

A fotografia na tessitura do silêncio

Francine Rojas
UFMS

Edgar César Nolasco
UFMS

Resumo

O presente artigo se detém na fotografia dos escritores Fernando Sabino e Clarice Lispector. Em conjunto com as cartas trocadas entre os escritores durante 23 anos de amizade (1946-1969) e presentes em *Cartas perto do coração* (2011), a fotografia narra um momento único. O objetivo é o de articular o papel de conceitos como silêncio, sobrevivência, rastro e *aesthesis* na experiência de observação e construção da fotografia como narração, nesse sentido, considera-se a participação do crítico. Para tanto, a noção hegemônica de estética já não mais comporta a discussão proposta justamente por excluir a sensação e percepção, em prol de um conjunto de normas que instituem conceitos como o belo a fim de delimitar o que é arte, reforçando uma perspectiva artística e crítica calcada nas semelhanças, e o que não corresponde aos parâmetros estabelecidos é relegado à exterioridade. Dessa forma, a divisão em três subtítulos visa atender aos objetivos elencados, ofertando considerações do que se convém chamar de “narração da imagem” e que consiste em entender a fotografia como aberto ao olhar e a escuta alheia. A articulação desenvolvida é embasada nas considerações de Walter Mignolo, Susan Sontag, Roland Barthes, Eni P. Orlandi e Jacques Derrida.

Palavras-chave: Fotografia; Tessitura; Silêncio; Rastro.

Abstract

This article focuses on the photography of writers Fernando Sabino and Clarice Lispector. Together with the letters exchanged between writers during 23 years of friendship (1946-1969) and present in *Cartas perto do coração* (2011), photography tells a unique moment. The objective is to articulate the role of concepts such as silence, survival, trace and *aesthesis* in the experience of observation and construction of a narration, in this sense it is considered the participation of the critic in the construction of the photographic narrative. For this, the hegemonic notion of aesthetics no longer bears the discussion proposed precisely by excluding the sensation and perception, in favor

of a set of norms that institute concepts as beautiful in order to delimit what is art, reinforcing an artistic and critical perspective based on the similarities, and what does not correspond to the established parameters is relegated to exteriority. Thus, the division into three subheadings aims to meet the objectives listed, offering considerations of what is convenient to call “narration of the image” and that consists in understanding photography as open to the other’s gaze. The articulation developed is based on the considerations of Walter Mignolo, Susan Sontag, Roland Barthes, Eni P. Orlandi and Jacques Derrida.

Keywords: Photography; Texture; Silence; Trail.

1. Notas introdutórias para uma narração da imagem

A saudade direciona [...] ao encontro do futuro, mas a flecha do desejo, esquadrinha um outro cenário e um outro tempo passado.

João Guimarães Rosa e a saudade, Susana Lages

É preciso que saiba que as suas cartas me dão sempre prazer. Peço-lhe apenas tolerância para as respostas. Estas deixar-lhe-ão muitas vezes as mãos vazias, porque, em última análise, sobretudo para o essencial, estamos indizivelmente sós. Para que duas criaturas possam aconselhar-se e ajudar-se, são necessários muitos encontros e muitas realizações.

Cartas a um jovem poeta, Rainer Maria Rilke

O objetivo geral da discussão, engendrado pelo artigo, é discorrer acerca do arquivo atrelado à amizade entre os escritores e a crítica. Nesse sentido, as epígrafes que abrem a seção são sintomáticas ao sinalizarem que o arquivo sofre de uma falta, de uma ausência derivada da incompletude e que, traduzida sob o signo da saudade, antevem que a relação com a crítica é sobreposta pelo encontro e pela saudade. Para tanto, o arquivo a ser (des)arquivado, inicialmente, é o referente às cartas que Fernando Sabino e Clarice Lispector escreveram entre 21 de abril de 1946 até 29 de janeiro de 1969. A reflexão em torno do arquivo dos amigos ocorre baseada principalmente nas considerações de Jacques Derrida em seu *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Para o filósofo,

Mal de arquivo evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal, mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, “em mal de arquivo”, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória.¹

O *Mal de arquivo* e seus múltiplos evocamentos: sofrimento, paixão, construção, (des)arquivamento são os componentes do tecido (para remeter à etimologia da palavra texto) crítico e que ora fazem as mãos da tecelã, a crítica, sangrarem, ora trabalharem com presteza, entrelaçando os fios da sua vida com as diversas outras vidas, como forma de tentar resolver a ânsia, de que falou Derrida, da memória como possibilidade de permanência.

O desejo pela memória é transpassado, por todos os lados, pelo desejo impaciente pela vida do outro, no caso, pelas vidas dos outros, Sabino e Lispector, de tal forma leva a procurar como a vida do outro se assemelha a um jogo, algo que é o desejo pelo outro e que faz parte da relação transferencial.

A ânsia pela vida destes outros, com os quais foi construída uma relação de transferência, leva ao acesso das cartas dos escritores por meio de determinado gesto captador. Em outras palavras, é necessário escolher dentre tudo aquilo que consta nas cartas e no arquivo dos amigos o que mais interessa à argumentação proposta. Assinalada pelo título do artigo, o recorte arquivístico recai na fotografia dos escritores. Enquanto documento, a foto constrói um jogo narrativo com seu observador.

A escolha de objeto repousa na sedução que outros documentos, até então relegados a um obscuro lugar crítico, exercem no imaginário e na construção da persona escritor. Pensa-se nas cartas de Fernando e Clarice, pouco estudadas enquanto cartas e tão instigantes na medida em que são estudadas e “deslocadas” do lugar à margem em que a crítica tradicional as posicionou e adentram o universo da pesquisa como aquilo que são: cartas escritas *por* e *para* amigos-escritores, as quais não tencionam competir e anular o texto literário, mas que afirmam, cada vez mais, a necessidade de atenção para um arquivo que compõe o *bios* dos escritores. Sobre o assunto, Eneida Maria de Souza, em *Crítica Cult*, expõe:

A crítica Biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais. Os limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz a matéria literária e à sua especificidade, são equacionadas em favor do exercício de ficcionalização da crítica no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção.²

A foto reproduzida abaixo, a partir do artigo intitulado “A política em Clarice Lispector”, de Silvano Santiago para o site da editora Rocco, é a única em que Fernando Sabino e Clarice Lispector estão juntos, pelo menos de que se tem notícia até o momento. Chama a atenção, além de seu caráter singular, uma característica que emerge deste documento, isto é, trata-se de uma das poucas foto em que Clarice está sorrindo, o que, por sua vez, permite considerar que a presença de um amigo querido e de longa data como Fernando foi capaz de ajudar a proporcionar a mudança da Clarice séria, misteriosa e, como outros diriam, hermética, para a Clarice misteriosa, mas que igualmente desfrutava do prazer e da alegria da presença de alguém querido, demonstrando que a escritora trazia os amigos, para fazer referência tanto ao seu primeiro livro quanto ao livro de cartas, para “perto de seu coração”.



Fig. 01. Clarice Lispector e Fernando Sabino
Fonte: “A política em Clarice Lispector”, Silvano Santiago

A genealogia de um tal registro visual remonta ao período em que Clarice voltou para o Brasil logo após se divorciar do diplomata Maury Gurgel Valente, em junho de 1959, mesmo período em que a revista *Senhor* publicou seus contos “A menor mulher do mundo”, “O crime do professor de matemática”, “Feliz aniversário”, “Uma galinha”,³ e inicia, sob o pseudônimo de Helen Palmer, a escrever a coluna “Correio feminino – Feira de utilidades” para o jornal *Correio da manhã*.

Por outro lado, Fernando, nesse período, comparece ao lançamento de seu livro *O Encontro marcado* em Lisboa, colabora com o *Jornal do Brasil*, com a revista *Manchete* e com a revista *Senhor*, escrevendo crônicas a partir de suas experiências adquiridas em viagens ao exterior.

Além das cartas, a fotografia é um registro outro que compõe o arquivo da amizade de Fernando e Clarice, no qual a crítica remexe. E o liame que interliga as correspondências e a fotografia é o fato de que ambos residem, para aludir ao primeiro livro de Clarice (*Perto do coração selvagem*) que serviu, aliás, como fonte de inspiração para o livro de cartas, *Cartas perto do coração*, sob o signo da amizade. Vale mencionar que a fortuna crítica a respeito da fotografia de escritores, sob uma perspectiva que não aborde a foto como o suporte que exerce o papel de ofertar respaldo para o texto literário, é escassa.

A fortuna crítica disponível que se detém, especificamente, na foto dos escritores se resume a *Clarice – fotobiografia* (2008), de Nádia Battella Gotlib. O livro contempla a foto, no conjunto de registros fotográficos que contam a vida da escritora desde o seu nascimento até sua morte, embora não forneça detalhes mais precisos sobre o contexto em que foi tirada, como: quem é o(a) fotógrafo(a), em que lugar exato foi tirada, quais as circunstâncias que levaram os amigos a registrar visualmente o momento.

O livro de Nadia B. Gotlib apenas expõe o que já é do conhecimento geral. Em contrapartida, a única biografia de Fernando, *Fernando Sabino: reencontro* (2005), não chega nem a citar tal documento, a despeito de mencionar, em suas páginas finais, a relação de amizade dos escritores.

Por sua vez, a oitava edição de *Cartas perto do coração* de fato traz registros fotográficos dos escritores, mas afastados, de forma que a leitura das fotos efetuada pelo sujeito traga, implicitamente, a percepção da distância (geográfica) que os separava durante o período da escrita.

A primeira edição do livro não traz fotos de Clarice e Fernando, nem mesmo separados, contudo retoma o desenho dos escritores feito por Alfredo Cheschiatti, além de trazer reproduções de trechos das cartas, os mesmos trechos da oitava edição, separados por uma linha pontilhada vermelha e que reforçam, especificamente no trecho da carta de Fernando, a consciência da separação física e o consolo em saber que mesmo a distância não apaga a presença do amigo.

A leitura efetuada em relação às duas contracapas das edições, figura 02 e figura 03, apresentadas abaixo, aponta para, no caso da oitava edição (2011), ressaltar a distância que separa os amigos e no caso da primeira edição, embora também escolha evidenciar a distância, noto um desejo em aliar os dois elementos: separação geográfica e presença metafórica, simbolizado pela reprodução do desenho de Ceschiatti.

4 KUBRUSLY, Claudio A. *O que é fotografia*, 1998, p. 25.

5 SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*, 2004, p. 41.

6 *Ibidem*, p. 28.

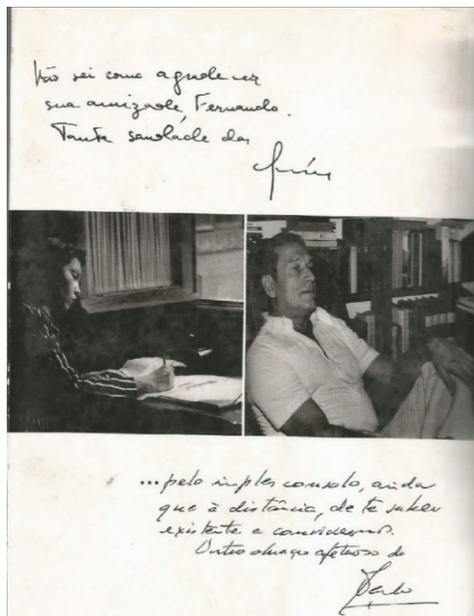


Fig. 02. Contracapa da 8ª Edição
Fonte: Biblioteca pessoal

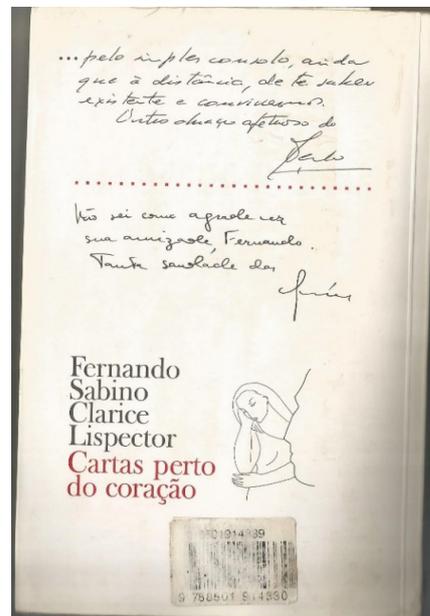


Fig. 03. Contracapa da 1ª edição
Fonte: Biblioteca pessoal

Os detalhes exteriores ao momento do registro ajudam a melhor tecer relações entre a foto e a amizade dos dois, bem como permitem a criação de pontes metafóricas em que a participação do estudioso nessa tríade é possível. O apontamento é feito e justificado ao passo que os detalhes supracitados fornecem maior embasamento para o tratamento alegórico guiado pela relação entre as vidas dos escritores e da crítica. A falta de algumas dessas informações implica em frustração, visto que a fotografia: “[...] provoca, quase sempre, o desejo de mais informação. Queremos saber sobre antes e depois, perguntamos sobre as pessoas, o lugar, o evento, a época. Buscamos a historinha que a imagem insinua e oculta, o texto que falta, falado ou escrito.”⁴

A escolha pessoal em discorrer a partir do documento singular, mesmo que seja uma escolha que em muitos momentos pode ser frustrante devido à escassez de informações, assemelha-se ao ato de fotografar, pois se baseia no desejo de distinguir algo dentro do universo da *bios*.

Dentro desse contexto, as palavras de Susan Sontag, no livro *Sobre a fotografia* (2004), que reúne seis ensaios da autora em torno do assunto, são essenciais quando a crítica esclarece que “Fotografar é atribuir importância”,⁵ pois reside em uma escolha pessoal movida pelo despertar de uma sensação, denominada *afeto*, quando o sujeito se depara com uma imagem ou um momento em que se deseja captar algo, “eternizar”, estatificar, congelar no tempo.

Nesse entender, as fotografias oferecem tal perspectiva: “[...] porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo”,⁶ pedaço de um momento outrora vivido e do qual se tem a esperança de reviver por meio da foto. O desejo de prolongar indefinidamente a lembrança registrada parte do medo

de se esquecer do momento e da sensação experimentada, como se fosse possível revivê-los tais quais ocorreram na ocasião.

Em sentido contrário, lida-se com a foto dos amigos como uma forma de construção, como parte do arquivo que é atravessado pela experiência sensorial da *aesthesis*, porque não há condições físicas, tecnológicas, que possibilitem voltar ao tempo e ao momento em que os escritores tiraram a foto. A construção é pensada sob a perspectiva do olhar e, como já dito, não visa remontar ao momento único vivenciado.

A impossibilidade de viver novamente aquilo que já pertence ao passado é lembrado por Roland Barthes quando, em seu livro *A câmara clara*, recorda que: “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.”⁷ De acordo com a fala de Barthes, o que está em jogo, quando o assunto tratado é a fotografia, é a relação entre a reprodução mecânica de um documento, que se presentifica no registro, e o momento existencial, ou seja, o contexto das circunstâncias que propiciaram a foto. O lugar situado entre existência e reprodução do registro é o lugar de inscrição do rastro que não é de total pertencimento a nenhuma das duas esferas, existência e reprodução.

2. No silêncio, a sobrevivência

O que se propõe a fazer é pensar a fotografia de Fernando Sabino e Clarice Lispector como um rastro do arquivo que proporciona a sobrevivência para a amizade e para os espectros. Dada a sua natureza múltipla, é difícil erigir uma única definição para ela. Mesmo assim, seu caráter de multiplicidade leva aos seguintes questionamentos:

Afinal, o que é a fotografia? A possibilidade de parar o tempo, retendo para sempre uma imagem que jamais se repetirá? Um processo capaz de gravar e reproduzir com perfeição imagens de tudo que nos cerca? Um documento histórico, prova irrefutável de uma verdade qualquer? Ou a possibilidade mágica de preservar a fisionomia, o jeito e até mesmo um pouquinho da alma de alguém que gostamos? Ou apenas uma ilusão?⁸

A fotografia é um pouco do elencado por Cláudio Kubrusly, é a possibilidade de parar no tempo, pois é a escolha de registrar um recorte do momento, é um processo químico inventado que fornece condições de (re)tratar as imagens que cercam as pessoas e as quais desejam lembrar, bem como assume a forma de documento, mas não de acordo com a noção de congelamento e permanência, e com tal perspectiva assegura-se a liberdade criativa e crítica do estúdio.

7 BARTHES, Roland. *A Câmara clara: notas sobre a fotografia*, 2012, p. 14.

8 KUBRUSLY, Claudio A. *O que é fotografia*, 1998, p. 8.

9 BARTHES, Roland. *Câmara clara*, 2012, p. 20.

10 NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*, 1999, p. 171.

11 ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*, 2010, p. 13.

Faz-se necessário uma ressalva: rompe-se com o vínculo criado e fomentado entre documento, foto e o irrefutável, pois entendo que a natureza deste último assinala sua presença no sentido de reafirmar a pretensa natureza homogênea, ignorando que existem outros fatores que também influenciam o arquivo. Contrário ao que poderia supor a palavra “irrefutável”, isto é, que a foto é feita somente de momentos vivenciados por aqueles que são os “objetos” retratados, argumenta-se que a fotografia não é feita somente dos momentos que Fernando Sabino e Clarice Lispector desejaram eternizar, mas também é constituída de componentes químicos, para os que são adeptos de linguagem mais “palpável”, de desejos, de memórias, dos que ali estão retratados e das minhas, “Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro.”⁹

A fala de Roland Barthes leva a considerar que a concepção comum da foto, vista como experiência isolada, desconsidera a participação do outro, que pouco ou nada significa para a concepção estética. Em contraposição a essa concepção comum, Evando Nascimento lembra que: “A força que em si não é nada, passa a existir apenas na interação com outras para a formação do sentido, o qual por sua vez nada mais é do que um *rastro mnésico*, como resultado de todas as *apropriações* anteriormente operadas.”¹⁰

A crítica tradicional poderia elencar a seguinte objeção: Como dizer que a foto dos escritores é feita também de memórias de pessoas que não estiveram presentes na ocasião? Isto não seria a ilusão, a criação de um falso momento, de uma falsa experiência? Ora, nesse caso a resposta encontrada intercala as duas partes, isto é, trata-se, então, de ilusão bastante convincente, pois, ao experienciá-la, remove-se de seu lócus e realoca-se na esfera da vivência, da experiência, da sensação que me desperta. A “ilusão” existe a partir do momento em que me atinge, em que afeta, não possuindo ligação inquebrantável com o dito contexto de produção “palpável”.

O fato de se tratar de um registro fotográfico único da amizade me leva a adotar uma perspectiva diferente. Assim, esclarece-se que a escolha singular da foto de Fernando e Clarice como o tema central desse ensaio sem o “suporte” de legendas ou epígrafes, reside no desejo particular de desvincular a necessidade que o leitor possa ter de uma legenda, um texto gráfico, que “explique” tal foto, e as aspas aqui aparecem a fim de ironizar a necessidade analítica de tudo explicar.

Afinal, a imagem possui significado que nasce de seu silêncio intrínseco e requer que o outro desloque-a de seu lugar instituído pelo imaginário ocidental. Uma saída está em ver a relação entre a fotografia e o silêncio como: “Movimento, mas também relação incerta entre mudança e permanência”¹¹ entre o ser o não ser, vida e morte, rastro e completude.

A foto dos escritores significa por si só, por isso não necessita de legenda, além do que significa, posto que: “Aí se situa o trabalho do silêncio”.¹² A presença da legenda acarretaria prejuízo para a experiência do silêncio, sendo que esta representa, para Eni Puccinelli Orlandi em *As formas do silêncio*: “a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido.”¹³

O silêncio, dentro da *doxa* embasada pela retórica do imaginário da modernidade, é definido enquanto ausência de conteúdo, de comunicação, de ruídos e barulhos em geral, uma forma de calar em que o diálogo e a conversa não ocorrem. A dada concepção se origina da relação que os sujeitos mantêm com o outro, não constituindo, como uma outra forma de se comunicar, o diálogo para consigo mesmo.

De acordo com a definição do senso comum, o silêncio é correlato ao sossego, à paz, mas aqui assume a posição contrária, a de perturbar, a de desassossegar o ser humano lá onde procura a paz. Ortega fornece a saída para a questão quando expõe que: “Contrário ao que possa aparecer à primeira vista, o silêncio também faz parte de uma nova ética da amizade, silêncio do *talvez* de uma amizade que não precisa dizer nada, pois às vezes a palavra corrompe a amizade, e o silêncio preserva.”¹⁴

A fala de Francisco Ortega situa a amizade inserida no campo do silêncio. A amizade está intimamente interligada com ele, este algoz dos que o temem, sua presença (pois ele não é essencialmente ausência) nos transporta para as possibilidades que entram em choque com o terreno da fraternidade. A fraternidade não concebe que a amizade também seja composta de silêncio, pois o silêncio desafia, é sinal de discordância, de pensamento, confabulação.

Desta forma, não sendo necessárias palavras escritas ou faladas, quando do primeiro momento da experiência de observação, dá-se lugar à narração do olho, fundamental para o desenvolvimento do ensaio, que aqui se faz presente não no intento de ser o único narrador, mas dialogando com outro sentido.

De fato, o que proponho de antemão pode soar estranho, na medida em que se questiona: De que forma o olho narra? Qual é o seu papel na experiência fotográfica? É para discorrer acerca dos questionamentos levantados que desenvolve-se o que aqui é denominado de “a narrativa do olho”. Para tanto, o artigo vale-se da própria experiência arcôntica da crítica como colecionadora evidenciando “a paixão que une aqueles que se empenham em assumir não apenas o papel de herdeiros de um determinado legado cultural, mas também a função de artífice da memória, aqui considerada como um infinito *work in progress*.”¹⁵ Paixão esta que se estende para a fotografia,

12 Ibidem, p. 22.

13 Ibidem, p. 13.

14 ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade*, 2000, p. 112.

15 LIMA, Rachel Esteves. *Crítica e coleção*, 2011, p. 32.

16 Cf. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001.

17 Remeto a uma famosa fala de Clarice Lispector quando entrevistada por Júlio Lerner: tv[...] ou toca ou não toca [...] Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato”. LISPECTOR. “Panorama com Clarice Lispector”. [1 de fevereiro de 1977]. Rio de Janeiro: TV Cultura. Entrevista concedida a Júlio Lerner.

18 “el pensar, el sentir y el ver son artistas de un mismo proceso” (GÓMEZ, Pedro P.; MIGNOLO, Walter. *Estéticas Decoloniales*, 2012, p. 20).

19 Caso o leitor se interesse pela questão, sugiro a leitura de outros livros e artigos de Walter Mignolo. Sobre a descolonização do conhecer e do pensar a leitura de *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2003) é indicada; caso o interesse resida na descolonização do ser o artigo “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política” é basilar; e para saber mais em torno da descolonização do sentir, indico a leitura dos artigos, já citados, “Estéticas decoloniales” e “Aisthesis descolonial”.

20 MIGNOLO, Walter. Aisthesis decolonial”. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 2010, p. 13. Tradução nossa.

cuja busca apaixonada ora desperta o amor ora o mal, é, ao mesmo tempo, o sofrimento, conforme indica a etimologia da palavra *paixão*, o mal de arquivo.¹⁶ Nessa perspectiva, então, o que age contra o outro também é o amor, o afeto, o que toca,¹⁷ o que impulsiona, isto é, aquilo que age a favor do mesmo outro.

O olho passa pela experiência, vivencia-a, mas não está sozinho. Junto ao olho está o outro sentido que permite pensar e escrever, de forma que o discurso do olho perpassa a experiência do tato, são narrativas diferentes, do ponto de vista das circunstâncias em que ocorrem. *Grosso modo*, quero dizer que o olho vê, enxerga, e o tato proporciona o contato com a matéria física daquilo que almejo, a foto. Um não se sobrepõe ao outro, de modo que se relacionam, se complementam, tal como expõe Walter Mignolo quando comenta sobre a exposição do artista indígena colombiano Benjamín Jacanamijoy, denominada, “Tierra y Agua”: “o pensar, o sentir e o ver são artistas de um mesmo processo.”¹⁸

Empreende-se o exercício de observação, mas quero ir além do momento, desejo que o leitor tenha a consciência que o ato de observar a foto de Fernando e Clarice é uma ação contínua, *ad infinitum*, mesmo que metafórica, e que demanda entender o fato de que os olhos por trás da minha foto estão condenados a sucumbir perante a ação do tempo.

A narrativa *da e sobre* a fotografia é iniciada pela sensação que a foto de vocês, Fernando e Clarice, desperta em mim, pois parto do princípio de que, se escolhi refletir a partir dela, é porque ela me desperta algum tipo de emoção ou de perturbação. Fala-se, portanto, *a partir da* noção de *aesthesis*, concepção sob a qual se constrói a noção de estética que, por sua vez, é responsável pelo raciocínio binarista do belo, e de seu contraponto, o feio, e se constrói de forma que seja tida como referência se alguma arte quiser ser “validada”, levada a sério e receber a rubrica almejada de “arte de verdade”.

Walter Mignolo, em ambos os textos, *Estéticas decoloniales* e “Aisthesis Decolonial”, detém-se na noção ao descolonizar a estética colonial através da descolonização do conhecer, do sentir, do pensar e do ser.¹⁹ De acordo com o teórico argentino:

A palavra *aesthesis*, que se origina do grego antigo, é aceita sem modificações nas línguas modernas europeias. Os significados da palavra giram em torno de vocábulos como “sensação”, “processo de percepção”, “sensação visual”, “sensação gustativa” ou “sensação auditiva”.²⁰

Em “Aisthesis Decolonial”, Mignolo lembra que a concepção de *aesthesis* se modificou quando, a partir do século XVII, passa a significar a sen-

sação daquilo que é tido como belo, agradável, proporcional, de acordo com o padrão instituído. Nasce, por conseguinte, o que hoje conhecemos por estética, que nada mais é do que o efeito da onda de poder do imaginário ocidental colonial/moderno sobre a *aesthesis* em seu estágio pré-poder colonizador; em suma, para o crítico, foi a concepção de estética que colonizou a *aesthesis* e a questão atual com a qual lida envolve “descolonizar a estética para liberar a *aesthesis*”.²¹

Antes, a *aesthesis* abarcava todos os sujeitos, sem qualquer espécie de separação por meio de categorias, após sua reconceitualização e nova roupagem, a estética passa a individualizar, categorizar e direcionar a experiência da sensação em direção à noção daquilo que é belo. Mignolo, porém, lembra que “não há nenhuma lei universal que faz necessária a relação entre *aesthesis* e *beleza*.”²² Desvinculando assim a *aesthesis* do ideal estético daquilo que é belo, o crítico promove a experiência do sujeito que fora posta de lado pelos projetos globais, possibilitando que o sujeito se anteponha ao projeto universalizante da estética, cuja fonte de origem remonta a histórias e projetos nascidos em território norte americano e europeu.

3. Considerações finais

A perturbação do arquivo deriva do mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo [...] escutando o idioma francês e nele, o atributo “en mal de”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde.

Mal de arquivo, Jacques Derrida

Acredito que é por evocar fatos como vida, morte, silêncio e sobrevivência que Susan Sontag, no já citado livro *Sobre a fotografia*, vai falar que todas as fotos são *memento mori*, isto é, recordações da inevitabilidade da morte e lembranças de que a cada passo que nós damos é com a finalidade maior de nos deparar com o fim bio-lógico. Para Sontag, “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-lo, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.”²³

O que a crítica propõe é válido tanto para aquele que tira a foto, como explanou na citação, quanto para aquele que observa. A participação da crítica pode não ocorrer de forma tão direta como é a do sujeito que tira a foto (função cuja língua atribui o nome de fotógrafo), mas se inscreve nas entrelinhas do olhar e passeia entre a leveza e o peso do arquivo.

21 GÓMEZ, Pedro P; MIGNOLO, Walter. *Estéticas Decoloniales*, 2012, p. 14. Tradução nossa.

22 Ibidem, p. 14. Tradução nossa.

23 SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*, 2004, p. 26.

No sentido dessa discussão, a fotografia é portadora dos signos da vida e da morte e dos espectros dos amigos que já se foram. Desempenha a função de recordar a presença através da ausência dos corpos, atribuindo para aquela que fica, a consciência de que: “Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica”,²⁴ símbolo encarregado pelo peso do pacto da amizade de proporcionar a sobrevivência ao arquivo de Fernando e Clarice.

Referências

BARTHES, Roland. *A Câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GÓMEZ, Pedro P.; MIGNOLO, Walter. *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é a fotografia*. São Paulo: Nova cultural, 1986.

LIMA, Rachel E. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: MIRANDA, Wander M.; SOUZA, Eneida M. de. (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo horizonte: Editora da UFMG, 2011.

LAGES, Susana K. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. [1 de fevereiro de 1977]. Rio de Janeiro: TV Cultura. Entrevista concedida a Júlio Lerner.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. In: *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, Bogotá, v. 04, nº. 04, p. 11 – 25, enero de 2010.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2013.

SANTIAGO, Silviano. A política em Clarice Lispector. Disponível em: < <https://www.rocco.com.br/blog/a-politica-em-clarice-lispector/> >. Acesso em 01 de agosto de 2017.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SOUZA, Eneida M.de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Submissão: 03/09/2017
Aceite: 29/09/2017

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2017n24p159>

