

RUMO A UMA ESTÉTICA FOTOGRÁFICA DA PERDA E DO SIMULACRO

Sandrine Allain, UDESC

Resumo

O presente texto visa perceber zonas de contato entre alguns autores que adentraram o universo da fotografia e lhe propuseram nomes próprios e novos territórios. O texto esboça alguns conceitos e convergências entre Roland Barthes, Rosalind Krauss, François Soulages, Jorge Luis Borges e Edson de Sousa. Dentre as inúmeras possibilidades de conversações que se apresentaram, escolheu-se, contudo, olhar a fotografia à luz da perda e do simulacro, conceitos condutores deste esboço sobre a *fotograficidade*.

Palavras-chave: Fotografia, Perda, Simulacro, *fotograficidade*.

Sommaire

Ce texte a pour objectif d'apercevoir des zones de contact entre quelques auteurs qui ont parcouru l'univers de la photographie et qui lui ont proposé des noms propres et de nouveaux territoires. Le texte esquisse quelques concepts et convergences entre Roland Barthes, Rosalind Krauss, François Soulages, Jorge Luis Borges et Edson de Sousa. Parmi les innombrables possibilités de conversations qui se sont présentées, il a été choisi, toutefois, de regarder la photographie à la lumière de la perte et du simulacre, concepts conducteurs de cette esquisse sur la "photographicité".

Mots-clés: Photographie, Perte, Simulacre, *photographicité*.

Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas em seguida compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.

Fim

Jorge Luis Borges,

As ruínas circulares.

A escolha dos três autores que embasam o presente texto – Roland Barthes, Jorge Luis Borges, Rosalind Krauss, François Soulages e Edson de Sousa - fez-se pela descoberta de seus textos em momentos e circunstâncias diversas. No decorrer da leitura pôde-se perceber, contudo, que este encontro já havia sido marcado em parte em 1998, por François Soulages, ao analisar uma estética possível da fotografia sob ângulos ora convergentes ora divergentes às reflexões de Roland

Barthes e às de Rosalind Krauss. Leituras posteriores de Sousa vieram oxigenar essas reflexões e acrescentar-lhes novas palavras, mescladas ao conto de Jorge Luis Borges.

1. Quanto à perda

A idéia de reencontro é ligada à fotografia desde seus inícios. A fotografia, seja analógica ou digital, permite *capturar* uma materialidade - luz, formas, contornos, contrastes, corpos - em um negativo ou uma matriz numérica; imagem que espanta pela sua semelhança com nossa percepção dos fenômenos¹. Neste ato de *captura* ou gravura se dá, sobretudo, a imobilização da vida, o desafio à cinética dos corpos. Ocorre a passagem do vivo (o corpo) ao inerte (a fotografia); metáfora da própria morte, esse “momento em que [...] não sou nem um sujeito nem um objeto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objeto: vivo então uma micro-experiência de morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente **espectro**” (BARTHES, 2009, p.22).

Para Barthes, deste modo, essa imagem que à primeira vista queria conservar a vida produz a morte, mas uma Morte “assimbólica, fora da religião, fora do ritual [...] simples disparo, aquele que separa a pose inicial do papel final.” (BARTHES, p. 103) Ou talvez justamente dentro desse ritual de negação da morte e da separação, pois as fotografias também participam da “fantasia coletiva de coesão familiar e a máquina fotográfica é, neste sentido, um instrumento de projeção e um elemento de teatro elaborado pela família para convencer-se de que é una e indivisível” (KRAUSS, 2010, p.221). Aliás, para Barthes, os devaneios sobre fotografia também surgiram como uma tentativa de *reunião* com sua mãe.

Ao ver seu próprio reflexo em uma fotografia Barthes acredita-se espectro. A fotografia *capturou* uma parte dele que agora lhe é semelhante e, ao mesmo tempo, estranha, um semblante de si. A fotografia teria, assim, a força de desapropriar o sujeito de si - tornando-se objeto - assim como de restituí-lo a si mesmo - através de um *reencontro* (BARTHES, p. 22-23). Ao acreditar que sua fotografia é espectro de si, Barthes admite que ela tenha perdido um elo crucial com o mundo *real*, está entre a vida e a morte, num tempo *sustido*. O retorno do morto e do espectro, da inquietação fantasmagórica daquilo que escapa ao sentido cria um paradoxo, pois o autor acredita, contudo, na verdade trazida por esta fotografia e, portanto, no seu

caráter de autenticação do vivo. A vida e o mistério coabitam as fotografias para Barthes.

O 'referente fotográfico' de Barthes remete à coisa necessariamente real colocada frente à objetiva sem a qual não haveria foto (BARTHES, 2009, p. 87). Essa crença no acesso ao referente e em seu possível reencontro está, para ele, na certeza absoluta do reencontro com sua mãe, quando, ao recuar lentamente no tempo através das fotografias, *com ela*, procurando a verdade do rosto que amara, de repente, olhando uma foto de sua mãe criança, *descobriu-a* (BARTHES, 2009, p.77). A foto torna-se então porta-voz assertiva do vivo.

Barthes elabora o que irá denominar de *noema* da fotografia, a unidade mínima do significado, a essência reveladora, a força do reencontro com o referente, o "isto-foi". Contudo a armadilha que pairava parece emergir no seu texto, como que o instigando novamente ao indizível, ao inomável, a aquilo que ele irá chamar de Inacessível.

O noema da Fotografia será então o "Isto-foi" ou, ainda, o **Inacessível**. [...] Esteve lá e, contudo, imediatamente separado; indesmentivelmente presente e, todavia, já diferenciado [...] sob o efeito de uma experiência nova, eu induzira, da verdade da imagem, a realidade de sua origem. Eu **confundira verdade e realidade** numa única emoção, na qual colocava a natureza da Fotografia [...] de impor-me a existência **real** de seu referente. (BARTHES, 2009, pp. 87 –8, grifo nosso)

O inacessível suscita o vestígio de um enigma, do espectro que leva Barthes a admitir uma *confusão* entre verdade e realidade. De tal modo surge o mistério e a ausência – indício tanto de vida quanto de morte – daquilo que nunca poderá ser alcançado, do passado desconhecido.

Quanto ao desconhecido, Barthes afirma que lia a sua inexistência nos vestidos que sua mãe usara antes que pudesse recordar-se dela (BARTHES, p. 74). Ele entrevê, por essas fotografias, um campo cego [fora de campo], o do tempo passado, da época de sua mãe anterior a ele, campo no qual ele pode enxergar um duplo deslocamento: sua própria inexistência e a existência de uma mãe outra. De acordo com Soulages (2010), toda foto é "o aprendizado da **separação** dos sujeitos e dos corpos, e, portanto, do nascimento de um sujeito fora do sujeito-mãe, numa proximidade íntima, mas para sempre diferente" razão pela qual a doutrina do "isto-existiu" de Barthes volta-se para o mitológico. (SOULAGES, 2010, p. 220, grifo

nosso) O autor referido aponta para uma então *prática terapêutica* da fotografia, pois impregnada pela esperança de **desvendamento** do objeto. (SOULAGES, 2010, p. 96, grifo nosso)

Barthes acredita ter *descoberto e reencontrado* sua mãe na fotografia, ou ao menos a certeza de sua mãe tal qual a conheceu. As dúvidas de Barthes quanto a esse reencontro total aparecem, como citado anteriormente, pelo inacessível e pela separação imediata afastando-se de um “isto-foi” apenas como desvendamento. Surge no texto de Barthes o caráter justamente novo da fotografia “nem imagem, nem real, um ser novo, verdadeiramente: um real que já não pode ser tocado” (BARTHES, 2009, p. 98) dando lugar a um espaço, um campo a ser nomeado e não mais atingido, desvendado, como si à espera.

Krauss (2010) considera que a *Câmara clara* de Barthes aponta uma fotografia que não é um objeto estético, histórico ou sociológico; constituindo-se apenas como prova e “testemunha muda sobre a qual ‘não há mais nada a acrescentar’” (KRAUSS, p. 14). O “isto-foi” de Barthes é enfatizado, portanto como ilusão, aproximando-se da fotografia através da perda da mãe, Barthes obtém na fotografia o reconforto de tê-la reencontrado. Reconforto que se vê sutilmente esvaecer quando ele se deixa levar pelo campo cego da fotografia, aquilo que, literalmente, está além da visão, além do alcance, assim como sua mãe outra, passado irreversível e inalcançável. O passado que escapa, sua imagem que volta no presente é do domínio do horror para Barthes, pois “a imobilização do Tempo só se apresenta de um modo excessivo, monstruoso: o Tempo é **sustido**” (BARTHES, 2010, p.101, grifo nosso). Soulages também analisa a fotografia voltada à problemática do tempo, pois para este autor fotografar é, também, “**deter** o tempo, tornar presente para sempre o passado, transformar um instante em eternidade, um mundo em imagem” (SOULAGES, 2010, p.209, grifo nosso). Deter ou parar o tempo, suspender o momento, diminuir ou metamorfosear a perda.

Assim, que alívio, mas também que terror – retomando a experiência do mago² de Borges (2009) – ao descobrir que Barthes também sofrera a ilusão de atingir a essência, de acessar ao Real que escapa. Tal como o sonho do mago que permite materializar o aluno e o filho perfeito, a fotografia dá acesso à Barthes, em um tempo sustido como um sonho, à redescoberta de sua mãe. Terror pelo contato

com o Real, com esta trama onírica que pode ser a nossa, presos irrevogavelmente ao mundo da representação e da aparência, do sonho. Terror que aciona uma luta contra a descoberta da ilusão e o irreversível da morte e que, para isso, reforça a

necessidade de acreditar numa realidade imóvel e imobilizada para sempre, de acreditar no real. [...] Por não querer ver o nada, **inventamos**, sem nos dar conta disso, um ser, **um real**, uma foto, um referente imóvel para a foto. Quanto o “isto existiu” de Barthes é tranquilizador para aquele que não quer acreditar no tempo que passa, no tempo perdido, na morte definitiva da mãe! (SOULAGES, 2010, p. 110, grifo nosso)

Alívio do mago (do pai, do criador) ao descobrir que também era fruto de um sonho e que não estava isolado, só, criador e realidade, pois outro também o havia sonhado e o mago ele mesmo, tal como seu aluno, quisera sonhar um sonho outro do que o sonho de seu criador. Alívio pela nossa própria busca incessante e instigante em acessar a territórios inefáveis, a estes campos que se esquivam de nossa visão, “ao que há de fundamentalmente mudo no signo indicial, o silêncio que Barthes denomina o ‘nada a declarar’ da fotografia” (KRAUSS, p.16). O mistério abre-se novamente, sem resposta absoluta, para novas ficções.

A tomada de consciência da representação permite existir diante da vida fenomenal, não ancorado à ilusória apreensão do sentido e do geral, mas no contato com a ambigüidade e o particular, assim a ilusão “deve ser denunciada para que a fotografia possa chegar a um papel diferente daquele de pobre testemunha de um real impossível” (SOULAGES, 2010, p. 77).

Esta denúncia é feita quando Soulages (2010) elabora as implicações inerentes à perda com o referente, já notada por Krauss (2010) ao deslocar a fotografia para o campo de índice, juntando-se aos signos “que mantêm com sua referência relações que subentendem uma associação física, ela faz parte do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços, os índices” (KRAUSS, 2010, p. 15). Indício mas já outro, algo é perdido em relação ao referente. As inúmeras e irreversíveis perdas inerentes ao ato fotográfico não podem lhe escapar – das incontáveis possibilidades de ângulos, fenômenos, sujeitos ou câmeras particulares à parte da nossa escolha/ *clic* – confrontado às seleções obrigatórias do momento do disparo, a um negativo original único. Inúmeras rupturas e metamorfoses, portanto, entre a *coisa em si* e a fotografia que levam à necessária

articulação, portanto, entre aquilo que é perdido e aquilo que permanece (SOULAGES, 2010, p. 100).

Para Soulages, a *fotograficidade* designa a propriedade abstrata que faz a singularidade do fato fotográfico, este fato remetendo tanto ao sem-arte quanto à arte (SOULAGES, 2001, p. 16, tradução nossa). A fotograficidade remete assim a aquilo que é particular à fotografia, que Krauss (2010) denominará por sua vez de *fotográfico*. A primeira característica mais imponente da fotograficidade é subsequente à perda: o irreversível da fotografia, pois ela “nunca os dá [o objeto, o sujeito, o ato, o passado, o instante] novamente: ao contrário, ela é a prova de sua **perda** e de seu **mistério**; no máximo, ela os metamorfoseia” (SOULAGES, 2010, p. 14).

A certeza da perda irrevogável com o referente, a *coisa em si* inapreensível é ela mesma similar ao luto: “Diz-se que o luto [...] apaga lentamente a dor. Eu não podia nem posso acreditar nisso porque, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda, é tudo. Quanto ao **resto**, tudo ficou **imóvel**” (BARTHES, 2009, p. 86, grifo nosso). O luto, a vivência da perda absoluta. O quê fazer do que fica, o que perdura, o “resto” de Barthes, aquilo que ficou *sustido* e imóvel, como colocá-lo em movimento?

As seleções e escolhas são inadiáveis e irreversíveis levando a abrir mão, necessariamente, das infinitas outras possibilidades agora perdidas. Torna-se preciso, então, “pôr o **luto do infinito** o que provoca arrependimento e remorso; é preciso aceitar a **perda** e se contentar com a **permanência**” (SOULAGES, 2010, p. 194, grifo nosso). Deste modo, pode-se partir para novos processos criativos. De acordo com Sousa, todo ato de criação “perturba e nessa perturbação sempre perdemos alguma coisa. **Perda**, diga-se de passagem, que é uma aquisição: a subtração que soma” (SOUSA, 2006, p. 46). A perda abre como “uma espécie de ferida em nossa certeza” (SOUSA, 2006, p. 47) que também leva a abrir-se a novos espaços de criação e novos direcionamentos do desejo.

2. Quanto ao simulacro

Uma das singularidades da fotografia é, como foi visto até o momento, seu duplo caráter de perda do referente e de certeza da representação - indício de um

real que escapa. De acordo com Krauss (2010, p. 168) “a ‘presença’ da imagem fotográfica sempre é modificada pelo seu estatuto de testemunha, traço, vestígio. No próprio centro de seu poder de representação reside esta mensagem da ausência (do real)”. A fotografia desacomoda, leva a novos espaços de visibilidade.

A arte vem perturbar estas lógicas onde nada resta. Institui, portanto, outros espaços de visibilidade, sensação e pensamento. A arte busca deixar um resto como enigma, resto que não sabemos onde colocar, que nos desacomoda, que nos inquieta. (SOUSA, 2006, p. 55)

A fotografia pode, portanto, partir da ausência e revisitar o que permanece esteticamente de modo a encontrar sentidos *outros* do referente que se perde em favor da *ficção, do movimento*. Desta maneira o *objeto-essência* transforma-se em caminho para novas experimentações, devaneios e conceitos. Para Krauss (2010, p. 220) o objeto representado “pode não passar de um pretexto para a realização de uma idéia formal” o que se articula à fala de Soulages segundo o qual o objeto a ser fotografado “foi o ponto de partida, mas não o ponto de chegada [...] colocado em movimento, mas não atingido. No entanto, sem ele, não haveria trabalho nem obra. Ele foi apenas um **objeto-pretexto**” (SOULAGES, 2010, p. 62, grifo nosso). Desta maneira, o objeto representado torna-se um impulso de mergulho em outros territórios fotográficos, já não presos ao referente, mas encenados.

O território é o lugar em que o artista toma objetos como reféns, dá-lhes sentido e exerce sobre eles autoridade e terror, até o momento em que esse território é tomado por um receptor; mas, durante esse terror revolucionário, o objeto não tem mais seu valor de uso habitual: a foto não é mais a desse ou daquele referente; tudo é possível. (SOULAGES, 2010, p.181)

O desprendimento do referente permite acessar a novas formas de ficção, ao mesmo tempo em que, frente a esse real desmascarado, mas não desvendado, torna-se necessário buscar novas imagens, novos sentidos, novas fábulas. A fotografia pode então usar-se da metalinguagem para denunciar a ausência do real ou denunciar a servidão para com as representações, através ou em favor de uma ficção. Partindo dessa primeira reflexão sobre a falta de sentido unívoco e sobre a fuga do referente, Krauss (2010, p. 166) desenvolve um elo a partir de uma série de nus de Irving Penn, entre fotografia e colagem, vendo nessa última um dos traços essenciais da fotograficidade.

A arte do século XX sonhou em instituir a obra de arte à condição de perfeita unidade [...] a colagem é inimiga natural deste ideal, pois infiltra o verme da realidade no fruto – realidade percebida sem limites e arbitrária, que

necessariamente obriga toda representação a não ser mais que uma coleção de fragmentos. (KRAUSS, 2010, PP. 167-8)

A colagem surge também como o duplo [que Barthes (209, p. 93) apelida de “o mistério simples da concomitância”], pois é recorte de um corpo físico que representa um objeto (ele mesmo já fragmento), mas também que denuncia sua própria condição de representação e se torna um corpo estranho à suposta unicidade da obra, deflagrando a fragmentação do real. Essa condição de fragmento “é essencial para a colagem, permite-lhe agir nas pretensões à integralidade de toda representação [...] o elemento colado chama a atenção para esta qualidade de ausência, torna a própria ausência presente” (KRAUSS, 2010, p.167).

Pode-se perceber como a colagem também se afirma como perda, instituindo a ausência enquanto ruptura com a representação. Ao mesmo tempo em que ela serve de denúncia, ela usa-se da simulação, da ilusão que provoca o olhar e instiga novos sentidos. Afirma-se, portanto, a simulação, quando “o pedaço de papel de jornal que serve de fundo a este traço assume uma tarefa de representação: significa outra coisa que aquilo que é, levado a imitar a aparência do líquido no copo ou na textura da garrafa” (KRAUSS, 2010, p.166). A colagem imita, simula, pretende ser algo outro, ao mesmo tempo em que se afirma como fragmento da obra presente. Ela é vestígio de papel recortado, vestígio da representação daquilo que o papel representa (o líquido, a textura, a ausência) assim como é indício daquilo que quer substituir, simular, se abrindo a novas indagações, a novas cenas. Na colagem, a encenação é flagrante, é inegável. Houve propositalmente o uso de um corpo estranho ao todo. Mais do que mostrar que o fragmento pode imitar, mas que a obra pode usar-se de simulações, de falsas representações, ela mesma sendo ficção e podendo apropriar-se de outras criações. A fotografia também está aberta a e usa desses artifícios de modo a mostrar o quão se pode ser enganado pela imagem. Quanto a isso, Soulages (2010) afirma que talvez seja necessário substituir o “isto-existiu” de Barthes por um “**isto foi encenado**” mostrando que “a cena foi encenada e representada diante da máquina e do fotógrafo; que não é o reflexo nem a prova do real; o isto se deixou enganar: nós fomos enganados” (SOULAGES, 2010, p. 26), tal como o mago se sente enganado quando é toma conhecimento de ser ele mesmo objeto do sonho de outrem.

Se a colagem afirma-se enquanto “marca gráfica que revela sua convenção” (KRAUSS, 2010, p. 166), mas também cria ilusão, pode-se inferir que ela se aproxima da fotografia, pois a fotografia está aberta às trucagens, aos filtros, às

montagens características de um trabalho com as inúmeras possibilidades a partir do negativo obtido. Isso traz à tona o caráter inacabável da fotograficidade, onde a partir de um negativo particular, abrem-se inúmeras produções em potencial. Tantas novas “oportunidades de encenação” (SOULAGES, 2010, p. 74). Os híbridos em fotografia, gerados graças a dois negativos ou mais, já apontam na direção de uma arte muito mais ficcional do que representativa.

A fotografia sai então da esfera da reprodução e entra no território do simulacro, pois assim como a colagem, a sua diferenciação do referente e a sua não semelhança é que irão constituir seu próprio território. O simulacro é a falsa cópia, que “interioriza a não semelhança e a coloca no interior do objeto dado para transformá-la na sua própria condição de existência” (KRAUSS, 2010, p. 226). O trabalho com o negativo, a repetição, todos esses ensaios sobre o ato fotográfico mostram que a cópia original se perdeu, já não existe espaço para o reencontro com o referente, apenas o trabalho com o simulacro. Através destes atos de fotograficidade o original e a cópia são colocados em nível similar, “ao desvendar no cerne de *todo* gesto estético a multiplicidade, o fictício, a repetição e o estereótipo, a fotografia desmonta a possibilidade de diferenciar o original da **cópia**, a idéia prima de suas servis imitações” (Krauss, 2010, p. 224).

A colagem e a fotografia, ficções denunciadas, aderem à idéia de simulacro pela sua inautenticidade e deslocamento com o referente. Segundo Sousa (2006, p. 60) “o gesto corajoso desafia o mundo (campo da criação) e aponta o lugar das cicatrizes”. Assim como a ferida entrevista por Barthes, ao observar sua foto-retrato, afirmando que “não paro de me imitar a mim próprio e é por isso que sempre que me fotografam sou invariavelmente assaltado por uma sensação de **inautenticidade**, por vezes de **impostura** (como alguns sonhos podem provocar)” (BARTHES, p.22, grifo nosso). Impostura retomada por Sousa em sua análise do *sonho de um homem ridículo* de Dostoiévski, em que a confissão verbal de inautenticidade desse homem *ridículo* revela um

desprendimento de si e do mundo, uma espécie de liberdade de confrontar-se com sua imagem correndo o risco de **descobrir-se outro**. Indicam um prazer de confronto de imagens, uma dissonância, um ruído, um contraponto, um fora de foco. Por outro lado, ali há também dor. Revela-se ao sujeito o equilíbrio frágil que cada um mantém com o mundo. (SOUSA, 2006, p. 45, grifos nossos)

Prenúncio e dor do fora de foco absoluto, a morte. O duplo torna-se então a relação de si com sua própria morte, apontando o equilíbrio frágil e temporário com o mundo. Assim a fotografia é impostora convencida de sua imitação, de sua pose, certo do constante *écart*³, deslocamento entre a imagem que vê e aquela que *supõe*, como se espanta Barthes (2009, p. 80). Pose dupla da fotografia, durante o ato fotográfico, e após esse, na *disposição* dos elementos que irão constituir a cena, a *encenação*.

O cenário é deslocado, portanto, da reprodução, do reencontro do referente para a certeza de sua perda. A partir dessa certeza articula-se aquilo que permanece enquanto simulacro, o que permite adentrar o universo ficcional. Dessa forma, “aquele que vai olhar uma foto não a receberá mais como uma **reprodução**. Deverá reconhecer que ela está, antes de tudo, do lado da **ficção**” (SOULAGES, 2010, p.115). Abrir mão do idêntico e da reprodução do real, da repetição, ou ao contrário adotar estes traços de modo a torná-los evidentes e a encená-los são formas de instituir a fotograficidade no múltiplo, onde o outro tem um lugar, onde a alteridade se faz presente. Desbravando pelas trilhas da ficção e do simulacro, abrem-se espaços para a criação. Assim sendo “o **receptor** pode ser produtor de sua própria ficção, graças a seu próprio imaginário, que se torna doador de sentidos e gozos múltiplos.” (SOULAGES, 2010, p. 116) O simulacro, o objeto-pretexto, espaço de não semelhança em que tantas diferenças podem instaurar-se, determina a fotograficidade no campo da ficção e assim, do inacabável. Como o mago que também tinha o seu criador, sendo sonhado em ruínas circulares que ecoavam a ilusão de seu próprio ser e a perpetuidade da ficção, a fotografia ela também é da ordem do inacabável, pois “é característico de uma **ficção nunca terminar**” (SOULAGES, 2010, p.117). O ato de criação revela assim um outra procissão.

O ato de criação busca abrir outra perspectiva de olhar como um ponto de fuga que desfaz a imagem que aparece ao senso comum para reconstruí-la de outra forma. Trata-se sempre de imagens em fuga. Sua presença, seu olhar e seu texto revelam uma outra procissão (SOUSA, 2006, p. 58).

Tal como o fim do conto de Borges, que revela nas últimas letras que não é Fim, mas indício de um novo mundo, a fotografia torna-se ponto de partida para outros territórios. O fim do conto de Borges e a fotografia compartilham a mesma perturbação trazida pelo ato de criação, pela perda que também soma e que “desorganiza uma determinada série instaurando um outro pensamento possível, uma outra imagem possível” (SOUSA, 2006, p. 46-47), ruínas circulares que não enclausuram, mas permitem sonhar outros homens e outros sonhos.

¹ Espanta quase ao ponto de convencer, idéia à qual Kant se opõe apontando que “o homem só apreende e só pode conhecer os fenômenos e não a *coisa em si*, o númeno ou o objeto transcendental.” (apud SOULAGES, 2010, p. 94)

² Personagem principal do conto “As ruínas circulares” de Jorges Luis Borges (2009) [ver referências]

³ A palavra francesa *écart* significa tanto diferença quanto distância. [Dicionário Larousse, ver referencias].

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Trad.: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2009. 141 p.

BORGES, Jorge Luis. **As ruínas circulares**. In: Ficções. 1944. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2009. 169p

DICTIONNAIRE LAROUSSE on-line. Acesso em 28 de fevereiro de 2010. Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cart>

KRAUSS, Rosalind. **Sobre os nus de Irving Penn: a fotografia como colagem**. In: O fotográfico. Trad. Anne Marie Davée. 1ª edição. 2ª impressão. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2002. 2ª impressão, 2010.

_____. **Nota sobre a fotografia e o simulacro**. In: O fotográfico. Trad. Anne Marie Davée. 1ª edição. 2ª impressão. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2002. 2ª impressão, 2010.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. - Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOULAGES, François (org.). **DIALOGUES SUR L'ART ET LA TECHNOLOGIE : Autour d'Edmond Couchot**. L'Harmattan, Paris : 2001.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Monocromos psíquicos: alguns teoremas**. In: Sobre arte e psicanálise. Tânia Rivera e Vladimir Safatle (orgs.). São Paulo: Escuta, 2006. p. 45-60.

Sandrine Allain. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na linha de Ensino. Bacharel em Design Gráfico pela Universidade Federal de Santa Catarina. Projeto com foco em mídias na educação. E-mail: sandrineallain@gmail.com