

FRAGMENTO: UM CORPO SEM ÓRGÃOS DE FOTOPOEMADANÇA

FRAGMENT: A BODY WITHOUT ORGANS OF PHOTO POEM DANCE

JOSICLEI DE SOUZA SANTOS¹

RESUMO

A mistura de gêneros literários é uma realidade na Literatura desde o século XIX. Essas experiências de mistura aconteceram entre linguagens artísticas. O presente trabalho se inscreve no campo dos estudos interartes e faz uma análise do fotolivropoema *Fragmento* (2003), de João de Jesus Paes Loureiro, resultado de um agenciamento com a dançarina Ana Unger e o fotógrafo Luiz Braga, percebendo o referido livro como um Corpo sem Órgãos (CsO), a partir de Deleuze e Guattari (2012), pelo fato de o livro representar uma quebra nas barreiras que separam a linguagem da poesia e da dança, sendo estas aproximadas e recriadas a partir da linguagem fotográfica. Em termos de poesia, o livro recupera experimentações visuais e propõe outras novas, em diálogo com o corpo dançante. O olhar e o registro do fotógrafo são fundamentais na mediação e costura desse diálogo. O resultado é um corpo poético que escapa às estratificações da hiperexposição da era digital, fazendo com que o corpo entre em um devir dançante com a poesia e a fotografia. Além de Deleuze e Guattari, também é trabalhado neste estudo o conceito de corpo narcísico na hiperexposição digital a partir de Byung-Chul Han (2021), e também os estudos de Walter Benjamin (2013) sobre a arte na modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Poema. Fotografia.

ABSTRACT

The mixture of literary genres has been a reality in literature since the 19th century. These mixing experiences took place between artistic languages. This research is part of the field of inter-art studies and analyzes the photobook *Fragmento* (2003), by João de Jesus Paes Loureiro, result of a task with dancer Ana Unger and photographer Luiz Braga, perceiving the aforementioned book as a “Corpp sem Órgãos” (CsO), from Deleuze and Guattari, because the book represents a break in the barriers that separated language from poetry and dance, these being approximated and recreated from the photographic language. In terms of poetry, the book recovers visual experiments and proposes new ones, in dialogue with the dancing body. The photographer's look and record are fundamental in the mediation and sewing of this dialogue. The result is a poetic body that escapes the stratifications of the hyper exposure of the digital age, making the body enter a modified dancing with poetry and photography. Beyond Deleuze e Guattari, it's also worked in this study the concept of narcissistic body in digital hyper exposure from Byung-Chul Han, and also Walter Benjamin's studies on art in modernity.

KEYWORDS: Body. Photography. Poem.

¹ É professor pesquisador e extensionista, doutor em Literatura, poeta com três livros lançados, contista com um livro lançado, crítico literário, artista visual, produtor e letrista. Possui graduação em letras pela Universidade Federal do Pará (2003), mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2007) e doutorado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2019). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do do Pará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Amazônia, cultura, erotismo. processos identificatórios e interartes. E-mail: josicleisouza@yahoo.com.br

Introdução

Quando Baudelaire (2016) escreveu *A passante*, estava ali sendo cultuada uma nova beleza, a do corpo no *frisson* das ruas modernas que aceleradamente nos dão e nos levam imagens. Era a mulher cuja beleza se ligava à moda. Assim, o natural dava lugar ao artificial como fonte da beleza, sendo a rua desse espaço urbano o lugar de exposição por excelência. Surgiu, portanto, com o poeta francês uma nova perspectiva de belo, em que o transitório da história se agregaria agora ao absoluto intemporal (BAUDELAIRE, 1997, p. 25). Mas se por um lado Baudelaire traz para a arte a consciência histórica, por outro, se contrapõe aos discursos otimistas sobre os progressos da modernidade, Baudelaire percebe na nova arte uma desvinculação com uma perspectiva atemporal, em nome do culto ao agora, ao novo artificial e da decadência dos antigos conceitos de beleza de civilização extrai sua poesia. Como afirma Compagnon, ao refletir sobre a modernidade, “hoje – mas Baudelaire já constatava esse fenômeno – o moderno torna-se logo ultrapassado; opõe-se menos ao clássico, como intemporal, que ao fora de moda, isto é, o que passou da moda, o moderno de ontem: o tempo acelerou-se” (COMPAGNON, 2014, p. 16).

Há, portanto, além da passagem do natural ao artificial, no que diz respeito à beleza, a passagem de uma visão atemporal da beleza para uma consciência da ação desagregadora desse tempo que se acelera. Essa consciência histórica na arte moderna é importante para este estudo, pois tanto a fotografia quanto o corpo dançante se desenvolvem no espaço-tempo.

A poesia e o corpo possuem uma relação de longa data, remontando à antiguidade greco-latina, quando a poesia e o corpo declamante eram costurados pela lira. No entanto, os poemas modernos de *As flores do mal* se situam em um contexto de divisão do corpo em dócil e pervertido. Segundo Foucault, mais que repressão, a modernidade implicou o controle e classificação dos corpos a partir da invenção da *scientia sexualis*. Para o filósofo francês, o corpo apareceria, assim, como uma ameaça a rondar a civilização, o que justificaria a desconfiança e o constante controle sobre ele, com o objetivo de convertê-lo em um corpo adestrado à docilidade e à utilidade (FOUCAULT, 1977.p. 131). A partir desse controle e classificação seriam atualizadas dicotomias entre corpo e alma, o desequilíbrio e o equilíbrio, o pecado e a virtude, a moral e a perversão. Essas oposições serviriam à estratégia de domínio sobre o corpo, garantindo a manutenção da ordem. Esse “biopoder” estaria, segundo Foucault, ligado a um segundo momento na construção moderna da sexualidade, em que, segundo o autor, a interdição sobre a atividade sexual diferenciaria a burguesia de seus inferiores. A autorrepressão da burguesia seria, portanto, sinônimo de sua superioridade em relação aos subalternos.

Baudelaire é o poeta que percebe uma outra beleza que surge com a modernidade. Ao mesmo tempo que a vê como decadência, percebe em seu meio surgirem flores poéticas transgressoras. Seu cristianismo em ruínas (FRIEDRICH, 1978, p. 47) se relaciona a uma fascinação pelos corpos condenados.

A percepção poética baudelaireana àquela época nos mostra a diferença básica entre arte e cultura. Embora esta inclua aquela, a arte em relação à cultura se apresenta como linha de fuga, arrastando-a ao movimento e a uma visão crítica da cultura. Além de apontar para um novo modo de ver o corpo, envolvido no fascínio de uma aura transgressora, Baudelaire também fez uma crítica à fotografia, alertando para o caráter vulgar e apenas documental dela.

Apesar de se basear em uma visão aristocrática, a crítica baudelaireana sobre esse novo modo de capturar e ler imagens tinham em si algum fundamento. Dois séculos após aquele poema baudelaireano que, se debruçando sobre os corpos femininos passantes em meio à multidão, nos deu aquela “fugitive beauté”, houve, com a vinda da era digital, um processo de agudização dessa artificialização do corpo e da luta para se escapar à ação natural do tempo. Nesse processo, houve também a passagem da sociedade do controle disciplinar sobre os corpos para a sociedade do desempenho, em que o controle assume a feição do poder, conforme aponta Han,

A sociedade do desempenho está totalmente dominada pelo verbo modal *poder*, em contraposição à sociedade da disciplina, que profere proibições e conjuga o verbo *dever*. A partir de um determinado ponto da produtividade, o *dever* se choca rapidamente com seus limites. É substituído pelo verbo *poder* para a elevação da produtividade. O apelo à motivação, à iniciativa e ao projeto é muito mais efetivo para a exploração do que o chicote ou as ordens (HAN, 2017, p. 14).

O corpo, desse modo, não é mais o lugar de disputa entre a disciplina e a transgressão; tornou-se o lugar da hipereposição; é ele mesmo que se expõe até a exaustão a todas lentes, tentando superar a natureza e o tempo. A consequência para esse corpo é que ele cada vez menos se torna um lugar para ser habitado no tempo e no espaço.

A poesia, por sua vez, se por um lado também incorporou a dinâmica transformadora da modernidade, a exemplo da poesia baudelaireana, trouxe sempre um distanciamento crítico desalienante em relação aos seus processos. Assim, dialeticamente, a poesia afirma a modernidade criativa, mas faz a crítica da rostificação² moderna, a exemplo do corpo. O livro a ser analisado neste estudo, *Fragmento* (2003), é um exemplo de apropriação poética do

² Em Deleuze e Guattari, o conceito de rosto enquanto normalidade é marcado pela biunivocização ou binarização. Segundo os autores, os significantes construídos, formariam o que eles chamaram de “muro branco”, e nele haveria o que eles denominaram “buraco negro”, que capturaria as potencialidades criadoras, estabelecendo modelos de subjetivação a partir da normalidade. Assim, por meio da ação sobre as significações e as subjetividades, o rosto determinaria o normal, mas precisando para isso de um outro que represente a desviança, o polo negativo “anormal”.

corpo e da imagem para um retorno a um habitar poético do ser como escape à alienação. A radicalidade do escape desse corpo se dá por meio da dança ante a lente fotográfica, mas o gesto habitual da dança é levado ao estranhamento pelo fato de o corpo dançante ter como tema não uma música mas um poema, gerando o poemadança.

Corpo e imagem

O corpo ocupa um lugar especial na modernidade. A produtividade desta se assentou no controle corporal implicado na higienização dos espaços. Mas se durante muito tempo a questão foi o corpo disciplinar, vigiado e classificado discursivamente entre a docilidade útil e a perversão (FOUCAULT, 1987, p. 28), com o advento da era digital, e sua saturação de imagens e legendas que comportam poucos caracteres, o que se vê cada vez mais é o corpo estimulado e seduzido para a hiperexposição contínua, numa lógica de transparência e narcisismo e em consonância com o consumo. Esse corpo dependente de *likes* é narcisicamente cultivado, mas não habitado (HAN, 2021, p. 84). Os filtros e modelos trazem a “histeria fitness”, resultado de significações e subjetivações que rostificam o corpo e seus gestos, abolindo os devires do corpo em nome de um rosto familiar e estratificado, apto ao consumo visual em voga hoje em dia. Na contemporaneidade, trata-se, portanto, de um corpo transparente que comunica de forma rápida o igual facilmente consumível em uma fotografia ou em um vídeo com poucos segundos de “performance”, e que nega a diferença e a possibilidade de abertura ao outro, ao desconhecido em uma outra temporalidade.

Ao mesmo tempo que consumimos imagens de corpos que sugerem variações sobre um mesmo motivo ou um mesmo corpo, com uma gestualidade que segue a mesma lógica, esse hiperconsumo educa nossa subjetividade e nossos processos de socialização para esse corpo e gesto únicos. Segundo Santaella, “quaisquer meios de comunicação ou mídias são inseparáveis das formas de socialização e cultura que são capazes de criar, de modo que o advento de cada novo meio de comunicação traz consigo um ciclo cultural que lhe é próprio” (SANTAELLA, 2003, p. 64).

A criação de dispositivos móveis que filmam e fotografam com facilidade em alta qualidade contribuíram para esse processo hedonista do corpo. Desse modo, não somos mais apenas consumidores dessas imagens, somos também nós próprios estimuladores do consumo, desejosos também de ser consumidos por meio de *likes*. Essa produção de imagens sobre os nossos corpos assume a feição de poder, sem nos preocuparmos de estarmos gerando informações nossas e de nossos seguidores para os *big data*.

A era digital seria, assim, marcada por aquilo que Deleuze e Guattari caracterizam como palavra de ordem ou a máquina de expressão, enunciados que agem no sentido de

transformações incorpóreas que intervêm sobre os corpos, gerando regimes de signos e determinadas subjetivações que funcionam como estratificações, com sua dinâmica binária que busca submeter o desconhecido ao conhecido, o diferente ao Mesmo (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18).

A fotografia tem uma função importante na manutenção desse corpo superexposto e rostificado da era digital. Filha da era industrial no século XIX, ela já foi atacada e defendida no que diz respeito ao seu pertencimento ou não à arte. Um dos pensadores mais lúcidos em relação à fotografia foi Walter Benjamin. Este mostrou que a fotografia é uma técnica, e, enquanto técnica, pode servir a diferentes finalidades (BENJAMIN, 1991, p. 222). Hoje, sem que essa divisão seja totalizante, podemos perceber que a fotografia pode ser arte, como também pode servir à finalidade documental e narcísica.

Interessa para este trabalho perceber a fotografia como arte, com um tempo de fruição próprio e desrostificado, ou seja, a fotografia pode também proporcionar o distanciamento da rostificação digital e uma aproximação com o devir presente na arte. Assim, a fotografia que serve ao consumo acelerado e fascinante dos tempos digitais também pode servir para uma experiência estética mais profunda com o corpo e seus gestos. Nesse sentido, no presente trabalho analisaremos como a fotografia, o corpo dançante e a poesia podem fazer um agenciamento maquínico para criar o que Deleuze e Guattari chamaram de corpo sem órgãos (CsO), capaz de desterritorializar o rosto familiar do corpo que apenas reproduz o desejo do Mesmo, tornando-o, em agenciamento com o texto poético e a fotografia, uma máquina desejante criativa e linha de fuga.

O corpo dançante como corpo sem órgãos (CsO)

O corpo pode tornar-se o corpo sem órgão, mas quando isso aconteceria? Segundo Deleuze Guattari, o corpo sem órgão (CsO) acontece quando se escapa às superfícies de estratificação em direção ao plano de consistência, se abrindo, desse modo, à experimentação (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25). Essa estratificação que impede o devir é o que diferencia o CsO do organismo. Neste último, os movimentos das multiplicidades criativas são refreados, havendo uma estabilidade hierárquica. A máquina de rostidade a serviço do organismo seria a tentativa de submeter a potência criativa da mistura de corpos a um modelo único de ser, segmentário e hierarquizante. O movimento da rostidade aos picos desterritorializantes do CsO se inscreve na seguinte dinâmica,

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros;

por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatam (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 31).

No caso da era digital, a superexposição dos corpos é a estratificação que os violenta e os prende a um modelo a ser alcançado às custas do sofrimento e às vezes até do cansaço. No entanto, surge uma questão: como se perceber a prisão das subjetividades no rosto da era digital se esta assume ares de poder, prazer e liberdade? E como escapar a essa armadilha hedonista que nos seduz? Mesmo sabendo que não há respostas fáceis a essa questão, é possível afirmar que, se a base da rostificação da era digital está no campo estético, uma ferramenta de combate e de linha de fuga para tal problema é a arte por excelência.

O plano de consistência que abre esse corpo para a experimentação e para o devir será estudado no campo do que hoje é chamado de interartes, mais especificamente na obra *Fragmento* (2003), de João de Jesus Paes Loureiro, em agenciamento com o fotógrafo Luiz Braga e a dançarina Ana Unger. A princípio seria possível dizer que a análise proposta trata de uma experiência de poemadança, como a nominou Loureiro, acontecida no Theatro da Paz, e registrada pelo fotógrafo, no entanto, a presença da fotografia torna a esse agenciamento mais complexo, como será mais adiante mostrado.

João de Jesus Paes Loureiro, Ana Unger e Luiz Braga: artistas em agência

João de Jesus Paes Loureiro é um poeta e estudioso mais conhecido por suas criações e pesquisas ligadas à Amazônia, englobando a poesia e a reflexão sobre a cultura. No entanto, Paes Loureiro, como é comumente conhecido, também possui desde há muito uma produção poética experimental em diálogo com outras linguagens artísticas, sendo, por exemplo, um dos pioneiros no diálogo interartes da poesia com as artes visuais.

Em 1970, em parceria com o artista plástico Paulo Chaves, foi classificado com três poemas visuais na X Bienal de São Paulo e com o poema-objeto na mostra “A Vanguarda Visual Brasileira - 50 anos depois da Semana de Arte Moderna”, organizada por Roberto Pontual para a Galeria Colletti/SP, conquistando um prêmio internacional disputado entre mais de seiscentos concorrentes (SILVA, 2009, p. 11).

Portanto, como mostra a citação acima, é possível afirmar que as experiências poéticas em diálogo com outras linguagens artísticas na produção de Paes Loureiro não são algo recente.

Em João de Jesus Paes Loureiro, esse interesse pelo experimental ligado ao processo interartes envolvendo a Literatura é também perceptível em outra faceta sua, que é a de

idealizador de políticas públicas para a arte e para cultura, pois ele foi responsável por organizar os primeiros editais de pesquisa e experimentação artística no Pará. Além disso, o autor também possui incursões pelo teatro e pela canção, com destaque para as letras de compositores de MPB, como Quinteto Violado, Sebastião Tapajós, dentre outros, além de uma grande participação como letrista de escola de samba em Belém.

Neste trabalho, analisaremos a já referida obra *Fragmento* (2003), construída a partir de uma experiência de poemadança. Nessa experiência tem destaque Ana Unger, dançarina que iniciou ainda na infância suas aulas de Balé, indo estudar dança nos grandes centros da Europa e Estados Unidos. Em paralelo à sua formação de dança, Unger também se graduou em arquitetura e urbanismo, o que a aproximou da linguagem artística visual. Essa aproximação pode ser constatada em uma experiência interartes concebida por Unger em uma das edições do salão *Arte Pará*, em que a artista construiu um trabalho de dança a partir das pinturas de Henry Matisse, chamando a atenção da crítica e da imprensa especializada paraense.

Luiz Braga, responsável pelas fotografias do livro de Loureiro, iniciou na fotografia de maneira autodidata. Embora ele esteja ligado à uma visualidade amazônica, muito próxima dos estudos e de boa parte da poesia de Paes Loureiro, seu início profissional foi no campo do retrato, tendo também se formado em arquitetura e urbanismo. Segundo o texto de apresentação do artista na enciclopédia Itaú Cultural, a cumplicidade com quem é fotografado e a presença do fragmento são características suas (2021). Esta última característica pode ser percebida no livro ora estudado, dialogando com o título deste.

O organismo da era digital e CsO impresso

O corpo narcísico que se excita com a superexposição digital está no âmbito do que Deleuze e Guattari chamaram de organismo. Este corpo está vestido com significâncias e subjetivações que o impedem de devir. O organismo, portanto, seria,

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. Os estratos são liames, pinças (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24).

No caso do corpo da era digital, esse organismo se torna mais poderoso porque ele assume a feição de uma liberdade de exposição e de prazer narcísico. Assim, como já afirmado, torna-se difícil perceber um processo de controle quando este assume uma aparência de liberdade e escolha. Contraindo-se ao organismo, o CsO faz agenciamentos criativos que transpõem os limites das subjetivações e das significações que se instalam sobre

os corpos. Nesse sentido, a arte de modo geral é importante pois ela se apresenta como o desejo criativo que cria linhas de fuga para escaparmos das estratificações,

O CsO é tudo isto: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe "meu" corpo sem órgãos, mas "eu" sobre ele, o que resta de mim, intolerável cambiante de forma, transpondo limiares) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 28).

Desse modo, a obra *Fragmento* envolve o corpo dançante em agência com o texto poético, gerando um espetáculo em agência com a objetiva do fotógrafo, gerando um livro híbrido, que rasura as barreiras das linguagens artísticas e que escapa às classificações simplórias ou disciplinares.

A rasura de que se está falando já se apresenta no problema em se classificar o livro: trata-se de um fotolivro ou de um livro de poemas? Uma possível resposta para definir a obra estudada enquanto agenciamento pode ser dada por Letícia Lampert, quando esta reflete sobre as relações e possíveis diferenças entre o fotolivro e o livro de artista, “na era das contaminações, mestiçagens e hibridismos, faria muito mais sentido entender a arte como o que ela é: resultado de um fazer poético, seja no meio que for” (LAMPERT, 2021, p. 1).

O agenciamento

A ficha catalográfica de *Fragmento* apresenta a obra como sendo de Paes Loureiro, mas a capa apresenta o nome do poeta e de Ana Unger, em um jogo de acróstico rimado que joga com as palavras “fragmento” e “movimento”, estando este último vocábulo direcionado para o nome da dançarina, e aquele para o nome do poeta, fazendo uma tradução verbovocovisual daquilo que será visto-lido no livro: o poema fragmentado de Loureiro e os movimentos do corpo de Unger. No entanto, há um terceiro nome no agenciamento que ajuda ainda mais a transformar o livro em CsO. Este nome se mostra indiretamente, por meio do seu próprio ofício. Trata-se Luiz Braga, que, embora feito o registro de Loureiro em três retratos semelhantes,

ângulos que não

mostra o poeta em se repetem,



Figura 1 Capa do livro *Fragmento* (2003).

Ao lermos o livro, percebemos que não se trata apenas um fotolivro resultante do espetáculo apresentado para o fotógrafo no Teatro da Paz, pois o texto poético dialoga com as imagens em um movimento de ida e retorno dos fragmentos dos versos, assim como os fragmentos dos movimentos do corpo. Portanto, nem o texto poético assume o simples papel de legenda para fotografia, visto que ele está no próprio corpo desta, compondo a imagem fotográfica, e, também, no corpo do livro; nem, por outro lado, as fotos servem apenas de ilustração para o texto poético, pois traduzem visualmente a dança e a fragmentação do poema, unindo, dessa forma, corpo e palavra. Nisso reside o CsO desse agenciamento que rasura barreiras entre linguagens, nos provocando a experimentar outros modos de leitura verbo-visual.

No espetáculo de poemadança, o corpo que dança é também página, é suporte para o poema, e executa visualmente o caminhar proposto poeticamente por este. Essa proposta de poemadança foi refletida por Loureiro,

A poesia é dança das palavras no poema. A dança é poesia em movimento gestual. Poesia e Dança: entrelaces da palavra convertida em gesto e do gesto a se fazer a palavra. Quiasmo de uma dialética reversiva. Ao converter-se em gesto, a palavra realimenta-se como poesia; tornando-se palavra, o gesto se recria em poética que dança (LOUREIRO, 2012, p. 52).

Na afirmação de Loureiro percebemos uma diferença com o poema *A passante*, de Baudelaire. Neste, o poema tematiza o corpo que caminha, em *Fragmento* o próprio corpo adentra no corpo do poema, sugerindo o corpo que caminha pelas palavras e as palavras que caminham e atravessam o corpo. No poema de *As Flores do Mal*, há corpo narcísico exposto para a multidão, prenúncio do corpo da era digital, no livro de Loureiro, o corpo de Unger é o corpo habitado em devir poético.

Quando o leitor passa as páginas do livro, os fragmentos do corpo dançante ganham movimento juntamente com os fragmentos do poema, mas esse passar de páginas não é a experiência da perspectiva estática daqueles que estiveram no Teatro da Paz, e que observaram a execução do espetáculo apenas de um ângulo na plateia. O fotógrafo, que teve

para o seu registro uma apresentação do espetáculo, trabalha com diferentes perspectivas, aproximando a experiência da passagem das páginas do livro da experiência da focalização cinematográfica em que diferentes ângulos são apresentados ao receptor.

O livro *Fragmento* não é, portanto, uma experiência apenas de poemadaança, mas sim um agenciamento que se configura como a experiência de um CsO que poderíamos chamar de fotopoemadaança, sendo, desse modo, um fotopoemalivro.

Uma outra questão interessante de se perceber é que a fotografia, com a sua capacidade de capturar e fixar um instante do movimento, nos dá com mais detalhes aquilo que a olho nu não seria possível perceber, no que diz respeito à execução do poemadaança. Essa ampliação da possibilidade de percepção ótica já havia sido percebida por Benjamin quando este aborda a questão do cinema enquanto arte (BENJAMIN, 2013, p. 83-84).

Essa dança em parte fixada na página e recuperada pela fotografia se distancia da visualidade fotográfica enquanto narrativa, pois o corpo que dança se aproxima do poema, como um motivo que, sem se transformar totalmente, executa variações no tempo e no espaço, assim como os versos do poema trabalham numa espécie de variação sobre um tema. O tema ou o motivo é um elemento musical presente tanto na poesia quanto na música, que se liga à dança, e, portanto, ao corpo, e nos dá essa sensação simultânea de passagem e de retorno, quebrando, assim, com a linearidade narrativa.

No livro a ideia de motivo é recuperada e aplicada à imagem. Há, portanto, um paralelo da dança que cria diferentes movimentos a partir das articulações de um mesmo corpo, com o poema que cria diferentes movimentos a partir de um mesmo conjunto de palavras. Além disso, nos fragmentos do poema temos o uso de diferentes tamanhos dos tipos, como a simular gestos mais largos ou mais contidos, aproximando ainda mais a palavra poética do corpo que dança.

Esse tempo lento necessário para contemplar e ler o livro, com a possibilidade de idas e vindas, aproxima o tempo da leitura do corpo dançante do tempo da palavra poética impressa na página. Não por acaso na origem da palavra verso temos o significado de um caminho de volta em um tensionamento de ida e retorno. Esse tensionamento aparece poeticamente pela repetição dos versos que retornam modificados seja pelo tamanho dos tipos, seja pela omissão ou acréscimos de partes que modificam o texto. A não numeração das páginas também sugere a não linearidade da leitura do livro. Neste trabalho serão analisados os momentos de maior agenciamento entre palavra, corpo dançante e fotografia, geradores do CsO do fotolivropoema.

O fotopoemadaança

O talento de Braga para captar o rosto é destacado logo no início do livro em que em um primeiro plano aparece a metade do rosto do poeta desfocado, tendo em um segundo plano o rosto de Unger. O rosto cortado é a tradução visual do fragmento poético e o rosto da dançarina a metonímia visual da dança.

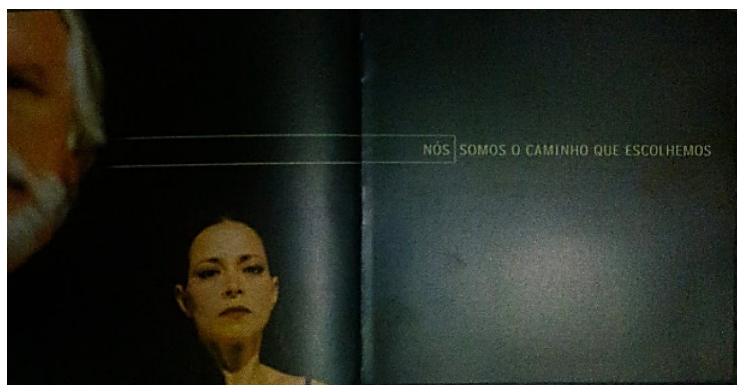


Figura 2 Duas primeiras páginas do fotopoemadança do livro Fragmento (2003)

Na página temos o verso “nós somos o caminho que escolhemos, com um destaque para o pronome. Esse verbo no plural, além de marcar um eu lírico coletivo, sugere o CsO entre a fotografia, poesia e a dança. Também há a possibilidade de se interpretar que são três nós criativos amarrados em uma única obra. São três caminhos que no fotolivropoema se tornam um.

Em outra página do livro, o fotógrafo captura o rosto em close de Unger, sendo a mesma foto repetida nas duas páginas seguintes numa gradação de distanciamento que nos dá a ideia de movimento. Esse rosto dramático que a todo momento retorna nos lembra a afirmação de Benjamin, de que o retrato é o último refúgio do valor de culto, que resiste à exposição (BENJAMIN, 2013, p. 64). Esse valor de culto resistente se aproxima da ideia de caminho, em que está implicado o tempo, pois o rosto é uma presença que nos remete às histórias, aos caminhos ao tempo às distâncias. Ao mesmo tempo, quando não feita para a transparência da superexposição, a imagem traz em si algo de impenetrável,

A fotografia não se tornou uma arte porque aciona um dispositivo opondo a marca do corpo à sua cópia. Ela tornou-se arte explorando uma dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Esse rosto que se mostra e ao mesmo tempo esconde algo está implicado no jogo poético da palavra que diz e silencia e na fotografia que traz no visível o invisível. Desse modo, a fotografia enquanto arte, e o corpo como lugar de uma dança experimental que dança

não a música, mas o poema, resistem à transformação da imagem em pura hiperexposição, como Han diz ser comum à era digital,

Aquele rosto humano com valor de culto hoje desapareceu completamente da fotografia. A era do facebook faz do rosto humano uma *face* contida totalmente em seu valor de exposição. A do rosto exposto sem a área do olhar. É uma forma de mercadoria do rosto humano (HAN, 2021, p. 91-92).

A imagem da dançarina com o fundo escuro por trás de si sugere essa dupla ideia de história e de segredo que compõem o ser. As páginas abertas em que o ser aparece na forma coletiva nos dão também as mãos abertas que apontam para o caminho do verso. Esse caminhar da verbo-visual é potencializado e agenciado com a disposição do verso, que parece sair das mãos abertas da dançarina rumo à página seguinte, como é possível ver na ilustração abaixo,

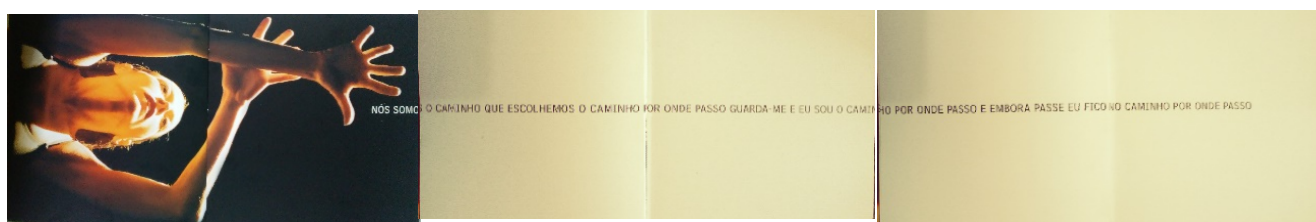


Figura 3 Sequência de seis páginas do fotopoemadança

Com relação ao diálogo da fotografia com o verso, é interessante observar que, se por um lado o texto poético retoma o recurso espacial e de uso de tamanhos diferentes de tipos, como já propusera Mallarmé, por outro, inova ao transcender os limites da página, fazendo uso do verso sem a quebra e sem a margem, daí as palavras “passo” e “caminho” se apresentarem cortadas e emendadas com a página seguinte, como está visível na imagem acima. Desse modo a direção da dançarina encontra uma continuidade na direção da disposição dos versos que caminham pelas páginas. Além disso, há uma aproximação por contraste da imagem de Unger com um fundo preto, dos versos em única linha com um fundo branco também atravessando as páginas, como a fotografia da dançarina.

O motivo caminhar é usado na perspectiva poética, em que o ser se confunde com a realidade, e o verbo geográfico estar se converte no verbo ser, em um modo de habitar e confundir-se poeticamente com o real. Ao mesmo tempo, o poema que fala de ser o caminho escolhido, também afirma que o caminho nos guarda. Não por acaso, o verbo guardar está grafado no braço da dançarina. Desse modo o corpo e o poema encenam esse tempo-espaco percorrido que sobrevivem no agora.

Isso mostra uma relação de abertura do ou da caminhante para o próprio caminho, diferentemente da relação narcísica da exposição que é autocentrada, e baseada temporalmente em um agora absoluto, coisificando a realidade à sua volta.

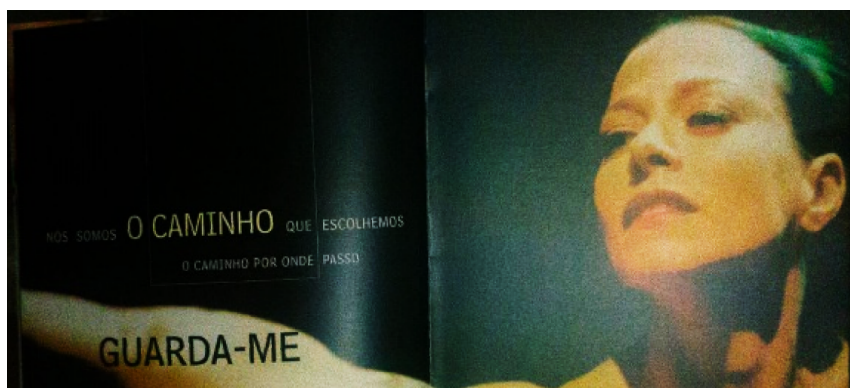


Figura 4 Terceira e quarta página do fotopoemadança do livro Fragmento (2003).

Assim esse caminhar traz a lógica erótica e afetiva de atravessar e ser atravessado, de guardar e ser guardado, esse seria o habitar poeticamente o caminho. Habitar para Han se aproxima da não transparência, da abertura ao outro, ao diferente e ao poético-criativo (HAN, 2021, p. 68). E este corpo que dança o poema traz em si, portanto, as memórias dos seus próprios caminhos, mas se abre para o novo caminho que propõe o poemadança.

No ensaio *Lírica morada no corpo da palavra*, presente em *Para ler como quem anda nas ruas* (2021), Loureiro retoma a reflexão poética sobre habitar o caminho.

Caminhar deixa de ser um passar, mas o ficar no caminho por onde se caminha. Um caminhar o co-real, no poema e no palco, que produz no próprio caminhar a sua morada de caminhos. Forma de morar levada pelos caminhos por aquele que caminha. (...) Morar não é durar num lugar imóvel, preso no chão. Mas o sentimento virtual do habitar que o morador leva em sua alma por todos os caminhos de passos pelas ruas. E pela vida (LOUREIRO, 2012, p. 54).

Interessante que habitar o caminho demanda habitar o corpo, e habitá-lo esteticamente é um caminhar que se transforma em uma linha de fuga das estratificações da hiperexposição da era digital que confinou e rostificou os corpos. Assim, as fotos que trabalham partes ou fragmentos do corpo se relacionam com poema em fragmento, em um ritmo em que o silêncio estabelece um outro modo de comunicação, não transparente e não facilmente consumível. As partes das imagens mostradas sugerem o que não está visível, assim como os brancos da página do poema sugerem o que não está escrito.

Figura 5 Passagem do Livro Fragmento (2003)

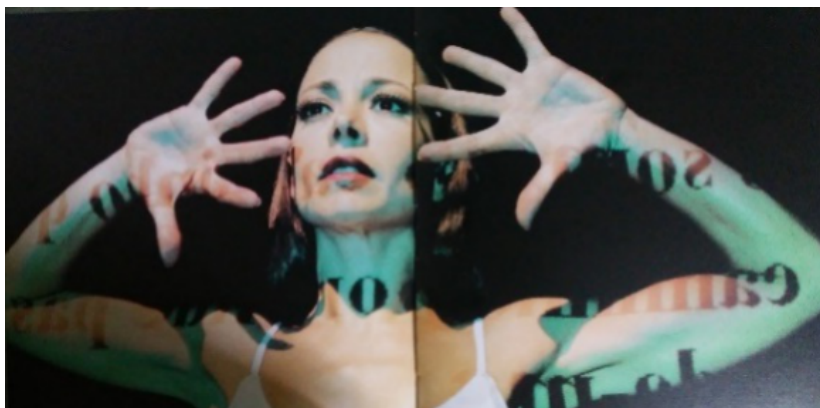


Figura 6 Passagem do Livro Fragmento (2003)

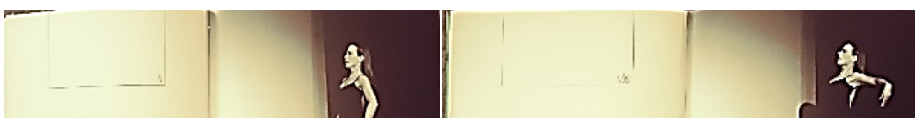
Nas duas figuras anteriores, novamente é possível perceber que, assim como o fragmento do corpo de Unger extrapola os limites da página, assim também o faz o verso. O verso nas duas páginas se abre para o espaço branco assim como a dançarina com os braços dobrados e as mãos abertas se abrem para a projeção da palavra poética. Desse modo, o CsO quebra e fragmenta o que há de organismo na língua, ao mesmo tempo o corpo que dança coreograficamente o poema, cuja musicalidade não é comum à linguagem da dança, se contamina por este, quebrando, assim, o que há de organismo na linguagem dos seus gestos e se abrindo para o devir do poema.

Em outra passagem do livro, o fotógrafo capturou o movimento da dançarina de um mesmo ângulo, sendo a cada página uma letra acrescida juntamente com cada fotografia da dançarina que estiliza o gesto de um grande passo nesse caminhar, caminhar este que fica visualmente marcado pela última foto borrada a simular o movimento.

Há nessa passagem do livro o uso de uma técnica chamada flipbook, em que se anima imagens pelo rápido movimento de passagem das páginas. Tal técnica foi inventada no século XIX, por John Barns Linnet.

Acima estão algumas passagens das trinta páginas divididas entre texto e imagem. O interessante é que não apenas a imagem ganha movimento pela técnica do flipbook, mas também o verso, que entra em sincronia com o movimento do corpo da bailarina. A foto final aparece borrada, dando a ideia de movimento.

Na página anterior temos o verso que inicia o livro “nós somos o caminho que escolhemos”. Assim, o fim do livro nos remete ao seu começo, comprovando a quebra da



leitura linear da obra, e confirmando pelo movimento que une fotografia, corpo e poema o agenciamento da recriação do espetáculo fragmento como um corpo sem órgãos.



Consider Figura 7 Excertos das trinta páginas do livro fragmento que trabalham com o flipbook

Já se passaram quase duzentos anos desde que Baudelaire escreveu sobre uma nova beleza, ligada ao ritmo da modernidade, buscando poeticamente retirar do transitório o eterno. Era aquele um momento em que o criador de *As flores do Mal*, adquiriu na arte a consciência da passagem do tempo, a exemplo do reconhecimento das transformações históricas da moda. Na era digital, o corpo começou a ocupar um lugar que antes era da roupa, um corpo que busca agora parar o tempo em uma juventude eterna egocentrada em um agora rostificado, que domina as subjetivações e alguma vezes até nos adocece. O que antes era uma exposição presencial em meio à multidão, em que o poeta *voyeur* percebia ares de mistério, se tornou uma hiperexposição virtual, transparente e desencantada do corpo. A quebra das barreiras físicas dessa exposição que a rede mundial de computadores trouxe, nos estimulou à produzir imagens até a exaustão, em uma escala nunca antes vista, ameaçando o refúgio da aura, que habitava o retrato, segundo Benjamin.

Neste contexto, os artistas têm, portanto, uma função importante. Trata-se, primeiramente, de não se deixar levar por um otimismo ingênuo em relação à tecnologia, sem, no entanto, cair na armadilha da demonização da técnica, mas sim, de propor outras relações estéticas que envolvam a tecnologia e a linguagem, para que possamos ter a possibilidade de conhecer experiências em que o qualitativo se coloca como opção à dinâmica do quantitativo na fruição de imagens. Nesse sentido, experiências fotopoéticas como a do

poemadança, presente na obra *Fragmento*, de Paes Loureiro, Ana Unger e Luiz Braga agem na contramão da rostificação que a modernidade, com sua aceleração, que na era digital chegou ao seu limite, e seu consumo rápido.

Na experiência supracitada, poesia e corpo dançante trazem a possibilidade do reencantamento poético da imagem e da palavra costuradas pela fotografia, que recupera, desse modo, sua aura.

Por fim, é possível afirmar que o corpo sem órgãos estético que é a obra ora analisada nos provoca a sairmos de nossos confortáveis e disciplinares lugares de leitura artística, para percebermos a complexidade e a riqueza presentes nas experiências interartes.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *Pequena história da fotografia*. In: KOTHE, Flávio R. (Org). Sociologia. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

BRAGA, Luiz. [s.d]. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal6738/luiz-braga>. Acesso em: 03 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3*. 2. ed. Trad. Aurélio Guerra Neto e Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia e Leão Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 3, vol. 3*. 2. ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Lúcia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. 1977.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a medos do séculos XX*. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- HAN, Byung-Chul. *Capitalismo e impulso de morte: ensaios e entrevistas*. Trad. Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis-RJ: Vozes, 2021.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia do eros*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ : Vozes, 2017.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LAMPERT, Leticia. [s.d]. *Fotolivro ou Livro de Artista, eis a questão. - Leticia Lampert - Medium*. Disponível em: <<https://medium.com/@leticialampert/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-quest%C3%A3o-84dfb733cae8>>. Acesso em: 30 abr. 2021.
- LOUREIRO, Joao de Jesus Paes. *Fragmento*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.
- _____. Lírica morada no corpo da palavra. In. Para ler como quem anda nas ruas. São _____ . O corpo do amor e da poesia. *Repertório*, Salvador, nº 25, p.24-28, 2015.2.
- Paulo: Escrituras, 2012. SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SILVA, Nivaldo Carlos Lima da. *As formas do mito nos cantares amazônicos do poeta João de Jesus Paes Loureiro*. Orientador, Luís Heleno Montoril Del Castilo, 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e artes, Curso de Mestrado em letras, 2009.