

## IMPRECISAS IMAGENS: A FOTOGRAFIA DE MARIANO KLAUTAU FILHO

Marisa Mokarzel  
Universidade da Amazônia – UNAMA

**Resumo:** Sob o ponto de vista da narrativa imagética, analisa-se a fotografia de Mariano Klautau Filho, fotógrafo paraense que, nos anos 1990, integra o grupo Caixa de Pandora responsável, em *Belém do Pará*, pela introdução da fotografia expandida que, com experimentações e o estudo da imagem, vai provocar significativas mudanças no campo da fotografia e das artes plásticas.

**Palavras chaves** – fotografia, narrativa, imagem.

**Abstract** - *Under the terms of narrative imagery, it looks the images of Mariano Klautau Filho, photographer paraense that in 1990, is the group Pandora's Box, in Belém do Pará, responsible by the introduction of photography expanded that, with experimentation and study of the image, will cause significant changes in the field of photography and visual arts.*

**Key words** - *photography, narrative, image.*

***Uma palavra, um só vocábulo  
arrastava torrentes de imagens.  
Maria Lúcia Medeiros***

Uma imagem, uma única cena provoca uma profusão de palavras que, desordenadas, tentam organizar-se, construir enunciados, estruturar o pensamento. O caminho é inverso, ou será um mesmo caminho que se toca, se tece no conjugar de movimentos palavra-imagens, imagem-palavras? Singular ou plural? Pluralidade que se desdobra infinitamente e solicita a ordenação para criar sentido ao que é dito sobre aquilo que a palavra não dá conta, não consegue abarcar nem a imagem consegue conter.

O corpo imagético demarcado excede ao limite imposto. A demarcação compõe o visível que os olhos alcançam, mas que a percepção ultrapassa porque os sentidos e a mente já trazem em si uma infinidade de informações. Apreende-se o que já foi filtrado a partir de uma rede constituída de afetos, conhecimento e memória. Sabe-se que uma imagem não equivale a uma frase ou a uma palavra. Na verdade, o pensamento verbal e o imagético operam diferentemente, utilizando códigos que lhes são específicos, constituindo cada qual a sua linguagem.

A linguagem visual é elaborada a partir de códigos flexíveis que se transformam ou formam-se com certa liberdade, ao contrário da linguagem verbal que conta com o apoio de um sistema mais fixo, advindo das regras gramaticais nas quais as mudanças ocorrem mais lentamente. Contudo, essa aparente solidez da língua, torna-se mais fluída, menos densa, ao ser utilizada pela literatura moderna, rica em metáforas e construtora de uma narrativa nada convencional. Por esta razão, mesmo utilizando-se da língua, instrumento ordenador da fala, a literatura também está sujeita a um número significativo de interpretações.

Francastel (1993, p. 119) ao estudar o processo formador de sentido manifesto na linguagem verbal e não verbal propõe que se interprete as imagens fornecidas pelos artistas indo além dos limites lingüísticos, considera que não se pode simplesmente transferir modelos, atribuir à lingüística uma espécie de primazia absoluta, uma vez que “a linguagem figurativa é, ao mesmo tempo, um instrumento de informação e um instrumento de pensamento. Ela possui suas leis, suas regras variáveis conforme os países e as épocas”. O autor preocupa-se em demonstrar a existência de um pensamento plástico ou figurativo, que seria “sem sombra de dúvida, um desses grandes complexos de reflexão e ação em que se manifesta uma conduta que permite observar e exprimir o universo em atos ou linguagens particularizadas” (FRANCASTEL, 1993, p. 4).

O “pensamento plástico” pode ser analisado através da língua, mas é expresso via o imaginário do artista que utiliza esquemas próprios, formados por elementos visuais, construtores de imagens. O “signo plástico” para Francastel seria o produto de uma invenção que se situa em um sistema portador de significação, localizado na memória e na imaginação e não no real. Na verdade, esse signo surge no final de um “processus” ao mesmo tempo intelectual e manual, no qual se encontram elementos oriundos de três termos: o percebido, o real e o imaginário. Francastel (1993, p. 92) afirma que o signo plástico “[...] não é nem apenas expressivo (imaginário e individual), nem representativo (real e coletivo), mas igualmente figurativo (ligado às leis da atividade óptica do cérebro e às leis das técnicas de elaboração do signo enquanto tal)”.

A arte para Pierre Francastel ocupa “memórias”, quer seja a do artista que cria, quer seja a do espectador que se relaciona com a obra. Esta, no entanto, na sua opinião, não é o duplo do real, ela jamais é o substituto de outra coisa, é em si, a coisa simultaneamente significativa e significada. Há uma estrutura lógica que distribui os elementos visuais dentro de uma determinada ordem, de uma combinação, estabelecendo equivalências, relações, executando operações que criam novos objetos suscetíveis de interpretação, de reconhecimento ou estranhamento.

Mariano Klautau Filho é um fotógrafo-artista que transita por um universo fotográfico mais processual, que provém de uma invenção que se situa em um sistema de significados, localizado “na memória e na imaginação e não no real”. A lógica da imagem por ele proposta se aloja em um conjunto de combinações visuais suscetível de reconhecimento ou estranhamento, no qual as questões específicas da imagem se sobressaem, assim como a questão do tempo, da memória e os problemas acerca do patrimônio, que envolvem a cidade.

A linguagem por ele utilizada algumas vezes estabelece um trânsito com a literatura, e, outras vezes, entrelaça-se ao cinema ou aos quadrinhos. Há um universo ficcional habitado por personagens imaginários, por narrativas inconclusas, cenas suspensas em enredos rarefeitos, propositadamente polissêmicos. Trata-se de uma proposta que o acompanha e se desenha desde o início dos anos 1990 quando, juntamente com Cláudia Leão, Flavya Mutran e Orlando Maneschy forma o grupo Caixa de Pandora. Estes artistas foram, em parte, responsáveis por mudanças no processo da arte que se desenvolvia em Belém. Naquele período a fotografia, principalmente a documental, desde os anos 1980 havia se firmado, tornara-se respeitada no universo fotográfico, ampliando-se para além das fronteiras regionais.

O grupo Caixa de Pandora, ao surgir, logo se configura como uma vertente distinta da que existia no campo da fotografia, entrelaça-se com as artes plásticas, comprometendo-se com um universo fotográfico mais processual, no qual se evidencia a subjetividade. Os quatro fotógrafos-artistas passam a trabalhar com outros campos de conhecimento, levantando questões específicas sobre a imagem ou relativas à cidade, à memória, ao tempo.

Magalhães e Peregrino (1996, 27-28) destacam o Caixa de Pandora “como fonte aglutinadora de produtores e pesquisadores” reconhece que o grupo “tem suas origens em debates e pesquisas individuais sobre os processos de manipulação fotográfica”.

Desde a realização da minha tese quando estudo o circuito artístico da arte contemporânea que se constitui em Belém à partir dos anos 1980 que me interesse pela atuação do Caixa de Pandora, pelo tipo de fotografia que desenvolvem, a qual Fernandes Júnior (2007) denomina de fotografia expandida que identifica com uma produção mais arrojada, livre das normas da fotografia convencional, valorizando muito mais o processo de criação, os procedimentos que quebram as barreiras entre a fotografia e as artes plásticas, incluindo-se no campo de uma visualidade mais híbrida e disposta a experimentações com diversas linguagens.

É justamente esta postura mais experimental que no começo dos anos 1990 vai reverberar tanto no campo da fotografia convencional, que, como foi dito já havia alcançado o reconhecimento entre os críticos nacionais, como no universo das artes plásticas que nos anos 1980 se firmara no campo da pintura, também se inserindo no circuito brasileiro, no qual se difunde a obra de Emmanuel Nassar.

O Caixa desestabiliza um cenário estável, mais tradicional, propondo tardiamente, a mistura de linguagens, a quebra de fronteiras técnicas e conceituais. Belém não participara das inovações dos anos 1960 e 1970, apenas na década de 1980, com a revalorização da pintura, atualiza-se, aproximando-se concomitantemente de questões que estavam sendo discutidas no campo da arte, no Brasil e na Europa, com a Transvanguarda e Neo-expressionismo.

O Caixa de Pandora, ao disponibilizar em suas exposições, imagens manipuladas, instalações, performances, categorias ainda pouco usuais na Belém do início dos anos 1990, constitui, com suas obras e pensamento, um momento importante da arte contemporânea do Pará, conseguindo o reconhecimento local e nacional. A Fundação Nacional de Arte - Funarte, que havia dado grande apoio à fotografia paraense, em 1997 promove a mostra *Fotografia Contemporânea do Pará: novas visões*, investindo em um processo

mais experimental ao apresentar jovens fotógrafos que não se encaixavam na fotografia tradicional, mas na fotografia expandida. A mostra é realizada na Galeria da Universidade Federal Fluminense em Niterói e na Galeria Sergio Milliet, da Funarte, no Rio de Janeiro.

Participam desta exposição o Caixa de Pandora com Cláudia Leão, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschy; não fazia mais parte do grupo Flavya Mutran, que se apresentou junto com os demais participantes: Arthur Leandro, Sinval Garcia e Walda Marques. Todos apresentavam imagens que eram difíceis de catalogar, uma vez que se encontravam contaminadas por diferentes técnicas, por outras linguagens.

A maioria dos integrantes do Caixa de Pandora, Mariano Klautau Filho, Orlando Maneschy e Cláudia Leão, em período distinto, foram selecionados e participaram do *Rumos Visuais do Itaú Cultural*. Flávya Mutran integrou o *Antarctica artes com a Folha* e Orlando Maneschy com a série *Drag-Queens na Amazônia* ganhou o Prêmio Marc Ferrez. As imagens desses artistas fotógrafos encontram-se no acervo do Museu de Arte Moderna - MAM/SP, na coleção Pirelli do Museu de Arte de São Paulo. Estes são alguns dados que comprovam o reconhecimento nacional que vem se mantendo, inclusive nos anos 2000.

Nas obras que marcam a atuação do Caixa de Pandora há um princípio ficcional que os interliga, fazendo-os atuar em um campo imagético, afetivo e instigante, colocando-os diante de experimentações da ordem da fotografia e da arte. Neste universo, criam personagens estranhos, às vezes, com referências na literatura, no cinema, nos quadrinhos. É sob esse ponto de vista que pretendo abordar o campo visual, não exatamente do grupo, mas de um de seus integrantes: Mariano Klautau Filho.

***Os lugares, trazemos dentro de nós, para que se cruzem mais adiante no universo da ficção.  
Maria Lúcia Medeiros***

Os lugares que Mariano traz dentro de si, não sei precisar, mas são lugares da cidade, da história pessoal que reinventa ou aborda de um ângulo em que fica evidente a ácida crítica ao abandono citadino, às ruínas que apagam da memória aquilo que foi e não mais retorna. Este é um lado das

imagens que, com certeza, se transforma em ficção no momento em que Klautau atribui sentido ao que resultou do enquadramento fotográfico ou das sobreposições imagéticas. Mas há outro lado, no qual predomina um estado íntimo ficcional, constituído de delicadas tessituras que provém de seqüências não usuais, organizadas de forma seccionada, fragmentada. Este lado talvez mais obscuro, que Barthes (1990) identificaria como obtuso, o terceiro sentido, que se constitui de forma velada e fugidia é o que me interessa observar.

Quando Mariano Klautau Filho revela: o “Caixa de Pandora era os meus personagens. Era os meus personagens perdidos, minha história subterrânea. Era os meus errantes”<sup>1</sup> acaba confirmando um processo ficcional existente em seu campo fotográfico que transita por suas imagens desde a década de 1990. Os seus errantes podem se inter-relacionar com o “espectador”, convidando-o a participar desse universo ficcional, possibilitando-o criar outras histórias. Para Barthes (1990,32) “toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacentes a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. A polissemia leva a uma interrogação sobre o sentido”.

O múltiplo sentido já percorre as imagens criadas por ocasião do Caixa de Pandora, na fotografia em preto e branco (Fig.1) de Mariano Klautau é possível perceber a “cadeia flutuante” de significados, a personagem que irá repetir-se na seqüência que usa referências vindas dos quadrinhos (Fig. 2). Na primeira foto, diferentes sentidos circulam em um cenário não identificável, constituído de tramas geométricas, nas quais o ato de alegria, tortura ou puro jogo acontece.



**Fig.1** – Imagem realizada por Mariano Klautau Filho, por ocasião do Caixa de Pandora, nos anos 1990. Foto cedida pelo artista.



Para Eco (1994, 137) a ficção possui a mesma função dos jogos, por isso é fácil entender a razão porque tanto nos fascina, considera que “ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado”. Acredita que “é por meio da ficção que, nós adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente”. No jogo proposto por Klautau há um lugar reservado à ficção que partindo de um instante inventado, proporciona potenciais subjetividades que, como vimos no início deste texto, pode ser produto da percepção que ultrapassa os sentidos da imagem, uma vez que a mente traz em si uma infinidade de informações.



**Fig. 2** – Seqüência de imagens em que a personagem da figura 1 torna-se mais visível sem revelar-se e o cenário mais evidente, mantendo, no entanto, a opacidade. Foto cedida pelo artista.

A seqüência de imagens (fig. 2) não possui uma narrativa lógica, mas se constitui em closes, fragmentos, nitidez e embaçamentos. Aproxima-se dos recursos dos quadrinhos, sem sê-lo, provoca uma inquietação sobre algo que não se decifra. Na verdade, percebe-se o conjunto de imagens sem compreendê-lo completamente. O percebido, o real e o imaginário se entrecruzam e de acordo com Francastel (1993) a arte ocupa “memórias”, seja

a do artista que cria, seja a do espectador que se relaciona com a obra. Neste caso, mais do que compreender a imagem são os processos relacionais que importam, as articulações possíveis que desencadeiam o pensamento imagético. Como foi mencionado anteriormente, o que se vê não é o duplo do real, pois este jamais é o substituto de outra coisa, ao contrário, é em si, a coisa simultaneamente significante e significada.

Se a ficção dribla o real, se as cenas são pura criação que tiveram um instante material para em seguida desmaterializar-se e, impressas, novamente materializar-se é porque a fotografia assumiu a realidade, não aquela que “se passa lá fora”, mas a que se torna, agora, palpável, visível, possibilitando inúmeras interpretações. Segundo Flusser (2002, 33):

As novas situações se tornarão reais quando aparecem na fotografia. Antes não passam de virtualidades. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo o seu funcionamento.

No mundo pós-industrial em que as narrativas são construídas disponibilizando várias entradas e saídas, promovendo inúmeros pontos de vistas dos quais se tecem diferentes enredos, Mariano Klautau Filho, sem contar histórias, deixa suspenso o personagem, para que, flexível, torne-se acessível em meio a cores e luzes.

A partir dos anos 2000, o fotógrafo-artista retoma, de outro ângulo, com nova técnica, as experiências seqüenciais do Caixa de Pandora. Todavia, deixa de lado o preto e branco, e organiza imagens coloridas, muitas vezes monocromáticas que permite uma leitura instigante, não usual. São fotografias resultantes de um processo analógico, cujas cópias podem ser trabalhadas digitalmente. Dois negativos podem promover diálogos, cortes podem estabelecer associações imprevisíveis. As técnicas utilizadas, a percepção, a relação com a memória e a cultura formam o seu “universo sensório-visual”. Klautau considera que “Na verdade é essa mistura de linguagens percebidas e sobrepostas que me permite construir as imagens na fotografia”<sup>2</sup>.



**Algumas vezes é o personagem  
que abandona o enredo e nunca  
mais volta para o limite da página.**

**Maria Lúcia Medeiros**

Na exposição *Finisterra*, realizada em 2008, no Museu Histórico do Estado do Pará e posteriormente na Casa das Onze Janelas, devido às articulações das imagens, às diferentes montagens, Mariano Klautau Filho promove duas distintas leituras. Porém, os personagens não abandonam o enredo, não assumem a postura radical de nunca mais retornar, reaparecem, mas desta vez ocupam outra página.

Alguns dos personagens que surgem nas imagens produzidas por Klautau, originalmente, não lhe pertencem, migraram do texto visual de outro autor, e quando isso ocorre é porque “as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou” (ECO, 1994 132). Libertos ou não do espaço visual de onde vieram, com certeza, esses personagens ao serem associados a outras imagens adquirem e produzem novo sentido. Não fazem mais parte do contexto antigo, apesar de trazerem elementos visuais reconhecíveis do campo de origem.

A apropriação, o deslocamento e o novo sentido adquirido pela migração da imagem encontram-se evidente na seqüência fotográfica da série Hoppe<sup>3</sup> (Fig. 3) que participou da exposição *Finisterra* e pertence ao acervo do Museu de Arte Moderna – MAM/SP. A solidão instala-se nas imagens, intermediadas por um quarto arrumado e vazio que duplica, através do espelho, um único travesseiro, encostado à parede, na qual se encontra a janela que revela a paisagem não compartilhada pelo olhar da personagem de Hopper.



**Fig. 3** – Seqüência fotográfica produzida por Mariano Kalutau Filho que se encontra no acervo do MAM/SP, integrou a exposição *Finisterra*, em 2008. Mariano apropria-se da imagem de Edward Hopper e da cena do filme *21 Gramas*, de Alejandro González Iñárritu. Foto cedida pelo artista.

Em um clima solitário e reflexivo, os personagens das extremidades da seqüência emigraram de duas obras, deslocaram-se da pintura e do filme para o campo da fotografia. Um recorte foi feito na *Manhã de uma grande cidade*, quadro de Edward Hopper, realizado em 1944, assim como no filme *21 Gramas*, de Alejandro González Iñárritu, de 2000. A solidão que se instala na seqüência já estava presente, na personagem de Hopper, no personagem interpretado por San Penn. Mas os olhares em direção oposta, introspectivos, intermediados pelo quarto vazio talvez potencialize a solidão cidadina, contemporânea, e se deixe entremear por outros sentimentos.

Outra imagem seqüencial criada por Mariano Klautau Filho, também integra a série Hoppe (Fig. 4), foi apresentada na exposição *Finisterra* e na mostra *Da Gênese Convulsiva*, com curadoria Eder Chiodetto, em São Paulo, em 2009. Desta vez a autoria concentra-se na combinação de imagens: do quadro *Quartos ao pé do mar*, de 1951, de Hopper e na fotografia de Val Sampaio. Isoladamente nenhuma das duas imagens pertence a Mariano.

O artista-fotógrafo torna-se autor no momento da união dos dois universos imagéticos, no instante que a idéia surge e materializam-se as novas luzes, reorganizam-se as novas cores e as duas imagens articulam-se mesmo sendo de natureza diferente: uma pintura, a outra fotografia. O azul monocromático da fotografia e o tom iluminado do quadro reúnem outro vocabulário, constroem um léxico que reforça a ausência do rosto do nadador, do quarto vazio que se abre para o sol, mas só se percebe o raio de luz. Há um mar convidativo, um mergulho sugerido e um já existente. São mares que não se confundem e, no entanto, podem pertencer ao mesmo oceano.



Fig.4 – Seqüência da série Hoppe, apresentada na exposição *Finisterra* e na mostra *Da Gênese Convulsiva*, que teve curadoria Eder Chiodetto e foi realizada na Micasa, em São Paulo, em 2009. Foto cedida pelo artista.

No México, em 2009, no Centro Cultural Brasil, na Embaixada brasileira, Klautau participou da mostra *Ecuatorial*, juntamente com Daniel Cruz, Orlando Maneschy e Paula Sampaio. Desta vez destaca-se outra série que o artista vem trabalhando há algum tempo. Trata-se de *Matéria e memória*.

Em uma das seqüências fotográficas (Fig. 5) os personagens estão praticamente ocultos. Na primeira imagem quase não se identifica o homem, a mulher. Logo surge a pergunta: São reais? São imagens da imagem? De onde vêm?



**Fig. 5** – Imagem da série *Matéria e memória*, de Mariano Klautau Filho que participou da exposição *Ecuatorial*, no México, em 2009. Foto cedida pelo artista

A ruína da casa, os destroços do prédio não comungam a vizinhança entre o dentro e o fora, prendem-se ao isolamento, ao apagar do tempo. Há algo opaco no interior da moradia, indefinível como a rua que abriga as *portas e janelas cegas*, vedadas à entrada, à visão. O olho não alcança a memória que, velada, deixa-se invadir pela umidade, por um impreciso tempo entrecortado por lembranças e a sensação de uma voz imaginária, que longínqua, segreda: “o meu caminho, senhora, tinha reverberações encantatórias, mentiras e verdades no mesmo chão e o veneno nas folhas eu só podia descobrir pelo exercício do meu paladar e do meu corpo” (MEDEIROS, 1994, 53).

Mentiras e verdades alojam-se em nosso imaginário, pertencem ao próprio campo imagético. Conforme Kossoy (1999, 44) “A recepção da imagem subentende os mecanismos internos do *processo de construção da interpretação*, processo esse que se funda na evidência fotográfica e que é elaborado no imaginário dos receptores”, estando em concordância “com os

seus repertórios pessoais culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos”.

O entrelace de mecanismos internos, imaginários, memórias e conhecimentos fazem com que o autor desenhe enredos inconclusos, formate a estética fotográfica. Este procedimento encontrará ressonância no espectador que, em processo semelhante, interpretará a imagem.

***Max contava a história de Judas e eu ouvia. Em dado momento não foi possível só ouvir. Foi preciso levantar a cabeça para também ver a história de Judas com detalhes, atalhos e alongamentos absolutamente encantadores que Thomas Hardy jamais havia escrito.  
Maria Lúcia Medeiros<sup>4</sup>***

Recontar, reescrever, interpretar pode trazer a surpresa de uma nova narrativa, tornando presente algo que jamais se repete, ao contrário, se reapresenta de uma nova forma. Pode-se, perguntar “se a atividade narrativa está tão intimamente ligada a nossa vida cotidiana, será que não interpretamos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais?” (ECO, 1994, 137). A ficção em tênue limite com a realidade foge a qualquer interpretação precisa, sobrepõe-se às verdades que perderam a unicidade e revelam-se no sentido plural.

Em *Realidades Imprecisas*, exposição com curadoria de Carolina Soares, realizada no Sesc Pinheiros de São Paulo, em 2009, há duas seqüências fotográficas criadas por Mariano Klautau Filho que, como as anteriores ocorrem no campo da ficção, da narrativa imprecisa e concisa. Em uma das seqüências uma mulher misteriosa, semelhante a uma personagem cinematográfica, convive com uma embaçada paisagem, vista em cortinas, através da janela (Fig.6); na outra, personagens difusos dividem o campo imagético com um navio (Fig. 7).



**Fig. 6** – Da série *Matéria e Memória*, esta imagem de Mariano Klautau Filho participou em 2009 da exposição *Ecuatorial*, no México e *Realidades Imprecisas*, em São Paulo. Foto cedida pelo artista.

Em ambas, a nitidez e o opaco não se contrapõem, convivem em um único espaço visual, mesmo que linhas visíveis ou difusas limitem o campo da imagem. Percebe-se que em cada uma das propostas fotográficas há tessituras, atos particularizados, todavia a autonomia de cada imagem inserida na seqüência é repensada, recolocada em novo bloco de significados. Cada imagem tem um texto e cada texto somado a outro, forma um terceiro, mais amplo e complexo que, apesar de conter os outros dois, com eles não se confunde, segue em uma nova trama.



**Fig. 7** – Seqüência fotográfica que esteve na exposição *Realidades Imprecisas* e *Gênese Convulsiva*, ambas em São Paulo e participou anteriormente da mostra *Finisterra* em Belém. Foto cedida pelo artista.

Nesta seqüência do navio (Fig. 7) há três imagens e a predominância do vermelho. Na primeira, a opaca silhueta do homem, de costas para o espectador, integra-se à paisagem não identificada, ao velado outono – ou será inverno? Na segunda uma possível figura de mulher, embaça-se à vitrine, ao branco cenário. Alguma luz interrompeu a seqüência, queimou o filme,



deixando os rastros na terceira imagem: um navio que navega sem que possamos saber o seu destino. Relembro o comentário de Mariano: o “Caixa de Pandora era os meus personagens. Era os meus personagens perdidos, minha história subterrânea. Era os meus errantes”. Anos depois esses personagens permanecem em suas errâncias, nas subterrâneas teias de um enredo inconcluso, não determinado.

A combinatória de imagens revela-se na estética de articulações aparentemente aleatórias, atravessadas pela técnica intencional da sobreposição, da junção, do corte. Filho de escritora, Mariano imbuí-se do universo literário, alguns escritores o acompanham como Mário Benedetti, Patrícia Highsmith, Julio Cortázar ou Carson McCullers. Perguntado sobre qual livro foi importante para a construção de suas imagens, respondeu que não se trata de um livro em especial:

É mais um modo de ler, ou um tipo de literatura que me alimenta. Geralmente é aquela literatura que me enche de possibilidades imaginativas, que evoca imagens, ou vestígios de imagem na qual depositamos algum resquício de lembrança, algo que ainda poderemos viver. Algo ligado à fenomenologia das coisas, dos objetos, dos lugares<sup>5</sup>.

Os resquícios de lembranças, algo ligado à fenomenologia dos lugares também são perceptíveis na narrativa que pode valer-se das imagens cinematográficas. Por esta razão, Klautau não nega as referências provenientes de Antonioni, Wim Wenders, Bertolucci dos anos 1970, Jim Jarmusch dos anos 1980 “ou mesmo *Blade Runner* que construiu uma idéia de urbano futurista decadente e sem romantismos”. A narrativa literária ou cinematográfica que o atrai é “de preferência aquela em que nos perdemos, não encontramos a saída, e ficamos em uma experiência bruta com as palavras e as imagens. Uma espécie de desordem sensorial”<sup>6</sup>.

Na obra de Mariano Klautau Filho, a experiência bruta com as palavras e as imagens, a desordem sensorial, a disposição para se perder, faz com que as possibilidades imaginativas sejam transferidas ao leitor/espectador que não se situa em um campo estável, mas no espaço da experimentação, no qual também se descobre autor.



## NOTAS

1. Entrevista realizada com Mariano Klautau Filho em 23 de junho de 2008.
2. Depoimento concedido a autora por e-mail datado de 13 de abril de 2009.
3. Mariano Klautau nomeia a série como Hoppe, sem o "r", apesar de fazer a referência direta a Edward Hopper.
4. Todas as epígrafes deste artigo pertencem a escritora paraense Maria Lúcia Medeiros e encontra-se no livro *O Lugar da ficção*, relacionado na referência bibliográfica. Esta última epígrafe refere-se ao momento em que o poeta Max Martins narra passagens do livro *Judas, o obscuro*, de Thomas Hardy.
5. Depoimento concedido por e-mail em 13 de abril de 2009.
6. idem.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O Rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens, Processo de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: **Boletim**, publicação do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo. Ano 2, n.2 maio de 2007. São Paulo: ECA/USP, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRANCASTEL, Pierre.. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- \_\_\_\_\_. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MAGALHAES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. Visualidade na Amazônia: a questão da fotografia. In: **Imagens**, Campinas: Editora UNICAMP, n.7, maio/agosto 1996.
- MEDEIROS, Maria Lúcia. **O Lugar da Ficção**. Belém: Secult, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Quarto de hora**. Belém: CEJUP, 1994.
- RENNER, Rolf Günter. **Edward Hopper 1882-1967: transformações do real**. Lisboa: Taschen, 1992.

Marisa Mokarzel é professora de História da Arte e Coordenadora Adjunta do Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia - UNAMA, Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará – UFC e Mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.