

# FOTOGRAFIA: POÉTICA DO INSTANTE CONTÍNUO

Mauro Sérgio de Jesus APOLINÁRIO

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

E-mail: maurotrom@hotmail.com

## **Resumo**

Este artigo busca evidenciar a compreensão da linguagem poética que permeia a fotografia e de sua propriedade criadora no processo do imaginário poético na literatura. Tomaremos *O livro das emoções*, de João Almino, como objeto de estudo, procurando também mostrar a propriedade intersemiótica da literatura com a fotografia.

## **Palavras-chave**

fotografia; literatura; linguagem poética.

A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver “visões”. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios<sup>1</sup>.

Gaston Bachelard

**N**osso tempo nos lega um viver diferenciado, estranho talvez se visto pelo olhar não tão breve da história da humanidade. Uma época cuja determinação se torna difícil, seus limites quase uma utopia, cuja fluidez, positiva e/ou negativa, leva-nos a opiniões que se divergem em sentido, tempo e espaço, formando, assim, novas perspectivas que se sustentam mais por acúmulo que por seleção. Esta última, a seleção, quando se apresenta, seu conteúdo está fadado a um simples dado temporário.

Por longa data, uma ideia poética sobre a fotografia pareceu algo que se realizava somente no âmbito da materialidade, dialogada com o mundo palpável, totalmente remetida às questões de representação da realidade. Tais questões forjaram, por muitos anos, a base da atividade fotográfica, reduzindo-a a mera aplicação técnica de recursos que selecionava um componente qualquer da paisagem e, por processo físico-químico, materializava essa seleção como objeto dimensionável e mercadoria reproduzível, de modo a torná-la a substituta direta de algumas expressões artísticas tais como a pintura, sendo assim caracterizada como algo mais próximo ou com melhor definição da realidade. Essa ganância foi a querela que, por anos, perdurou entre artistas e estudiosos, uma discussão que hoje concluímos como uma possível redução ou, quem sabe, castração do fazer artístico e da imaginação criadora.

O Surrealismo foi pioneiro na desvinculação mimética da fotografia e a proporcionar ao homem a imersão em algo aquém e além da realidade na qual vivia. A crise oriunda da nova perspectiva de sua realidade, agora deslocada da visão linear que instaurava um ponto de vista fixo e ideal, sempre perpendicular às linhas que enlaçam paralelismos, libertou o olhar humano do realismo desgastado pela formalidade e o conduziu a instâncias onde o pensamento se combinava com a imagem, formando uma espécie de estética do conceito, uma intensa subversão do tempo, do espaço, dos sentidos e daquilo se considerava habitual e acabado.

É instigante o caminho pelo qual a fotografia caminhou, o modo como alcançou sua autonomia como arte. Mas como pensar a arte fotográfica sem buscar compreender o que está aquém da imagem, na imagem e além dela, a linguagem que a faz dialogar com diferentes manifestações artísticas, com o mundo, com o homem? Eis a aventura criadora do devir proporcionada pela linguagem poética da fotográfica.

---

<sup>1</sup> Imaginação e matéria. In: *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Pág. 18.

## A linguagem fotográfica

A proposição de análise da linguagem emanada da fotografia não somente problematiza questões pertinentes à própria fotografia, mas também, e de modo anterior, à essência da própria linguagem. É, de certo modo, “preciso penetrar na fala da linguagem a fim de conseguirmos morar na linguagem, isto é, na *sua* fala e não na nossa. Somente assim é possível alcançar o âmbito no qual pode ou não acontecer que, a partir desse âmbito, a linguagem nos confie o seu modo de ser, a sua essência” (HEIDEGGER, 2003, p. 9). Deste modo, é a uma não fundamentação da linguagem em algo que não seja ela mesma que devemos nos atentar ao caminharmos por aquilo que está imediatamente se dizendo. Compreender a linguagem manifestada numa instância artística ou científica é percebê-la como marca potencial do dizer, como ato inaugural que se mostra e se encadeia em seu próprio devir. É ultrapassar o habitual e se situar aquém, entre e além daquilo que reconhecemos na realidade.

Na verdade, quando nos propomos a uma investigação da linguagem da fotografia, é instantânea a relevância de questões evocadas pelo histórico mimético a ela outorgado desde seu aparecimento ainda na primeira metade do século XIX. De características próprias como luz e escuridão, *click*, close, espaço, tempo, forma, índice e representação, estabelecemos relações que nos levam a evocar e a convocar possibilidades associadas ao próprio gesto artístico em questão. Mas ao evocar e convocar faz-se necessário superar o vivido, a história, a própria realidade, para se enxergar a transformação do real no ato de seu movimento poético. É a um descontrole emanado do aparentemente técnico que se propõe aqui, procurando, através da linguagem que fala a fotografia, salvar a capacidade inventiva da humanidade dos discursos monótonos e monocórdios concedidos pela tradição do olhar mimético.

Ao se perseguir a fuga da imagem fotográfica da costumeira inércia que a ela se atribui, é necessário o despertar da imaginação criadora para que se obtenha movimento e certa desobjetivação das formas apresentadas pela imagem. É a natureza polissêmica da fotografia se mostrando capaz de motivar o movimento pela própria imagem, dizendo-se, enquanto fala de sua própria linguagem. Uma imagem fotográfica não se encontra parada, acabada enquanto diálogo com o mundo. Sua ressignificação é constante enquanto se propõe a acompanhar o fluxo da própria linguagem, “que pertence, em todo caso, à vizinhança mais próxima do humano” (HEIDEGGER, 2003, p. 7). O instante, que numa definição mais superficial pode ser entendido como modo de duração temporal que se apoia no encurtamento nos limites do sensível, é o que se institui, tecnicamente, no ato fotográfico e o que a tradição impõe como mero recorte da realidade. Um instante qualquer captado, dotado de significação e diálogo com os elementos formais da imagem fotográfica, foi a maneira pela qual alguns fotógrafos da primeira metade do século XX utilizaram para expressar sua singularidade artística na linguagem fotográfica. As fotografias

de Henri Cartier-Bresson<sup>2</sup> são exemplos dessa maneira de captar um instante caracterizado pela “rápida relação entre similaridades que provoca no olhar do espectador”, no qual “instantaneidade e semelhanças visuais – entre seres, pessoas e coisas no mundo – formam arranjos os mais variados e surpreendentes” (TASSINARI, 2008, p. 10). Vê-se que, por mais que a fotografia enquanto imagem apresente combinações entre os elementos que a compõem, proporcionando uma ideia formal de algo que se torna artístico e/ou exótico, é ao fotógrafo e ao espectador que, ao serem tocados pela linguagem da imagem, deixam-se transpor pela imaginação criadora e se colocam aquém, entre e além do meramente visual, participando do movimento que se origina no devir da linguagem da qual emerge a fotografia.

### **Fotografia: da forma ao visual poético**

A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade<sup>3</sup>.

Susan Sontag

O olhar fotográfico trouxe ao mundo uma maneira diferenciada de ver a realidade. Por meio das peculiaridades da fotografia fizeram-se percebidos certos arranjos da paisagem natural em que o despido olho do homem não se aventurava, talvez pela falta do enquadramento da objetiva, artifício que exige seleção oriunda de algo tão profundo quanto o próprio ser. É como se a fotografia ampliasse nossas ideias para percebermos, na paisagem, algo que se destacasse do conjunto cotidiano e que se diz enquanto linguagem poética. Na ideia, tudo se une: os opostos se completam, tornam-se iguais. Na fotografia, as formas se unem e se excluem para formar um todo que se compõe pelo devir. É o olho deixando sua racionalidade visual em prol da potência da imaginação criadora, que se faz contínua não somente ao compor a foto, mas também após, na apreciação da mesma enquanto matéria artística e poética.

A forma é algo que não escapa à fotografia. Ela é a matéria que se estabelece na própria realização da imagem fotográfica e que se direciona para todos

---

<sup>2</sup> Fotógrafo francês (1908 – 2004), um dos mais renomados nomes da fotografia no século XX. Concebe o instante como ato decisivo da criação fotográfica, instante esse que se apresenta na própria fotografia como realização artística em diálogo com as semelhanças visuais (objetos, pessoas) entre os elementos que compõem a imagem. Autor do célebre *Images à la sauvette* (1952), livro de fotografias com capa de Henri Matisse e o prefácio do próprio Bresson, procura mostrar a teoria do instante decisivo. Na tradução para o inglês, houve dificuldade em ser obtida uma boa tradução para o título, sendo escolhido então o título do prefácio, *The decisive moment* (*L'instant décisif*), como título do livro, fazendo do instante decisivo a marca da obra deste fotógrafo que mostrou o mundo nos seus mais importantes acontecimentos.

<sup>3</sup> Na caverna de Platão. In: *Sobre fotografia*. Companhia da Letras: São Paulo, 2006. p. 13

os lados no rumo de sua significação. A forma se faz na imagem, e esta pela forma. O belo se ascende no adorno da matéria, como força inexprimível de seu dizer, que adentra o verbo e seduz o leitor. E, reforçando esta afirmação, citamos Bachelard:

Em compensação, toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. (BACHELARD, 1997, p. 2)

São muito claras as palavras do filósofo. A forma toma sua vestimenta poética quando se volta a si em profusão, rompendo com a superficialidade de um real que não se imagina outro, provisório, evasivo. É a causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo e se torne um símbolo raro na construção poética daquilo que se torna constante no puro devir da linguagem e do real. Essa imagem poética que adquire sua forma pela subjetividade de um leitor/espectador e por uma realidade que não encerra necessariamente a sua constituição, é o campo de experiência daquele que se entrega a esse efeito. Mas, segundo Bachelard, há um apelo que se instaura no ato mesmo da imagem poética: que o leitor ou expectador “não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica” (BACHELARD, 1997, p. 4). Deste modo, sem essa medida da imaginação criadora, a forma absorve a simplificação de objeto irreversível da realidade.

A forma encerrada pela imagem fotográfica cria certa apreensão no olhar humano, talvez por remeter-se a algo que se encontrava diante da objetiva no ato fotográfico, correspondendo assim a uma realidade muito próxima e aparentemente conhecida. Esse traço do real é uma característica assídua da fotografia. Os elementos que são separados de seu ambiente estabilizador e se juntam de modo não habitual na imagem fotográfica criam as expectativas discursivas da mesma. A falência de uma leitura que se compreenda linear, sem determinação de início, meio e fim, as mais variadas associações entre os elementos, a busca por um sentido que se desfaz a cada conclusão, etc., formam o conjunto desorientador proporcionado pela fotografia, tornando assim contínuo o seu instante em virtude de uma satisfação nunca completada. O recorte, marca singular da fotografia, torna-se um modelador das novas formas dentro da imagem. A seleção imposta pelo olhar do fotógrafo cria um novo meio que se destaca na paisagem habitual e proporciona ao visualizador da imagem a transposição dos limites do enquadramento. É pensando fora de tais limites do real que se dá a imaginação criadora da fotografia. O desconhecido, a ausência que se presentifica no ato mesmo da percepção da forma no espaço apresentado, interage erradiamente com os elementos na imagem. Esse mesmo recorte também conduz ao antes e o depois da cena, às infinitas possibilidades da realidade fluida gerada nesse ato criador, desmaterializando o objeto e procurando ver o invisível que também busca sua significação no diálogo

com o real. O recorte faz dos elementos um todo e desse todo mais um elemento na paisagem da imaginação criadora. Mas o recorte, como artifício da fotografia, não pode ser encarado como algo que sempre existiu, uma lacuna que esperava para ser preenchida. Rosalind Krauss nos adverte disso e aponta os perigos de tal ideia:

De fato, definir uma categoria *a priori* – nesse caso a fotografia na sua relação com o recorte que opera sobre a realidade – significa dar a impressão que essa categoria sempre existiu e não esperava senão a ser notada e preenchida. Ao agirmos dessa maneira, dissimulamos um aspecto muito mais importante, o do risco inerente à criação de toda obra de arte, ou pelo menos da grande obra de arte. (KRAUSS, 2002, p. 143)

Em decorrência de um simples balançar da objetiva, o olhar vê nascer uma deformação do objeto real. Continuará a ser deformação se esse mesmo olhar não mergulhar na imagem e nela desfrutar do poético. Assim, uma imagem fotográfica não se conduz exatamente pelo que é ou mesmo pelo que aparenta ser na apresentação de suas formas, mas sim pelo que se torna na fluidez da linguagem que emana. É também um simples gesto que constituirá poética a forma, simples ato que trabalha na autoria de um ponto de vista singular.

### **A imagem-palavra poética**

A verbalização da imagem fotográfica é outra recorrência que também pode se abster de um realismo pobre e meramente referencial. Não é recente o gosto humano pelas descrições, tampouco as criações diegéticas dessa prática. A definição clássica de ecfrese, aqui proposto como artifício verbal da imagem, é a de termo retórico que primeiramente foi usado como “descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício ou declamação por filósofos e oradores da chamada ‘segunda escola sofística’ do século II d.C.” (HANSEN, 2006, p. 93). Faz relação com as passagens dos *Tópicos I* da *Retórica* e da *Poética* de Aristóteles, em que ele escreve sobre as atividades do historiador e do poeta. Ela narra aquilo que não existe, como se o narrador, por meio da linguagem escrita, transferisse ao leitor os meios pictóricos e descritivos necessários para que este forme a imagem. Assim, a ecfrese parece excluir a presença da imagem junto ao texto descritivo, pois procura apresentar um efeito de presença ao objeto ausente. Ora, se aqui somente nos debruçamos e refletirmos a questão da ecfrese como representação do real, excluindo toda a capacidade de movimentação da linguagem na qual a imagem está contida, excluímos também a imaginação e sua infinita potência criadora.

Retornando à crise do reconhecimento da realidade trazida pelas ideias Surrealistas – que, pela fotografia, pôs o homem diante de um mundo nunca percebido, e, quem sabe, nunca imaginado –, é possível entender como numa experiência com a linguagem é a própria linguagem que vem à linguagem. A melancolia pela falta de semelhança ao representar algo ausente que exi-

ge presença em certo momento é uma propriedade que a própria linguagem dá conta. “Nesse momento, ficamos sem dizer o que queríamos dizer e assim, sem nos darmos bem conta, a própria linguagem nos toca, muito de longe, por instantes e fugidamente, com o seu vigor” (HEIDEGGER, 2003, p. 123). Uma fotografia ecrástica de João Almino em *O livro das emoções* pode ilustrar essa propriedade da linguagem:

Fiz um breve levantamento das bebidas do armário da sala. Enchi o copo com uma aguardente dinamarquesa. Bebi, à janela. O silêncio voltava à quadra. Repeti a dose da aguardente. Os grilos agora cantavam que o mundo era belo, e valia a pena viver, valia a pena amar. O dia se recolhia em seu desmaio lento. Uma terceira dose, e aquela luz, sem sombras, me emocionava. Naquelas horas, sempre me apaixonava pela paisagem. Tudo ficava bonito: o porteiro passando com a vassoura na mão, um casalzinho desfilando pelo centro da quadra, as crianças jogando bola no calçamento, os bebedores de cerveja, ao longe, no bar da entrequadra... Tudo aquilo devia acontecer ao mesmo tempo, junto com folhas voando... Por isso usei a grande-angular. Para que a emoção que me invadia se mostrasse na foto de número 8 acima, todo o espaço encolheu para caber no campo de visão da câmera. Aquela é a foto de uma emoção de fim de tarde, indefinível, sem sentido algum, composta pelo olhar de um ébrio que se esquece na janela. (ALMINO, 2008, p. 48)

É interessante notar que a fotografia descrita pelo autor tem uma dupla projeção: ao mesmo tempo em que há composição, de modo a abarcar os vários elementos que nela estão dispostos, tais elementos precisam ser combinados entre si através da linguagem para que seja criado o efeito desejado. A noção de instante também é referida como o ponto crucial do processo autoral da imagem. Somente foi possível realizar esta intenção poética de fotografia porque havia elementos que formavam, para o observador, uma expressão artística significativa. Foi necessário um trabalho da linguagem para que uma emoção indefinível não fosse reduzida a um vocábulo, mas sim se expandisse em elementos imagéticos compreendidos numa totalidade. Algumas “reticências ‘psicanalisam’ o texto. Deixam em suspenso o que não deve ser dito explicitamente” (BACHELARD, 1997, p. 38), de modo a ampliar as possibilidades de interpretação e formação imagética da fotografia. É como se o olhar se abrisse ao fechar os olhos para aquilo que é projetado somente na realidade empírica, fugindo assim do desgaste da metáfora, aceitando a contemplação pelo que pode ser visível, mesmo que ainda não nomeado ou relacionado à realidade cotidiana. Ainda assim, faz-se necessária uma leitura que não busque símbolos fáceis em imagens desse tipo, pois a antiga recorrência de não concebermos imagens com ou sem os elementos a que estamos habituados pode reduzir tal imagem a uma mera representação. E, como nos diz Bachelard, para “bem lê-las, é preciso que a imaginação participe simultaneamente da vida das formas e da vida das matérias” (BACHELARD, 1997, p. 32).



Para que a imaginação formal seja fluida, liberta da sedução letárgica do real, é necessário que o leitor de imagens mergulhe ainda mais fundo. Bachelard nos convida a olhar a forma em sua profundidade, indo à matéria que a constitui a fim de “encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante” (BACHELARD, 1997, p. 2). Tarefa por demais árdua se não nos tornarmos iconoclastas ao quebrar a realidade das coisas em função da matéria que as constitui. Ele nos propõe “dessubjetivar” os objetos, uma espécie de deformação do modo como, pela forma, reconhecemos o objeto. É uma possibilidade de acesso àquilo que é estranho a nós mesmos, imaginar e nomear na substância aquilo que ainda não foi feito forma ou palavra. Na verdade, é um efeito de driblar o representativo e o simbólico pelo que já conhecemos a coisa. Ao aprofundamento da própria existência naquilo que se torna imagem o filósofo chama de repercussão. Mas também fala de algo menos profundo, mas importante na criação poética, a ressonância sentimental, que, segundo ele, é a maneira pela qual recebemos com maior ou menor intensidade a arte. Mas essa ressonância (exuberância) só é possível porque há a repercussão (profundidade) como fonte de reanimações do ser do homem no despertar da imaginação poética. Enquanto leitor da imagem poética, o homem se envolve na novidade que se instaura no ato mesmo da leitura, participando assim da ação de toda atividade linguística proporcionada pela imaginação criadora.

Em *O Livro das emoções* temos mais que simples descrições de imagens ditas como fotografias e conceitos sobre a arte fotográfica lançados em prosa. Neste romance encontramos tanto a palavra trabalhada poeticamente, de modo a acompanhar o movimento da atividade criadora, quanto o discurso ensaístico de um fotógrafo que ensina seu leitor a ler imagens poéticas:

### 31. O papagaio ou o sentido da vida

Havia me cansado de fotografar políticos. Abandonara os triângulos e desprezava as fotos de casamento, batizado ou aniversário, que fazia por dinheiro.

O menino levantava uma pipa sob o céu azul. O papagaio voa alto, um losango de quatro cores. O menino olha fascinado para o alto enquanto corre pela grama margeada de costelas-de-adão e espadas-de-são-jorge. **Assim como um livro cresce ou diminui segundo a percepção e imaginação de quem o lê, haverá quem não veja naquela foto mais do que uma criança, como tantas outras, correndo entre prédios de apartamento. Mas haverá também quem imagine a extraordinária leveza da pipa no céu, seu movimento gracioso, note o paralelismo de cores primárias entre a pipa e a paisagem, entre o losango da pipa e os traços perceptíveis desenhados pela grama e o cimento...** Haverá sobretudo quem veja no olhar quem veja no olhar absorto e confiante daquele menino sua alegria e liberdade. (ALMINO, 2008, p. 138)

Eis uma imagem que, além de nos elevar a um estado inquietante de des-subjetivação da forma, leva-nos a experimentar símbolos difíceis na sua cons-



tuição poética. O livro usado como comparação não cresce em estatura, mas em profundidade diante do leitor. Quão interessante é imaginar a leveza de uma pipa no ar, pensar o movimento sem que haja a presença do objeto ou mesmo fazer analogia entre matérias tão diferentes quanto a pipa, a grama e o cimento. Aqui, a imagem descrita é motivada pela emoção do fotógrafo ao se deparar com uma cena de seu cotidiano, tendo a pouco abandonado uma prática fotográfica específica. É como se a fotografia do menino exercesse uma função catártica sobre o artista, e, dessa emoção purificadora, surgisse a ideia poética da imagem que se constituiu no ato fotográfico.<sup>4</sup> O texto concede o caminho, mas é o leitor quem constrói a imagem que se torna novo ser de sua linguagem, expressando assim o que há de mais íntimo. “Aqui, a expressão cria o ser” (BACHELARD, 2008, p. 8).

A imagem poética surge no texto como uma vontade que a linguagem tem de se exprimir, como emergência que se instaura e se renova no devir da expressão artística. Se a tradição que trouxe um realismo fraco prendeu tanto olhar quanto a imaginação do homem contemporâneo ao real, a imagem poética o liberta, juntamente com sua expressão artística, que aqui, como exemplo, citamos a fotografia. Essa liberdade nos remete ao próprio imaginar da imaginação, concede ideias em fluxo corrente e que fogem do previsível e definitivo, enriquecendo a linguagem e o ser.

### **O que vemos, o que lemos, o que poetizamos**

Hoje é perceptível um modo diferente de se fazer arte. As manifestações artísticas caminham para um tipo de fusão na qual as características individuais de cada obra ainda permanecem visíveis, mas sua apresentação indaga reflexão, talvez ainda mais quando se tinha a obra em sua materialidade nas galerias e museus. O espaço urbano tornou-se espaço da arte e a arte tornou-se o espaço do homem. Adentramos, sem perceber, obras de arte que competem com as passagens de nossa cidade, com o som das ruas, com os outdoors da publicidade, imagens em comunhão numa sociedade dada ao consumo. É uma associação entre diferentes instâncias artísticas e tecnológicas, um tipo de simbiose, a articulação da arte que hora vivenciamos.

O mundo tornou-se digital e também digital está a arte. A troca da materialidade da obra por sua presença virtual entre o homem não é mais motivo

---

<sup>4</sup> Interessante a referência que Ramón Xirau faz a um estudo de Raimundo Lida sobre Bergson. Nele, o autor deduz dois tipos de emoções: emoções que surgem de ideias e ideias que surgem de emoções. As primeiras se reduzem a “formas intelectualizadas da vida; as segundas são ricas e permitem que a emoção se encaixe em formas e esquemas intelectuais” (Apud XIRAU, 1995, p. 153). As diferenças aumentam ainda mais quando as primeiras são tomadas como formas obstaculizantes da linguagem, esquemas fixos e intransponíveis, e as segundas são apresentadas como emoções que desenvolvem a linguagem poética. Assim, os símbolos formais são valores de substituição e formas simples de comunicação; as emoções que criam ideias são atividades vivas que se manifestam no cerne do ato criador, podendo até mesmo transcendê-lo.

de espanto; tornou-se algo tão comum que, às vezes, perde-se a noção de identificação da obra de arte entre as demais manifestações do mundo digital ou mesmo a complexidade dessa simbiose. Mas há ainda muito o que se pensar e discutir nessa questão do contemporâneo. Percebe-se que em meio a esse excesso de informações, no qual o homem passa a ser, numa mesma obra, leitor, ouvinte e espectador, desenvolve-se uma linguagem carregada de impressões sensoriais, que procura tomar conta não somente da visão, o sentido mais valorizado pela arte até então, mas também da audição, do tato, do olfato e, por que não, do paladar. É uma era de ousadia a que vivemos, um intenso agrupamento que o tempo e o espaço diminuem à medida que outras mediações vão nascendo e crescendo a ponto de agregar aquele que se tornou pequeno para o seu tempo. É a linguagem do excesso ocupando o seu lugar na arte, produzindo obras pelo acúmulo da história da humanidade.

Há na linguagem do excesso algo que seduz, justamente por proporcionar a vivência quase que imediata de outros tempos e espaços em um somente, de modo rápido e manipulável, concentrando percepções passadas que tornam a dialogar com o contemporâneo virtualmente. Mas essa sedução pode conduzir a uma cegueira poética da obra artística, justamente por torná-la tão tênue num mundo que se cega, se cala e se ensurdece pelo excesso do excesso. A linguagem da técnica imposta pela sociedade parece não excluir, mas coloca em segundo plano o que não se encaixa no excessivo. Se não há agrupamento sensorial, ou o que introduza o receptor na própria obra como parte dela, estabelecendo um contato performático, parece não haver paixão ou algo que o conduza à fruição da mesma. Podemos então supor que, na visão formada pela agregação, o virtual procura se sobressair, pois pode vincular o excesso como fala da sociedade atual. A palavra é transformada em imagem reproduzível, talvez como parte de um espetáculo maior formado por inúmeros elementos, como por exemplo, a pintura, o desenho, a fotografia, etc.

Mas como viver o poético em tais manifestações virtuais que, na superficialidade da agregação, obtêm o mote de sua linguagem? Quando é colocado apenas o meio de acúmulo como referência da linguagem, afastando qualquer tipo de reflexão profunda que seja, o que está encoberto, o não-dito, deixa de soar na imaginação como possibilidade e se encerra no que se apresenta meramente como não-realizado. Os condicionamentos impostos pela técnica devem ser quebrados pela arte, senão esta deixa de ser o que é e se torna técnica. De fato, o que não se deve admitir é a superação da técnica sobre a imaginação criadora na linguagem em discurso que resume as variedades artísticas contemporâneas a um suporte da sociedade consumista dos benefícios do excesso. ☒

## APOLINÁRIO, M. S. de J. PHOTOGRAPHY: POETICS OF THE CONTINUOUS INSTANT

### **Abstract**

*This article looks to show up the understanding of the poetic language that permeates the photography and of his property creator in the process of the poetic imaginary thing in the literature. We will take O livro das emoções, by John Almino, like object of study, trying to show also the property intersemiotics of the literature with the photography.*

### **Keywords**

*photography; literature; poetic language*

### **Referências**

- ALMINO, João. *O livro das emoções*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. Introdução. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 1-22.
- BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.
- FATORELLI, Antonio. Imagem e pensamento. In: OLINTO, Heidrum Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org). *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.
- GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavra, imagem, objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, nº71, p. 93, set./nov. 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho para a linguagem*. Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuckback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. A fotografia e a forma. In: \_\_\_\_\_. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Editorial Gustavo Gili, SA: Barcelona, 2002.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. A vigência do poético na regência do virtual. In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 83-90.

SONTAG, Susan. A caverna de Platão. In: \_\_\_\_\_. *Sobre fotografia*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TASSINARI, Alberto. O instante radiante. In: MAMMI, Lorenzo e SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). *8 X fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XIRAU, Ramón. Nelson Goodman. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio críticos e filosóficos*. Trad. De José Rubens Siqueira de Madureira. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1975. p. 153.