photograph*, 1977. New York, DC Moore Gallery

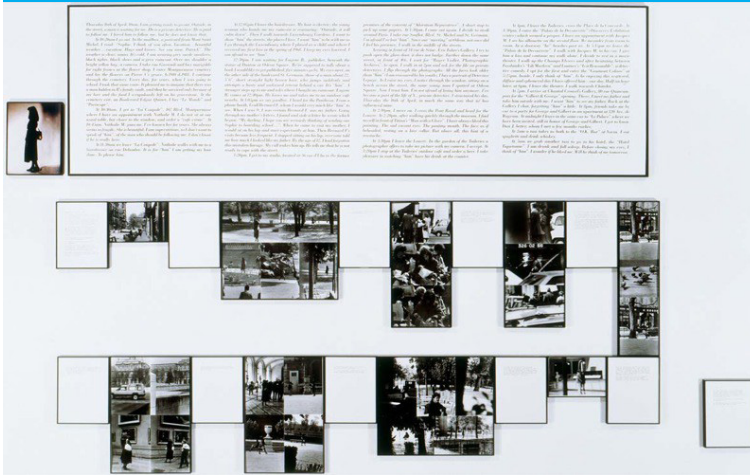


Ambas das fotografias são acompanhadas de um texto inserido como legenda, mas que age como narrativa contando o contexto singular da sua história. Esses dois exemplos mostram o cuidado do fotógrafo, na sua tentativa de traduzir em palavras e pelas imagens os seus pensamentos mais ocultos, suas inquietações íntimas que transformam suas ideias em imagens desconcertantes, distorcidas, estranhamente desconfortáveis. Duane Michals assim observa que: “Apenas eu sou meu inimigo. Meu medo pode me travar.[...] É muito importante estar vulnerável; permitir a dor, cometer enganos, não ser intimado por tocar. Os erros são muito importantes se permanecermos despertos” (Michals, apud Jones, 2014: 10).

Ora, é justamente a construção desse “eu” inquieto que chama a nossa atenção, ao considerar a forma do ensaio aplicado à fotografia, a partir do momento em que nós preferimos pensar a fotografia enquanto escrita e linguagem visível que despertam de maneira tangível a nossa intuição e nossa imaginação. Ou seja, a imaginação como agente de resistência diante de um mundo de comunicação sedutora, regulamentada, e das narrativas padronizadas, que seguram a possibilidade de (des)organizar a relação que nós construímos com o mundo, tal o sonho do qual precisamos despertar. Por quanto tempo?

Na obra fotográfica intitulada *A investigação*, realizada em 1978, a artista-fotógrafa francesa Sophie Calle expõe deliberadamente esse “eu” encenado, ganhando autonomia por meio de um dispositivo dinâmico, mediado pela marcha e o deslocamento, em constante fuga no labirinto da cidade de Paris [Figura 3]. A encenação do próprio corpo da fotógrafa, que resulta da sua *mise en image* é igualmente o fruto de uma negociação. Mas dessa vez, a contrapartida do contrato – formalizado na onnipresença invisível do detetive contratado pela própria mãe da artista ao pedido da artista - torna-se ausente do campo de visão. Sujeito e objeto de um estranho desejo de vigilância, a fotógrafa anda, erra nas áreas públicas e nas ruas da capital francesa, anônima no meio da multidão. Essa resignificação da figura emblemática do *flâneur* se constitui enquanto perfeita metáfora da deriva vivenciada pela artista ao regressar na cidade.

3. Sophie Calle. *La filature*, 1978. Paris, Galerie Emmanuel Perrotin



Próprio modelo da sua obra, o corpo fantasmático, enigmático deambula nas ruas, enquanto cada movimento e traslado estão meticulosamente anotados e descritos no diário de bordo do seu seguidor predador. Resultando em um amplo montagem auto-ficcional, essa desdobramento esquizofrênico leva em conta a interação entre a artista que se apropria do fruto final dessa investigação, consciente de olhar que a vigia jamais desconhecido. Desde então, segundo o semiólogo Jean-Marie Schaeffer: “se é verdade que o retratado só consegue atingir sua própria identidade ao se expor à mediação (sempre arriscada) do olhar do fotógrafo, este por sua vez se expõe pela maneira como suporta (ou não) essa situação de mediação. Para dizê-lo de outro modo: o retrato fotográfico pressupõe sempre um pacto cujo desafio é o encontro e a negociação de dois desejos” (Schaeffer, 1997: 8).

2. MODO SEGUNDO: ENSAIO, ESTÉTICA, POLITICA.

Optar pela escolha estética da auto-encenação revela uma estratégia narrativa bastante complexa – quando está visa enfatizar o “eu” sujeito enquanto próprio objeto de representação –, que leva a questionar diretamente a autoria. Como pensar a autoria nesse contexto? Esse dilema é fortemente presente em um segundo tipo de ensaio, explícito nas obras da fotógrafa francesa Valérie Jouve e do fotógrafo libanês Walid Raad, quando se trata justamente, no caso desse artista, de recuperação e de apropriação de arquivos remanejados.

Questão particularmente complexa também quando ela se relaciona tanto ao contexto geopolítico quanto ao próprio uso do modelo fotográfico. Podemos continuar essa reflexão citando dois exemplos de imagens, um retrato e duas paisagens, realizados pela fotógrafa na Palestina. Imagens estas que vêm enfatizar um tipo de “estratégia visual” que artista-fotógrafa usa na delimitação entre o corpo e a sua localização na paisagem. Uma paisagem que concentra, em seu registro de representação, todos os sintomas, a força sugestiva, estética e política, de um território em constante tensão que contraste fortemente com a sensação silenciosa em uma terra esvaziada [Figura 4].

4. Valérie Jouve. *Sans titre. Série Les figures avec Tania Carla*, 2011. Paris, Galerie Renos Xippas



Considerando a figura feminina, a mesma convida o espectador a refletir, parar por um tempo seu fluxo, lhe tornando as costas [Figuras 4]. Refletir tanto sobre a urgência do silêncio que voa acima desse não lugar, quanto em relação às sobras do que

sobreviveu e permaneceu ao longo de várias décadas de conflito. Esse silêncio, denso, pode igualmente ser observado na vista de uma paisagem extraída da série “Seis cidades palestinas”, apesar do seu forte valor conotado ambivalente [Figuras 5 - 6], oferecendo uma outra abordagem, inusitado, das imagens geralmente vinculadas à região e exportadas no resto do mundo.

5. Valérie Jouve. *Les six villes palestiniennes*, 2010-2012. Paris, Galerie Renos Xippas



6. Valérie Jouve. *Les six villes palestiniennes*, 2010-2012. Paris, Galerie Renos Xippas



Nesse sentido, o que surge de cada um desses exemplos reside na capacidade de tradução visual do sentimento de solidão, sobretudo dessa mulher anônima andando no meio de um deserto urbano esvaziado dos seus habitantes. Nesse sentido, ao se referir à observação do crítico Dean Inkster, esse tipo de representação não apenas opera uma ligação entre o espaço do visual e do verbal na imagem, mas nos lembra também que: “na representação fotográfica, a vida física da linguagem é a perpétua marcescência dos resíduos ‘mortificados’ de nossos gestos. Esse limite, esse ‘quadro’ não marca apenas os limites da fotografia em sua representação da palavra, mas, de maneira figurativa, os limites da própria palavra” (Inkster, 1988: 10-11).

Longe de toda lógica de representação do pathos, esses exemplos demonstram ao contrário como a escolha estética da não expressividade do afeto – o que seria de uma certa forma a resposta visual ao desejo de não-escrito formulado por Marguerite Duras, citado em preâmbulo desse texto –, pode ser considerada como uma das apostas maiores da fotografia contemporânea, quando se pensa na representação do que nos remete a um lugar particular, isso quando a experiência do lugar e o lugar da experiência se retiram numa imagem em devir. Os dois exemplos aqui presentes nos convidam a partilhar finalmente uma experiência que poderia se definir como a antítese contemporânea de uma mundaneidade nunca concluída – a de um “ser-sem-lugar” –, cientes de ser estrangeiros a nós mesmos.

Esses dois exemplos insistem também na importância que a representação do não-lugar, obliterado, pode exercer no seio da representação da paisagem urbana contemporânea. O indivíduo não encontra nem lugar nem marco de representação em pleno coração nevrálgico da cidade, mas sim no seio de uma paisagem periférica, densa e vazia, que se constitui como cenário de fundo, anônimo como ele. O espaço periférico do mundo, segundo o crítico Dean Inkster, equivale a esse “horizonte a partir do qual se entra na cidade. [...] A periferia é assim o limiar através do qual, em sua busca por si mesma, a sociedade

contemporânea manifesta sua autoridade e, ao fazer isso, a revela como seu próprio niilismo”; de certa maneira paradoxal, nos confrontamos aqui com a impossibilidade de distinguir a cidade de sua periferia, “entre o urbano e seus limites, sem omitir, é claro, aquilo que se estende para além deles: a natureza que ele erode” (Inkster, 1988, 10-11).

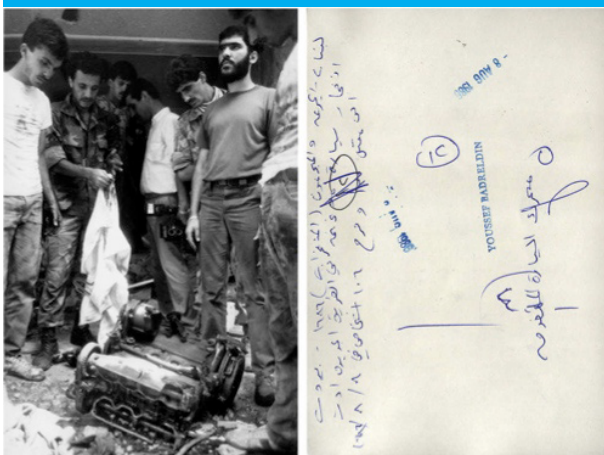
Esse tema da erosão – sobretudo em suas vertentes históricas, sociais e políticas –, atravessa a pesquisa do artista Walid Raad e a obra que resulta dela. Trata-se de uma obra polimórfica, juntando filmes, fotografias, instalações que acompanham um conjunto de performances públicas e de ensaios literários. Esse conjunto articula-se em torno da memória da história do Líbano, focando sobretudo no período em que o país enfrentou várias guerras, entre 1975 e 1991. No entanto, mais do que uma obra comemorativa, essa obra abrange uma temática mais ampla e universal: a da representação traumática nascida da história coletiva. De novo, podemos observar como a imagem permanece fortemente indissociável do texto legenda. Além da sua função informativa, o texto aparenta-se aos rascunhos de um diário particular: um diário narrando a experiência e a vivência quotidiana do conflito.

Esse caráter profundamente documental acha a sua raiz na criação do Arquivo do Grupo Atlas, iniciado a partir de 1999. O grupo Atlas consiste em um projeto multimídia baseado na coleta de documentos, e cuja pesquisa é pensada por ser apresentada sob a forma de um mapa, quer dizer, de uma cartografia da memória [Figuras 7 - 8]. O trabalho do artista aproxima-se da ideia do ensaio, na medida em que ele enfatiza tudo um conteúdo político ao mesmo tempo subjetivo e subversivo, a partir de uma memória coletiva, por meio de performances que diluem a fronteira entre ficção e realidade, sempre no limiar do imaginário, mudando o nome do projeto em função do seu lugar de exibição.

7. Walid Raad. *My neck is thinner than a hair: Engines*. 1996–2004. MOMA, New York



8. Walid Raad. *My neck is thinner than a hair: Engines* [Detalhe]. MOMA, New York

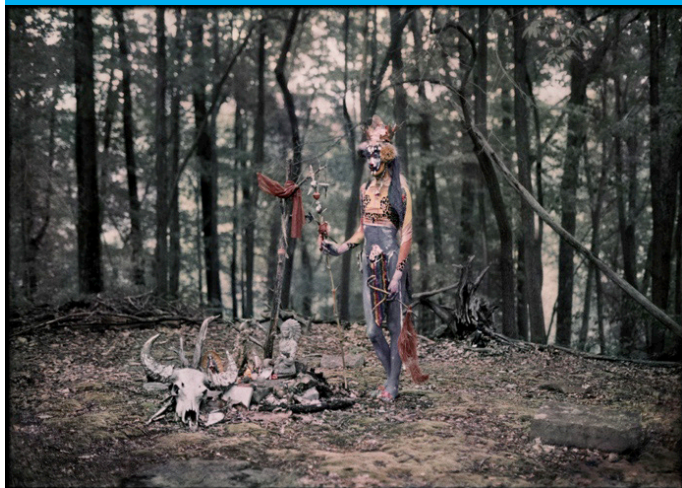


3. MODO TERCEIRO: ENSAIO, CORPO, RITO.

Chegando ao fim do nosso percurso investigando a relação que une a forma do ensaio a produção fotográfica contemporânea, esse estudo vem finalmente dedicar um lugar privilegiado a uma obra pertinente e estranhamente anacrônica, cuja poética visual vem lembrar, apesar da distância temporal e geográfica, toda uma tradição de ensaio literário norte-americano, a partir da segunda metade do século XIX, defendida por autores tais como David Thoreau ou ainda Walt Whitman.

A obra em questão refere-se a série fotográfica conhecida sob o título *Welcome Home*, realizada em 2011 pelo artista-fotógrafo paulistano Gui Mohallem. Composta de 45 imagens, acompanhada de um livro de artista editado em pequena quantidade, *Welcome Home* endossa a forma do diário fotográfico [Figuras 9 – 10]. O fotógrafo conviveu ao longo de cinco viagens com uma comunidade estabelecida numa fazenda do interior dos Estados Unidos. Fruto dessa imersão completa, o conjunto fotográfico convida o espectador em participar de uma viagem iniciático. O fotógrafo investiu o espaço da floresta, reativando nesse sentido o desejo utópico de viver na margem da sociedade e da civilização, descrito no ensaio emblemático intitulado *Walden*, redigido por David Thoreau e publicado em 1854. A integralidade da série articula em torno da celebração do rito do Beltane, que ocorre entre o equinócio da primavera e o solstício de verão.

9. Gui Mohallem. *Welcome Home*, 2009-2012. Acervo coleção do artista



10. Gui Mohallem, *Welcome Home*, 2009-2012. Acervo coleção do artista



Lembrando igualmente as bacantes pictóricas do século XVII, porém menos eufórica, essa série vem reativar a possibilidade de se pensar uma sociedade fora dos seus padrões consumeristas, voltando ao desejo tantas vezes abortados de tornar-se selvagem. Mas longe de promulgar qualquer exotismo anacrônico, o fotógrafo decide de integrar essa comunidade, expondo o seu próprio corpo no meio da natureza dominante, e tentando aproximar-se do sentimento de alegria do retorno a casa, das origens metafóricas de um paraíso perdido.

Essa série poética reativa toda forma poética da paisagem idealizada pelos pintores românticos, em seu desejo de transcendência. Transcendência está que encontra a sua materialização numa volta ao estado de natureza, querendo fugir de qualquer subterfúgio, e que satisfaz de toda ação mínima de contemplação da natureza, como o anota o crítico Pierre Wat por meio de “uma arte que consiste em realizar, não em fingir, uma arte nascida da fusão romântica entre abstração e naturalismo. [...] E essa verdade, ou, dito de outro modo, aquilo que deve ser pintado, é a natureza percebida em sua diversidade. Para quem sabe ver a pintura assim, não há tema pequeno” (Wat, 1998: 103-104). Longe de ser excepcional, esse tipo de encenação recoloca a representação do corpo no primeiro lugar e redefine a sua *mise en image*, propiciando uma maior visibilidade a seu principal objeto, ao risco da censura. Além do seu caráter poético, essa obra convoca diretamente, por meio de uma sutil provocação, a relação aporética da representação do corpo. Como pensar essa aporia quando ela visa o pensar, virando-se paradoxalmente contra o julgamento estético?

É justamente pelo fato da aporia se apresentar como um movimento de pensamento que desconstrói a palavra, o sentido ou ainda o valor de verdade. Como o observa Jacques Derrida, a aporia “inicia, ela dá nome a um movimento ao qual não se reduz. Ela se coloca em posição de dar a pensar, mas não reconduz em direção a nenhuma anterioridade, nenhuma memória de origem.” (Derrida, 1996: 134) Do mesmo modo que a celebração de um ritual tem com âmbito secreto a redescoberta dos nossos instintos íntimos, a postura estética desenvolvida nessa série tende a propor uma alternativa a estetização crescente do mundo, na medida em que, de acordo com o psicanalista Serge Tisseron: “ela contribui para a apropriação dos componentes emocionais de um evento vivido inicialmente de modo trágico, especialmente graças às ressonâncias inconscientes em torno da animalidade”. (Tisseron, 1999: 24)

O que nos podemos observar hoje em dia, em relação a representação do corpo na contemporaneidade diz respeito justamente a uma representação aporética, como o relata o antropólogo Éric Blondel, quando ela se torna o alvo ambíguo de uma: “imoralidade mediatizada, planetária, industrializada”, pois “a mídia só faz publicar e transformar em espetáculo aquilo que, em outras épocas, podia parecer mais discreto ou permanecer secreto” (Blondel, 2000: 71). *Welcome Home* é uma série cujo tema é mera coisa do que uma busca melancólica de um mundo sensível e espiritual. Seu refúgio é tão urgente e necessário quanto violenta é a escalada da sociedade contemporânea. Essa violência torna-se particularmente viciante quando amplamente divulgada hoje em dia pela mídia consciente de uma situação de concorrência primitiva, cujas performances tóxicas devem provocar a todo custo reações em espectadores dóceis e crédulos, alimentando sua crescente fome pelo sensacional.

Último efeito delicado de uma escalada moral precipitada. Escalada que Walter Benjamin, em seu tempo, associava a desaparecimento do *locus* da aura, ou seja, quando: [...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós [...] o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar (BENJAMIN, 2000: 94).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (2000), Pequena história da fotografia. In *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Vol. I. São Paulo: Brasiliense Editora
- BLONDEL, E. (2000), *Le problème moral*. Paris: Presses Universitaires de France
- DERRIDA, J. (1996), *Aporie*. Paris: Galilée
- DURAS, M. (1993). *Écrire*. Paris: Gallimard
- INKSTER, D. (1998), *Valérie Jouve*. Paris: Centre National de la Photographie, 1988.
- BENEDICT JONES, L. (2014). *Duane Michals. Storyteller*. New-York: Prestel, 2014.
- TISSERON, S. (1999). *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Paris: Champs Flammarion.
- SCHAEFFER, J.-M. (1997). Prefácio ao catálogo da exposição *Portraits, singulier pluriel*. Paris: Mazan/ Bibliothèque Nationale de France
- WAT, P. (1998). Peindre le rien. In: *Naissance de l'art romantique*. Paris: Flammarion

REFERÊNCIAS PARA ACESSO ELETRÔNICO ÀS OBRAS CITADAS

- MICHALS, Duane: <http://www.dcmooregallery.com/artists/duane-michals>
- CALLE, Sophie: https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1#news
- JOUVE, Valérie Jouve: <http://www.valeriejouve.com>
- RAAD, Walid: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1493>
- THE ATLAS GROUP: <http://u-in-u.com/nafas/articles/2006/the-atlas-group>
- MOHALLEM, Gui: <https://www.guimohallem.com>

CURRÍCULO

Samuel José Gilbert de Jesus

Samuel José Gilbert de Jesus é doutor em cotutela em Études cinématographiques et audiovisuelles - Universidade de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) / ECO - UFRJ, sob a direção de Philippe Dubois e de Consuelo Lins. Ele desenvolveu um pós-doutorado em artes plásticas, sob a direção de Sônia Salzstein Goldberg, na ECA-USP. Ele é atualmente Professor Doutor em Historia da arte contemporânea, na FAV-UFG e Coordenador da Programação da Galeria de Artes Visuais do Centro Cultural UFG.