

O corpo transfigurado: porque a noite é sempre outra

Lizângela Torres

Artista Visual,
pesquisadora e
professora do Curso
de Artes Visuais –
Licenciatura da UFPel.
Possui graduação,
mestrado e doutorado
em Artes Visuais pela
Universidade Federal
do Rio Grande do
Sul - UFRGS, com
participação no
Programa de Doutorado
Sanduíche no Exterior
na Faculdade de Belas-
Artes da Universidade
de Lisboa – Portugal.
Atualmente pesquisa
formas de apresentação
e proposição
de experiências
deflagradas por ações
noturnas através de
instalações multimídia:
fotografia, vídeo, objeto,
pintura e desenho.
lizangelatorres@
gmail.com

The transfigured body: because the night is always other

Resumo: Diante do trabalho *Da série Incursões Noturnas – Pátio / 003*, por mim realizado em 2008, proponho um relato de processo e a leitura da obra, na qual observa-se a transfiguração do corpo na superfície fotográfica. A desorganização da figura pela captura do movimento suscita a relação com o conceito de corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari. A forma espectral da imagem que insiste em séries dissemelhantes, sugere a noção de imagem fantasma, possibilitando a discussão sobre a relação da fotografia com a imagem ícone e a imagem simulacro, diferenciadas por Platão. Para pensar o caráter da fotografia no contexto das *Incursões Noturnas*, cujas imagens afirmam-se como cópias distorcidas da ação, como a imagem fantasma, propõe-se uma análise do conceito de simulacro em Deleuze, a partir da reversão do platonismo em Nietzsche.

Palavras-chave: Fotografia; Noite; Simulacro; Fantasma.

Abstract: *In light of From the series Nocturnal Incursions - Patio / 003, a work produced in 2008, I propose a reporting on process and a reading of the work, in which the body's transfiguration is observed on the photographic surface. The figure's disorganization captured in movement evokes the relation with Deleuze and Guattari's concept of body without organs. The spectral form of the image insists on a dissimilar series and suggests the notion of the phantom image, thus raising a discussion about the relationship of photography with the icon and the simulacrum, images differentiated by Plato. In order to consider the nature of photography in the context of Incursões Noturnas, in which the images assert themselves as distorted copies of the action, as phantom images, this article proposes an analysis of the concept of simulacrum in Deleuze, based on the reversion of Platonism in Nietzsche.*

Keywords: Photography; Night; Simulacrum; Ghost.

Quando tudo desapareceu na noite, "tudo desapareceu" aparece.
É a outra noite. A noite é o aparecimento de tudo desapareceu.¹
Maurice Blanchot

[1] BLANCHOT,
Maurice. *O espaço
literário*. Rio de
Janeiro: Rocco,
1987. p. 163.

À noite, folhas caem no solo, ouço o chacoalhar do rio, seu barulho persiste e embala a série. O branco das vestes, preenche parte da superfície da pele, abrindo rasgos de noite na falta do tecido. No quintal de casa, a área demarcada pela cerca e muro dobram o fora da noite. Nos fundos do pátio, o solo é revirado pela insistência das caminhadas, que marcam o fundo da dobra. O movimento faz desprender partes do meu corpo que sobram na superfície da fotografia. A luz, que escapa da casa, invade o território da noite, atinge meu corpo e transfigura-se em fantasma na fotografia.

Saídas para o espaço da noite, através de caminhadas por ruas soturnas, de deslocamentos de carro por estradas escuras e de movimentações pelo pátio e interior sombrio da casa, apresentam-se como ações recorrentes na série de proposições artísticas intitulada *Incursões Noturnas*. Originária de registros de ações noturnas, esta série de imagens resulta dos movimentos repetitivos do meu corpo para a câmara, ou com a câmara fotográfica. Esta proposição em arte, iniciada em 2002, mostra-se aberta, num processo contínuo de criação, conformando uma obra em processo.

Em trânsito à noite, o agente do percurso e o espaço percorrido são sempre outros. Uma zona desconhecida, mas sempre revisitada. Ela é repetidamente investida para a experiência imersiva no incerto da duração fugidia. Porque a noite é sempre outra.

Numa sequência de deslocamentos que se repetem incessantemente, projeto-me em direção à câmara. A fotografia registra a duração do movimento de aproximação ou afastamento do meu corpo em relação ao aparelho fotográfico, que, por sua vez, mantém-se à espreita, registrando a trajetória do movimento.



Figura 1. Lizângela Torres. *Da série Incursões Noturnas - Pátio / 003*. Fotografia digital em caixa de luz. 2008. Coleção da artista.

Embaraçando a sobra da noite, o movimento do corpo desfaz o foco, produzindo zonas de manchas, vultos que distorcem o espaço estanque. O corpo em ação perde suas bordas para o território da noite, tornando a imagem indistinta. Misturando-se ao fora (noite), a figura em transe cria zonas indiscerníveis ao espaço noturno. Quando me desloco para a câmara, entrego-me à obra. O meu corpo torna-se obra e, ao ser fixado na superfície fotográfica, faz nascer outro corpo ao mesmo tempo que me mortifica.

Da série Incursões Noturnas – Pátio / 003 é o título de um trabalho criado a partir de uma ação ocorrida no quintal de casa (Figura 1). São fotografias coloridas obtidas através de câmara digital compacta. As fotos apresentam o processo de construção recorrente das *Incursões Noturnas*: vestes brancas, movimentos repetitivos para o aparelho fotográfico, longa exposição e câmara fixa.

A sombra singra o corpo onde o branco das roupas ausenta-se. Como uma ferida aberta, uma brecha na superfície refletora permite entrever o interior do corpo. Esta forma elíptica escura repete-se na sequência das fotografias; um dentro de espessidão da sombra que mais parece o fora na noite. Por esta brecha, em algumas fotos da série nota-se que o corpo é pura superfície, pois o interior mostra-se vazio. A fenda negra secciona a figura e desnuda a noite de suas entranhas. Um corpo desprovido de órgãos, um invólucro do breu, uma pele que se desdobra no fora que, de acordo com José Gil²:

(...) cria-se um espaço interior «paradoxal». Este está e não está no espaço. Uma vez que é vazio, e uma vez que é da ordem do corporal não corporalizado, o espaço interior compõe-se de «matéria intersticial» (o que resta do esvaziamento, do desaparecimento ou da dissolução dos órgãos) ou matéria energia, quer dizer, matéria em devir por excelência. (...) Neste sentido, vai permitir ao corpo tornar-se superfície (pele), (...) (GIL, 2008, p. 189-190).

[2] Nascido em 1939 em Muecate, Moçambique, José Gil é filósofo, ensaísta e professor na Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

As fendas da figura capturada na fotografia denunciam sua condição de pura superfície, como um corpo sem órgãos suportando, através da sua pele sutil, as intensidades do fora. Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, o corpo sem órgãos, sem uma organização estruturada, define-se pela presença transitória de órgãos determinados.

O corpo sem órgãos não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. (...) O organismo não é o corpo, CsO, mas um extrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 24).

Na *Série Incursões Noturnas – Pátio / 003*, o meu corpo perde a organização que o identifica, pois se transfigura em corpo da fotografia. Assume a determinação do corpo da fotografia. No detalhe que compõe esta série, referente à figura 2, o corpo parece vestir outro corpo. Observadas através da ferida no ventre da figura, camadas de pele sobrepõem-se. Sem órgãos, o espaço interior paradoxal deixa-se entrever pela fenda e mostra a pele do corpo no devir do tempo passado

Porque o espaço interior se confunde agora com a pele. Deixando de ser um conteúdo, tornando-se vazio, tende a confundir-se com o continente (a pele). Estabelece uma conexão íntima com a pele, tornando-se uma espécie de parede atmosférica interior da pele. Por outro lado, a pele não é uma película superficial, não transborda apenas para o interior, confundindo-se com ele, mas também para o espaço exterior, integrando o tempo cronológico no seu ritmo próprio. A isto (a este fenômeno) chama-se imanência. (GIL, 2008, p. 190).



Figura 2. Lizângela Torres. Detalhe *Da série Incursões Noturnas - Pátio / 003*.

[3] Deleuze através do acontecimento-fantasma faz uma interpretação do conceito de fantasma na psicanálise, definindo-o como a contra-efetuação das ações dos corpos numa superfície metafísica.

O movimento registrado nas ações que realiza empresta à imagem um caráter *flou*. Transfigurado pela captura do deslocamento, o corpo torna-se espectro. Desfigurado na superfície da fotografia, faz surgir outro corpo de linguagem. Este corpo pertence à noite, habita a região do *breu* noturno. Não aparece, não existe, mas insiste como um *acontecimento-fantasma*³.

Porém, da desorganização que define o corpo sem órgãos, não sobra nem o fantasma, pois, segundo Deleuze, “CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 14). Portanto, algo de organismo preserva-se na estrutura da fotografia, uma organização fantasmagórica do corpo orquestrada pela sintaxe da linguagem fotográfica.

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 26).

Em frações mínimas de organização, a fotografia guarda da confusão de forças de um corpo desorganizado, uma sugestão imprecisa de figuração. Um espectro anônimo, não identificável, sem contornos rígidos, informa que, através das sucessivas aparições noturnas, busca reconstituir por migalhas de singularidades um processo de subjetivação.

Para José Gil, há ainda outro espectro que investe no corpo-inconsciente do outro, na sua abertura afetiva. O *corpo spectral* não tem figura; não se confunde com a presença esbatida ou informe, mas pertence ao corpo real ou intensivo. “É um corpo de afeto, mas mudo

e sem visibilidade outra que a densidade e a presença do silêncio, onde circulam forças que se moldam aos contornos de ausência que delineiam o corpo spectral.” (GIL, 2008, p. 23).

É outro corpo do corpo, invisível, mas percebido no encontro dos corpos-inconscientes. Numa leitura do silêncio e da noite comunica-se por meio de um inconsciente da linguagem do *corpo spectral*⁴.

Indefinido, vaporizado, desorganizado, o sujeito da ação desintegra-se e transforma-se em imanência da superfície: centro indeterminado de convergência de forças. O meu corpo na fotografia torna-se fantasma. Como zonas de indistinção ao espaço da noite, as fendas no corpo registrado pela fotografia deixam esvaziar a vida: da ação resta o fantasma.

A palavra fantasma tem origem no grego *phántasma*, atos. Segundo consta no Dicionário Houaiss, significa aparição, sonho, imagem oferecida ao espírito por um objeto. No latim *phantasma*, *ātis* quer dizer ser imaginário, ficção, visão, aparência, espectro.

Para Platão, fantasma significa simulacro, uma imagem que se distingue da arte da cópia, cujo caráter principal não reside na semelhança, mas na existência.

Na alegoria da caverna de Platão, sombras projetadas na parede da caverna são tomadas como a realidade da vida; projeções de objetos aceitos como o real.

Nas trevas platônicas, o homem é prisioneiro das sombras, preso pela escuridão. Precisa de um mestre que o conduza da noite para o dia. A luz vem de outro lugar, e é preciso abandonar a caverna para chegar à iluminação e ter acesso ao real.

Numa aproximação da fotografia com a alegoria da caverna de Platão, as imagens resultantes das *Incursões Noturnas* simulam o real tal como as sombras projetadas, porém diferem-se das sombras nas paredes da caverna por não pretenderem se passar

[4] A noção de *corpo spectral* de José Gil se distingue do modo lacaniano de desfasamento de linguagem e de comunicação de corpos espectrais inconscientes. Pois, para Gil: “o trauma, assim como a cura, dependem da comunicação entre inconscientes; a um inconsciente da linguagem a que pertence o corpo spectral; e o inconsciente a que me referi designa o inconsciente do corpo real ou intensivo, e não o inconsciente do fantasma.” (GIL, 2008, p. 23).

como verdadeiras, pois se afirmam como falsas. Contrariando a lógica platônica, as fotografias por mim realizadas se referem a um modo de ver e de pensar baseados em outros pressupostos, diferentes daqueles determinados pela luz da razão, pela visão, pela aparência, pela moral, pela norma, pela representação mimética de um ideal, ou de uma verdade. “Seria aliás pôr a verdade de cabeça para baixo e negar a perspectiva e a condição fundamental de toda a vida falar do espírito do bem como o fez Platão (...)” (NIETZSCHE, 2009, p. 8).

Ao afirmarem-se como cópias distorcidas da ação, as imagens resultantes da *Série Incursões Noturnas* se aproximam da noção de imagem simulacro, na imagem dissemelhante em que se baseia a imagem fantasma.

Para confirmar a hipótese de que as fotografias geradas pelas *Incursões Noturnas* comportam-se como simulacros da noite, propõe-se agora uma análise do conceito de simulacro em Deleuze, a partir da noção de reversão platônica de Nietzsche.

Platão ⁵ discute sobre a divisão e distinção entre dois tipos de cópias. Distinguindo-as em uma escala hierárquica, propõe os seguintes tipos de imagens-ídolos: “*eidola*” as melhores cópias, os ícones; e “*simulacros-fantasmas*” ⁶, as imagens deformadas, falsificadas⁷, dissemelhantes em relação aos modelos. Desta distinção entre duas espécies de cópias em Platão, Deleuze destaca:

As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, constituídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial. É nesse sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, as cópias ícones, de outro os simulacros-fantasmas (DELEUZE, 2007, p. 262).

O simulacro marca uma infidelidade com o modelo, estão em relação de dissemelhança, tornando as essências irreconhecíveis. Platão dispõe entre as cópias ruins, além dos erros, das distorções e dos resultados miméticos falhos, as figuras intencionalmente marginais e independentes. O simulacro para Platão são cópias degradadas, estão aquém das cópias ícones, que apresentam poder de mimese, cuja posição hierárquica encontra-se logo abaixo da ideia, que é o fundamento, a essência ou a forma perfeita.

A teoria das Ideias de Platão parte de uma vontade de selecionar. Quer distinguir, fazer a diferença entre a coisa mesma e suas imagens, entre o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Porém, Deleuze, baseado na noção de “reversão do platonismo” de Nietzsche, lança a pergunta: “Mas estas expressões todas serão equivalentes?” (DELEUZE, 2007, p. 259).

O que objetiva esta divisão para Platão não é distinguir um gênero em espécies, mas, antes, selecionar linhagens, fazer distinção entre os pretendentes, entre o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico. Para Deleuze, “a dialética platônica não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes.” (DELEUZE, 2007, p. 260). Efetuar a divisão do verdadeiro e do falso pretendente serve-se para filtrar as pretensões.

A motivação platônica quer “assegurar o triunfo das cópias sobre o simulacro, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se insinuar por toda parte.” (DELEUZE, 2007, p. 262).

Para Gilles Deleuze, a imagem simulacro, “a outra imagem”, não apresenta seu caráter baseado na semelhança, mas na existência. (DELEUZE, 2007, p. 255-286). Para Jean Baudrillard, o simulacro é um artefato, um objeto feito, que anuncia a vitória dos artefatos-fantasmas

[5] A partir dos diálogos **Fedro**, **Político**, e **Sofista** de Platão

[6] PLATÃO. **O Sofista**. 236b, 264c

[7] “**Estrangeiro** — Logo, se há falsidade, também há fraude. **Teeteto** — Certo. **Estrangeiro** — Ora, havendo fraude, forçosamente tudo terá de ficar cheio de simulacros, imagens e fantasias.” PLATÃO. **O Sofista**. 236b, 264c.

e aponta a crise da concepção da obra como imitação de um modelo. (BAUDRILLARD, 1991, p. 198). O historiador romeno Victor Stoichita comenta que Platão:

[...] chama a atenção para uma clivagem essencial, ao estipular duas formas de fabricar imagens (eidolopoiiké): a arte da cópia (eikastiké) e a arte do simulacro (phantastiké). A partir de Platão, a imagem-eikón (imagem-cópia) será submetida às leis da mimese e atravessará em triunfo a história da representação ocidental, ao passo que o estatuto da imagem simulacro (phantasma) permanecerá fundamentalmente vago e marcado por poderes obscuros. (STOICHITA, 2011, p. 9).

Para Stoichita, o simulacro atravessa a história da representação e dispõe de um mito fundador: o mito de Pigmalião⁸. Um escultor cipriota, chamado Pigmalião, apaixonou-se pela sua obra, uma escultura feita de marfim, com a beleza com que mulher alguma consegue nascer. O escultor simula a sua carne com marfim. Os deuses decidem dar-lhe vida e a oferecem para ser sua esposa. De uma escultura que não representava ninguém, criada da imaginação do artista, nasce uma mulher. Torna-se uma mulher estranha, pois, apesar de existir, ter alma e corpo, mostra-se como um fantasma: simulacro.

A particularidade do mito de Pigmalião é que a imagem é construída e não imita ninguém. “O mito de Pigmalião funda o simulacro enquanto criação artística transgressiva. (...) Desafia o visual em nome do tátil. Simulação, transgressão, corporalidade e taticidade fundam o Efeito Pigmalião.” (STOICHITA, 2011, p. 221). Um efeito de morte, um efeito de ressurreição, um efeito de duplo e de circularidade de energias.

Esta relação entre o visual, o tátil e fantasma sugere uma digressão para tratar da noção romana de *imago*. O romano do século I, Plínio, o Velho⁹, nos parágrafos 2 a 5 do XXXV Livro, propõe uma genealogia da imagem e da semelhança a partir das noções romanas de *pictura* e *imago* para afirmar o início da história da arte a partir da morte de sua origem.

Georges Didi-Huberman observa que, no parágrafo 2 do XXXV Livro, quando Plínio discorre “sobre o que resta da pintura” (*quae restant de pictura*), propõe dois sentidos para esta expressão: um sentido óbvio, “o que nos resta a dizer sobre a pintura”; e outro mais melancólico “como se este «resto» de pintura fizesse referência a uma arte que, segundo ele teria existido somente no estado de vestígio: a sobrevivência espectral de um desaparecimento.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 78). A origem da arte para Plínio está ligada à produção e transmissão de uma «semelhança extrema», cuja expressão *Imaginum pictura* é o objeto desaparecido, pelo qual impele Plínio a decretar que a semelhança já está morta.

Para Plínio, *imago* refere-se a uma categoria pelo qual é possível pensar o estatuto do objeto figurativo.

[...] nos *atriums*, era exposto um tipo de efígie destinada a ser contemplada: não eram estátuas realizadas por artistas estrangeiros, nem bronzes ou mármore, outrossim máscaras moldadas em cera, que eram dispostas cada uma em um nicho: tinha-se, assim, imagens (*imagines*) para fazer o cortejo fúnebre da família e, sempre que alguém morria, toda a multidão de parentes desaparecidos estava presente; e os ramos da árvore genealógica partiam para todos os lados, com suas ramificações lineares, até essas imagens pintadas. (Plínio, o Velho In: DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 80).

Imago e *pictura* referem-se aos objetos de cera moldados sobre os rostos dos ancestrais, como máscaras que recebiam uma matéria colorante para atingirem uma extrema semelhança com o antepassado falecido.

Como um ritual relacionado a legitimar a posição dos indivíduos “na instituição genealógica da *gens* romana” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 81), *imago* é a junção entre matéria e rito. Afastando-se da noção de mimese, como a prática da representação da aparência no retrato, *imago* difere da construção a partir da ordem da ideia, a qual Vasari¹⁰ atribui um sentido intelectualista ao desenho (*disegno*), definindo o retrato por uma imitação ótica.

[10] Giorgio Vasari (1511-1574) foi um pintor, arquiteto e biógrafo italiano renascentista. Escreveu biografias dos artistas da Renascença italiana, essenciais para a história desse período.

[8] OVÍDIO. *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia, 2007.

[9] Plínio, o Velho. *História Natural*, ano 77.

[...] a noção romana de imago supõe uma duplicação do rosto por contato, um processo de impressão (o molde em gesso se imprimindo sobre o próprio rosto), em seguida de expressão física da forma obtida (a tiragem positiva em cera realizada a partir do molde). Imago não é, portanto, uma imitação no sentido clássico do termo; ela não é factícia e não requer nenhuma ideia, nenhum talento, nenhuma magia artística. Ao contrário, ela é uma imagem matriz produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria do rosto. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 81).

Mesmo que pertencendo a uma “magia artística” e partindo de um processo de construção que envolve escolhas intelectuais, a fotografia por mim desenvolvida aproxima-se mais à noção de *imago* do que a de retrato na história da arte a partir de Vasari¹¹, pois a imitação como mimese, observada nas categorias tradicionais da arte da pintura e do desenho na tradição vasariana, apresenta-se como um processo de construção baseado na representação por intermédio de um processo mental. Uma busca pela aparência, através da *mimesis* de Platão que desenvolve uma fatura intermediada, sem contato físico com o retratado.

As fotografias que constituem a série *Incursões Noturnas* dissonam dos procedimentos baseados na mimese. Apresentam-se, portanto, como fantasmas; a outra imagem contrária à lógica da imagem-ícone de Platão, que não se baseia por semelhança ao referente como pura aparência construída pelo intelecto. A fotografia resultante das *Incursões Noturnas* é construída com a exigência da impressão do corpo através de simulação, transgressão, corporalidade e taticidade. A imagem acontece por meio do efeito do mito de Pigmalião, por um efeito de morte, de ressurreição, de duplos, de retornos regressos de energias. “A fotografia é mágica e a magia pode ser perturbadora.” (ALMEIDA e FERNANDES (Orgs), 2015, p. 72.).

Esta relação entre a representação mimética da aparência do retratado com a ideia de uma sobrevida na pintura, aludindo à magia da

fotografia em capturar almas, muito corrente nas décadas subsequentes a sua invenção, é observada no conto *O Retrato Oval*¹² de Edgar Allan Poe.

O conto *O Retrato Oval* trata da obstinada maestria de um pintor retratista que, focado em imitar a beleza de sua esposa, entrega a alma dela à arte através de uma aterradora, vertiginosa impressão dúbia assombrada por sua capacidade de duplicar o real. A morte é resultante da cópia da beleza e semelhança extrema: *imagem-ícone*. Nota-se uma oposição ao mito de Pigmalião quando a vida (a existência) sucede a beleza sem semelhança: simulacro.

A partir da característica da representação mimética da pintura, de parecer apresentar a essência da modelo, Allan Poe comenta nas entrelinhas a magia da fotografia ao capturar a perfeita aparência do referente, imbuído da noção de fotografia como reflexo de um real. Carlos Souza de Almeida e Carlos M. Fernandes observam os seguintes temas possíveis de entrever neste conto: a crença ancestral da migração da alma para uma cópia do corpo, o medo gerado pela suspeita que a câmara poderia apoderar-se da alma das pessoas retratadas (ainda visto em certas culturas), o mito literário do duplo e “o vampirismo artístico”, “ou mesmo o vampirismo da fotografia, a eternização traiçoeira e enganadora à qual não podemos escapar quando o obturador é disparado”. (ALMEIDA e FERNANDES (Orgs), 2015, p. 72.).

O conto de Poe faz um comentário sobre a fotografia nos seus primórdios, destacando seu caráter de imagem ícone e seu poder de objetificação e morte.

Desde a descoberta da fotografia, a vocação para com a verdade documental e o compromisso com a realidade, como pressupostos e qualidades fundamentais do meio, foram logo percebidos, assimilados e subvertidos. Na esteira da sua invenção, a fotografia já apresenta uma relação com os dois tipos de cópias defendidas por Platão.

A fotografia intitulada *Os últimos instantes* (1858), de Henry Peach

[11] Vasari no livro *Vidas*, de 1550, determinou a concepção da arte, da imagem e da semelhança, ainda hoje corrente.

[12] POE, Edgar Allan. *Contos de Terror de Mistério e de Morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

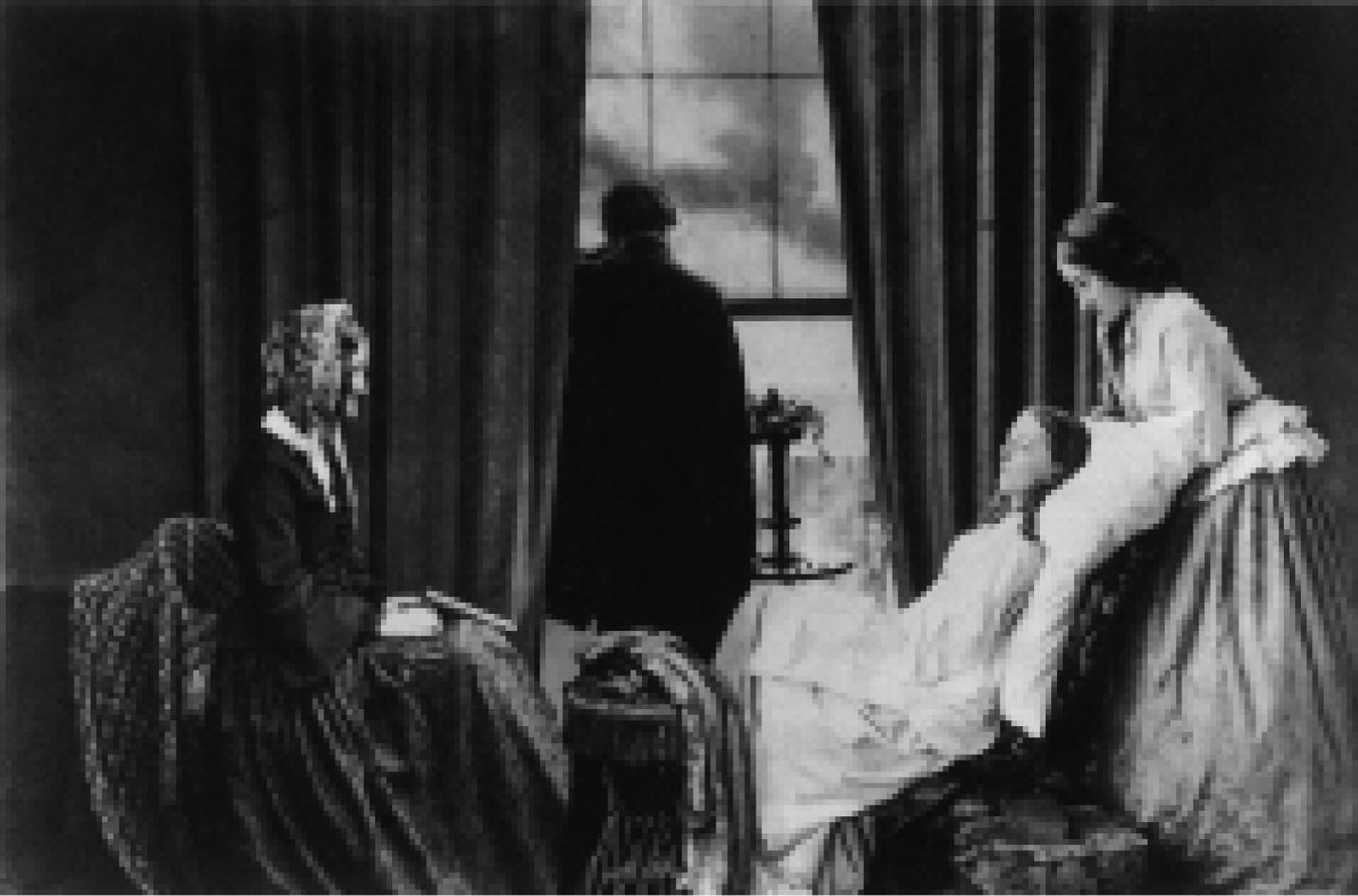


Figura 3. Henry Peach Robinson. *Os últimos instantes*, 1858. Fonte: The Royal Photographic Society no National Media Museum, Reino Unido..

Robinson, apresenta um exemplo de fotografia composta, criada a partir da combinação de cinco negativos (Figura 3).

A imagem parte de uma encenação para mostrar o invisível: a morte. Num primeiro momento, pode-se pensar que, por ela partir de uma encenação, não apresentar o real, seria da ordem do simulacro. Porém, as boas cópias, ou os ícones, são consideradas boas imagens não somente por apresentarem semelhança externas às coisas, mas, sobretudo, por serem semelhantes à ideia, ao modelo interiorizado. Apresentam uma pretensão à semelhança de uma essência interna ou espiritual. Logo, *Últimos Instantes*, que representa a morte, comporta-se como imagem icônica, mostrando-se por semelhança à ideia de morte. Assim, na ordem platônica das cópias estaria entre as melhores cópias.



Figura 4. Hippolyte Bayard. 1841, primeira performance fotográfica. Fonte: Société française de photographie

A cópia apresenta uma similitude imitativa numa relação intrínseca ao modelo. Ou seja, a cópia parece verdadeiramente com o seu referente porque representa a ideia da coisa, sendo que a identidade da ideia é que determina a boa pretensão das cópias fundada sobre uma semelhança interna, ou derivada.

O simulacro apresenta uma pretensão não fundada, mostrando um desequilíbrio interno. Se, para Platão, o simulacro é uma cópia da cópia, é a degradação do ícone pela semelhança distorcida; encontra-se então à margem do essencial, do modelo.

Na primeira década posterior à invenção da fotografia, Hippolyte Bayard, em 1841, realiza a primeira *performance fotográfica* (Figura 4). Como uma ação de protesto por não ser reconhecido entre os inventores

da fotografia, Bayard distribui uma foto do registro de sua morte, na qual ele próprio aparece afogado.

Ironicamente, o fotógrafo joga com o princípio de veracidade da foto, produzindo através da imagem do seu corpo uma encenação para a fotografia. Para Laura Flores, “O afogado constitui não apenas a primeira performance fotográfica, mas também a primeira mostra de subversão da veracidade fotográfica em prol da legitimação de uma mentira.” (FLORES, 2011, pgs.145-146). Nesta imagem, Bayard transfigura-se em morto, disfarça-se e produz o falso para criar uma máscara. Uma falsificação com a potência de um fantasma: simulacro.

A diferença entre as cópias de Bayard e Robinson, apesar das duas lidarem com o tema da morte e partindo de uma encenação, não se refere à essência de morte. O que se distingue nestas imagens é o grau de dissimulação, ou as camadas de disfarces, e pelo modo de construção de uma imagem que abarque a participação do observador, pois, em Bayard, o fantasma da morte, como signo, enlaça o observador como uma armadilha para desvendar sua charada. Não produz uma representação da morte como modelo ideal. Ao disfarçar-se de morto, apresenta a injustiça da exclusão do fotógrafo do mérito da sua invenção.

Para Deleuze, o simulacro é uma imagem sem semelhança, contrária à cópia, que é uma imagem com semelhança, pois “o simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude.” (DELEUZE, 2007, p. 262) O simulacro não traça alguma relação com o modelo que se impõe às cópias, pois apresenta um modelo outro, que é sempre outro, como um modelo possível que se oponha ao bom modelo do mesmo. Ele desprende-se da relação com o modelo “graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão” (DELEUZE, 2007, p. 262) contra o fundamento que institui o modelo.

“O “mundo-verdade”, nós o abolimos: que mundo nos ficou?

O mundo das aparências talvez?... Mas não! *Com o mundo-verdade abolimos também o mundo das aparências!*” (NIETZSCHE, 2018, p. 30).

No campo da arte, a fotografia sofre transformação e torna-se simulacro, variando em camadas de disfarces, em níveis de distorção ou em graus de dissemelhança. Nas *Incursões Noturnas* as fotografias e os vídeos desprendem-se em simulacros. O indistinto, a mancha, o desfocado, o tremido e os excessos criam uma imagem falsa em relação ao referente.

Como na fotografia de Bayard, que apresenta o tema da morte física para falar da morte do autor, as séries *Incursões Noturnas* criam camadas de entendimento, ou de disfarce, do trabalho na relação com o observador: através do tema da noite, abordam-se os processos de transfiguração - criação - morte. De acordo com Nietzsche:

O fato do artista ter em maior apreço a aparência que a realidade não é uma objeção contra esta proposição. De fato, aqui a “aparência” significa a realidade repetida, uma vez mais, mas sob forma de seleção, de reforço, de correção... O artista trágico não é um pessimista, ele diz sim a tudo que é problemático e terrível, é dionisíaco... (NIETZSCHE, 2018, p. 27).

Através do sensorial e das teorias da sensação, na estética deleuzeana a obra de arte é experimentação. Para o filósofo, “a estética sofre uma dualidade dilacerante” (DELEUZE, 2007, p. 265). Se de um lado é definida pela teoria da sensibilidade como forma de experiência possível, por outro lado é designada pela teoria da arte como reflexão da experiência real. Para se obter uma junção destas duas, é necessário que a experiência em geral condicione a experiência real. Ou seja, que a reflexão da experiência real desprenda-se da égide do modelo, da essência, e volte-se para a experiência outra possível do simulacro.

Para Deleuze, a obra de arte mostra-se sempre como um mundo



Figura 5. Lizângela Torres. *Da série Incursões Noturnas / 016*. Fotografia digital, 2016. Coleção da artista.

diferente para cada olhar, “como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista” (DELEUZE, 2007, p. 266), contrariando a ideia de pontos de vistas diferentes de uma mesma obra. A cada olhar, séries divergentes ressoam de pontos singulares excentrados da obra. Estas se referem às séries divergentes que formam os mundos impossíveis, tendo em vista a noção de compossibilidade de Leibniz.

Das mônadas, pontos singulares convergem séries, que se prolongam em outras séries convergindo em torno de outros pontos. As séries, que são divergentes a estas, criam outros mundos impossíveis. O caos, formado pelas séries divergentes, confunde-se com a obra, tornando-se potência de afirmação de todas as séries heterogêneas.

Entre estas séries de base se produz uma espécie de ressonância interna; esta ressonância induz um movimento forçado, que transborda das próprias séries. Todos estes caracteres são do simulacro, quando rompe suas cadeias e sobe a superfície: afirma então sua potência de fantasma, sua potência recalçada. (DELEUZE, 2007, p. 266).

Esta comunicação, através de séries heterogêneas, constitui um sistema sinal-signo, comum entre os fenômenos físicos e suas qualidades. “O sinal é uma estrutura em que se repartem diferenças de potencial e que assegura a comunicação dos dispares; o signo é o que fulgura entre os dois níveis da orla, entre as duas séries comunicantes.” (DELEUZE, 2007, p. 266).

Na adversidade da incursão na noite fria ao norte do litoral gaúcho, a neblina densa, que ofuscou a objetiva, intensificando a divergência *Da Série Incursões Noturnas / 008*, desencadeou a diferença no processo de transfiguração em signo.

[13] Segundo a reflexão teórica sobre a fotografia, baseada na semiótica de Charles Sanders Peirce, numa foto, o tempo está encerrado, retendo para sempre uma imagem que jamais se repetirá. A fotografia aponta continuamente para o que foi e não é mais, fixando o tempo do acontecimento luminoso como o traço do ocorrido.

Nas *Incursões Noturnas*, capturas do real transfiguram-se em signos, produzindo séries, que divergem da aparência do ocorrido. Poder-se-ia pensar que os espectros nas fotografias são representações de fantasmas, mas as formas espectrais que aparecem nas fotografias não pretendem ser icônicas. Os fantasmas na fotografia são o resultado das relações indiciais entre o real, a noite, o movimento, o corpo e a fotografia; tratam-se de signos indiciais, em termos de semiótica peirceana¹³. A questão não está se os espectros nas fotos representam ou não fantasmas, pois eles são propriamente fantasmas: simulacros.

O acontecimento noturno, que configura a obra, pulsa em séries de ações. De cada uma dessas, outras séries divergentes propagam-se configurando simulacros: fotos, vídeos e instalações. As instâncias do trabalho, a ação, as capturas e a instalação desdobram-se umas nas outras, formando uma série divergente, dissemelhante. Cada instância ressoa em série: série de ações, série de capturas, série de imersões.

Todas as séries são constituídas como aparições de fantasmas que insistem em retornar. Cada aparição desdobra-se em outras séries, formando uma constelação de séries divergentes, que fulguram simulacros. Desta constelação, outras séries divergentes ressoam produzindo este texto. Deste último, outras séries...

Mesmo que haja semelhanças entre séries heterogêneas, a semelhança não está baseada numa identidade preliminar como ocorre com os ícones, mas sim podendo estar na similitude como produto de uma disparidade de fundo, como identidade da diferença. A semelhança subsiste como efeito exterior do simulacro, como efeito da propagação de suas séries divergentes. Uma identidade como a lei que perturba as séries divergentes, forçando um movimento de retorno. A semelhança como a força que distorce as divergências na construção de fantasmas. Para Deleuze, esta constatação “coloca o próprio mundo

como fantasma” (DELEUZE, 2007, p. 267). Esta semelhança deve ser pensada e julgada a partir da disparidade que a constitui e a diferença deve ocupar o âmago deste sistema, então acentrado.

O simulacro impossibilita a ordem platônica da participação através da distribuição hierarquizada e “instaura o mundo das distribuições nômades e das anarquias coroadas.” (DELEUZE, 2007, p. 267). Como potência para produzir um efeito, no sentido de signo, e de máscara, a simulação exprime um processo de disfarce como uma máscara por trás de outra, num movimento de eterno retorno.

Entre o simulacro e o eterno retorno há uma reciprocidade de entendimento, “um não pode ser compreendido senão pelo outro” (DELEUZE, 2007, p. 270), pois o eterno retorno é o fantasma de todos os simulacros; é a potência da afirmação da divergência, do descentramento e do falso. As eternas voltas do retorno selecionam e excluem tudo aquilo que pressupõe o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia.

Portanto, reverter o platonismo, em Nietzsche, significa emergir os simulacros das profundezas renegadas do platonismo, posicionando-os no mesmo plano das cópias, conquistando a potência do falso. Não se trata de distinguir essência x aparência, ou modelo x cópia, pois esta distinção refere-se à esfera da representação. O que está em jogo para o simulacro é a subversão desta lógica da representação, pois “O simulacro não é uma cópia degradada; ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução.” (DELEUZE, 2007, p. 267).

As *Incursões noturnas* divergem da experiência encarcerada nas trevas da caverna platônica. A vivência no ambiente escuro, é libertadora, pois, pela consciência da ilusão, ou potência de criação, afirmam-se os fantasmas, quimeras e máscaras, cujas imagens reportam às *incursões noturnas*, que por sua vez contam sobre estar

na duração da vida: o real perceptível mostra-se como uma face distorcida do mundo que chega até nós.

Quebram-se os modelos, os moldes e as cópias e a imagem segue livre. Derrubam-se hierarquias e pontos de vista privilegiados e a obra de arte torna-se um “condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos.” (DELEUZE, 2007, p. 268).

Diante da vertigem do Simulacro, onde somente as diferenças se parecem, as distorções da repetição insistem através de séries dissemelhantes. Ao vagar pelo labirinto de cavernas subterrâneas, as máscaras de disfarce transfiguram a realidade, tornando-se mais possíveis que o real.

Como um processo de contato, a luz que o corpo em movimento rebate atinge a superfície sensível do sensor da câmara fotográfica e “imprime” o seu duplo como um rastro. Entretanto, o corpo que insiste no espaço da fotografia mostra-se diferente em aparência. Tampouco apresenta a máxima semelhança do *imago romano*. Transfigura-se na superfície da fotografia, desorganiza-se, perde seus órgãos, abrem-se fendas virtualizantes, decalcando o traço da ação. Desfigurado, então, o ator da ação jaz num tempo/espaço outro. Dele resta senão um fantasma.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carlos Souza de; e FERNANDES, Carlos M (Orgs). **O lápis mágico**: Uma história da construção da fotografia. Lisboa: Instituto Superior Técnico PRESS, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. p. 198.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia – Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio de uma filosofia do futuro. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**: como filosofar a marteladas. São Paulo: Lafonte, 2018.

PLATÃO. **O Sofista**. 236b, 264c.

POE, Edgar Allan. **Contos de terror de mistério e de morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

STOICHITA, Victor. **O efeito Pigmalião**: para uma antropologia histórica dos simulacros. Lisboa: KKYM, 2011.