

DIÁLOGOS COM A GRADUAÇÃO

**PENSAR A TRANSPARÊNCIA,
REFLETIR A OPACIDADE:
TAUTOLOGIA E TRANSITIVIDADE
NA SÉRIE HOPPE, DE MARIANO
KLAUTAU FILHO**

**THINKING TRANSPARENCY,
REFLECTING OPACITY:
TAUTOLOGY AND TRANSITIVITY
IN *HOPPE* SERIES, BY MARIANO
KLAUTAU FILHO**

**PENSAR LA TRANSPARENCIA,
REFLEXIONAR LA OPACIDAD:
TAUTOLOGÍA Y TRANSITIVIDAD
EN LA SERIE *HOPPE*, DE
MARIANO KLAUTAU FILHO**

LUCAS MANUEL MAZUQUIERI REIS

RESUMO

Este artigo busca pensar o duplo paradigma da transparência e da opacidade com as fotografias da série *Hoppe*, de Mariano Klautau Filho. Apresentam-se aqui alguns dos sentidos disseminais desses conceitos, para então se analisar, com base neles, a qualidade reflexiva dos enquadramentos das fotografias da série (sua aparente recusa em deixar transparecer, a implicação do olhar em sua materialidade) e a espessura temporal intrínseca às suas imagens (mobilizando aqui os conceitos de *entre-imagens e de montagem de tempos*).

PALAVRAS-CHAVE Transparência; Opacidade; Mariano Klautau Filho; Fotografia

ABSTRACT

This article seeks to reflect upon the double paradigm of transparency and opacity *with* the photographic series *Hoppe*, by Mariano Klautau Filho. It presents some of the broad meanings of these concepts as a basis to analyzing the reflexive quality the photographs' framing (their apparent refusal to *transparency*, the implication of the gaze in their materiality) and the texture of time inherent to its images – for this purpose, we mobilize the concepts of *between-the-images* and *time montage*.

KEYWORDS Transparency; Opacity; Mariano Klautau Filho; Photography

RESUMEN

Este artículo se propone reflexionar sobre el doble paradigma de transparencia y opacidad con las fotografías de la serie *Hoppe*, de Mariano Klautau Filho. Se presentarán algunos de los significados difundidos de estos conceptos a través de los cuales se analizará la calidad reflexiva de los marcos fotográficos de la serie (su aparente rechazo en *dejar mostrar*, la implicación de la mirada en su materialidad) y el espesor temporal intrínseco a sus imágenes (movilizando los conceptos de *entre imágenes y montaje de tiempos*).

PALABRAS CLAVE Transparencia; Opacidad; Mariano Klautau Filho; Fotografía

Diálogos com a
Graduação

Artigo inédito*

Lucas Manuel
Mazuquieri Reis*

📄 <https://orcid.org/0000-0003-0860-8646>

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.174769

*Universidade Estadual
de Campinas
(Unicamp), Brasil

INTRODUÇÃO: DISSEMINAÇÕES SEMÂNTICAS

Como nos mostra o campo emergente dos *critical transparency studies*¹, o conceito de transparência está longe de uma estabilização semântica. Ele se dissemina² por diversos campos do saber (dentre os quais a óptica, a filosofia, a história intelectual, as ciências políticas, os estudos culturais, os estudos de mídia e os estudos de linguagem), adquirindo em cada um deles diferentes significações. Segundo Alloa e Thomä (2018), a transparência se difrata em uma variedade de sentidos que oscilam entre o político e o estético, sentidos esses que, por vezes, mantêm entre si implicações irreconciliáveis – e não raramente confinam com seu oposto, a opacidade³. Pensar a transparência, intrinsecamente, seria pensar um conceito da política do opaco.

Os autores, ainda, tentam reunir alguns fragmentos da história do conceito de transparência: em 1165, o termo *transparentes* surge quando Burgúndio de Pisa traduz para o latim o termo grego διαφανής (“*diaphanês*”), presente no tratado *De natura hominis*, de Nemésio de Emesa; perto de 1590, o termo, que antes se referia apenas à qualidade óptica da transparência, ganha um uso figurativo na política, sendo aplicado a personalidades, argumentos, situações e esquemas.

No século XVIII, essa transparência figurativa torna-se um traço de caráter positivo associado à emergência do Iluminismo,

correspondendo às propostas de progresso pelo esclarecimento, pelo conhecimento irrestrito de si (transparência consigo mesmo) e pela acessibilidade da política *totalmente aberta* aos olhos do público. O surgimento do paradigma pan-óptico e da sociedade disciplinar teria gerado uma virada no regime de visibilidade transparente, que então se volta para a esfera do mundo objetivo acessível ao observador, cuja interação com o observado é abolida e substituída por um regime de supervisão e submissão reduzido à perspectiva única de quem observa e pode *ver tudo*. Segundo o discurso moderno, a transparência regularia apenas a forma das interações sociais, não o conteúdo, de modo a impor moralidade às vidas pública e privada ao expô-las à visibilidade⁴ (ALLOA; THOMÄ, 2018).

Com o surgimento do paradigma das redes, a prática da exposição se move da repressão pan-óptica para uma autoexposição voluntária de sujeitos e instituições, que oscilam entre uma hiperindividualização narcisista e uma despersonalização perversa como nova forma de modelar subjetividades. Ao longo dessa história, a opacidade/opacificação tenderia a ser considerada como um conceito negativo, uma forma de obstruir a visibilidade completa que intrinsecamente levaria ao progresso e a uma vida mais ética segundo o discurso moderno (Ibidem).

Encontramos uma avaliação diferente no campo dos estudos do discurso. Michel Pêcheux (2015) aponta que as propostas metodológicas

da nova história e da arqueologia foucaultiana permitiram uma abertura que colocava em causa a transparência dos textos e dos sujeitos; ele propõe, então, que a tarefa do analista do discurso seria justamente expor o olhar-leitor à opacidade da linguagem e dos sujeitos.

A transparência, aqui, é tida como um *efeito* de evidência/literalidade do sentido e dos sujeitos, a materialização de formações ideológicas que apagam seu caráter material, gerando a ilusão de uma equivalência entre o sentido e o conteúdo. Ela seria, então, local da repetição, da paráfrase, da memória interdiscursiva que apaga seus efeitos por detrás de um *esquecimento enunciativo*, uma *ilusão referencial*. Do lado oposto, a opacidade revelaria a realidade do discurso, sendo um gesto de interpretação que aponta para a espessura material do significante, ou seja, a *espessura* linguística, histórica e ideológica materializada nos textos e nos sujeitos, sendo então local do Outro, do equívoco, da diferença e da polissemia (ORLANDI, 2020).

Similarmente, como nos aponta Alloa (2015), a transparência e opacidade integram, no campo estético, um paradigma no qual duas abordagens distintas da arte concorrem e se dobram entre si. As *estéticas da transparência* destacam a qualidade *transitiva* da imagem e consideram-na uma janela aberta para a significação, que busca apagar os traços de sua materialidade e remeter a um referente externo, deixá-lo *transparecer* no meio. As *estéticas da opacidade* agem de forma

reflexiva, apontando para a *materialidade inesgotável* das imagens, que não remetem a nenhum referente externo e expõem seu ser-bruto como alteridade, para a tautologia de um meio que aponta para si mesmo como Outro.

É importante notar que, em várias das teorias da arte surgidas a partir da década de 1960⁵, as posições aparentemente opostas que compõem esse paradigma não são consideradas antinômicas. Na verdade, elas estabelecem entre si um vínculo improvável, uma aliança entre as estéticas *unificantes* da transparência e as estéticas *diferenciantes* da opacidade:

Louis Marin não parou de insistir sobre o fato de que opacidade e transparência são, em sua oposição, religadas por uma combinação irreduzível. Janela aberta, a pintura da representação permite a *visibilidade*, corpo opaco, ela garante a *lisibilidade*. (...) A aliança subterrânea entre uma ontologia do objeto e uma semiologia da referência permite operacionalizar a imagem e neutralizar o escândalo inicial. Esse fenômeno que não se deixa pensar nem como *um* com aquilo que dá a ver nem como fundamentalmente *outro* pode ser assim reabsorvido no duplo registro unificante da ontologia e diferenciador da semiologia. A imagem será pensada sucessivamente na

transitividade transparente e na sua intransitividade opaca, sucessivamente como janela e superfície impenetrável, como simples *alegoria* (“allos agoreúein”, diz o Outro) e como pura *tautologia* (“tauto légein”, diz o Mesmo). (ALLOA, 2015, p. 14, tradução minha, grifo do autor)

Ainda, como aponta Alloa (2021), seria inconcebível pensar a existência exclusivamente transparente de uma imagem, pois é impossível eliminar toda a sua materialidade, dado que é esta que provê ao observador a *forma de vê-la*. Não existiria um puro olhar pré-configurado, pois é a forma material da imagem, sua organização figural que abre espaço para a visão em potencial do espectador: “porque não podemos eliminar a materialidade da imagem, precisamos ver de acordo com suas necessidades, utilizá-las de acordo com a organização figural de sua superfície” (Ibidem, p. 17, tradução minha).

A fotografia ocupa um lugar peculiar nessa discussão. Atribui-se a ela um valor ontologicamente realista, referencialista e, portanto, transparente. Essa concepção da imagem fotográfica como veículo de uma verdade empírica foi arraigada na indicialidade de seu traço, na potência mimético-icônica do novo espectro de analogias da impressão que ela permitiu cobrir e na aparente abolição da intervenção humana que a câmera opera na composição e na inscrição da imagem, criando

uma espécie de “gênese automática” na qual nada se interpunha entre o objeto e sua representação, a não ser outro objeto (maquínico), gerando uma “significação estável”, “sem código”⁶.

Mas se a câmera fotográfica aparece aqui como uma máquina que se interpõe entre o Sujeito e o Real, sua própria dimensão maquínica intervém na realidade, no processo de constituição da figuração – pelo recorte que opera com seu enquadramento, pelas anamorfoses que opera nos objetos, pelo golpe que opera no fluxo do tempo (DUBOIS, 2004). Dubois (1993) aponta que as teorias da fotografia se deslocaram aos poucos da tese do realismo para uma tese da interioridade transcendente do objeto-foto (alteridade opaca) eminentemente codificado – técnica, cultural, sociológica e esteticamente – pelo dispositivo fotográfico. Nesse âmbito,

qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada. Segundo essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico (cuja existência é, aliás, colocada em questão pelo pressuposto sustentado por tal concepção: não haveria realidade fora dos discursos que falam dela), mas apenas uma espécie de

realidade interna transcendente. A foto é aqui um conjunto de códigos, um *símbolo* nos termos peircianos. (Ibidem, p. 53)

Aqui, a ontologia indicial⁷ retorna, apontando para uma relação de duplo-vínculo entre a transparência icônico-mimética e a opacidade simbólico-codificada na fotografia. Ela se apresenta, nesse entremeio, como inseparável da experiência referencial de sua tomada, que é simultaneamente o ato de sua separação do objeto-representado e de sua constituição como objeto-Outro:

De todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanção física direta (a impressão luminosa) e porque lhe cola literalmente na pele (estão *intimamente* ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto *separado*. Tanto mais separado como perdido. (Ibidem, pp. 311-312, grifo do autor)

Na série *Hoppe*, de Mariano Klautau Filho, os jogos com os enquadramentos e com a temporalidade das fotografias refletem e

questionam as qualidades transitivas associadas a essa categoria de imagens, elas apontam para sua materialidade inesgotável ao criar enquadramentos que parecem resistir em deixar a cena transparecer, ao jogar com os trânsitos intermediáticos e ao revelar, pela montagem, a espessura temporal que atravessa as imagens. Desta forma, propomos aqui analisar algumas das fotografias da série *Hoppe*, nos permitindo *ver com as imagens*⁸ os sentidos plurais, contraditórios e confinantes da transparência e da opacidade que elas “dão a mostrar”⁹.

JANELAS, VIDROS E OLHARES: AS REDOBRAS DA TRANSPARÊNCIA, A REFLEXIVIDADE DO QUADRO E A MATERIALIDADE DO OLHAR

A série *Hoppe* passou a existir como conjunto em 2008, integrando, com outra série do fotógrafo, *Matéria Memória*, a exposição “Finisterra”, exibida pela primeira vez no Museu do Estado do Pará, em Belém. Em 2011, a exposição foi exibida novamente na Fauna Galeria, em São Paulo. Nesta ocasião, foram adicionadas à exposição as imagens chamadas de *Paisagem*, sobreposições que demarcavam a passagem dos dípticos aos trípticos. Nota-se que alguns *motifs* narrativos e compositivos permeiam toda a mostra: personagens isolados que parecem participar de uma narrativa interrompida (MOKARZEL, 2009), a montagem, que simultaneamente gera

continuidade e disjunção, sobre-enquadramentos internos à imagem que destacam o próprio quadro fotográfico e paisagens vistas através de vidros não totalmente translúcidos.

Os vidros se dobram e repetem em *Paisagem 2*, uma sobreposição em que as cúpulas observadas através de uma janela embaçada – que se estende para fora do campo – são impressas sobre a imagem concreta de prédios em uma cidade nublada.



FIGURA 1.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: paisagem 2, 2011.
Fotografia preto e branco,
50 × 75 cm.

Alloa (2018) aponta que uma das técnicas utilizadas pelas vanguardas para problematizar visualmente o conceito político e estético de transparência foi justamente a sobreposição. Ao invés de se aterem às promessas de coincidência e transitividade não-reflexiva associadas à transparência, as vanguardas utilizaram a qualidade óptica transparente para ressaltar a dimensão *dissonante* das imagens e dos sujeitos, pluralizando os pontos de vista e mobilizando o olhar. O sentido de transparência recuperado pelas vanguardas modernistas excluiria a conflitualidade entre meio e objeto, destacando a transparência como *processo de neutralização*, reconhecendo a polissemia e a pluralidade dos pontos de vista amenizados por ela.

Para analisar o uso reflexivo da sobreposição, Alloa mobiliza escritos de dois artistas: Gyögy Kepes e László Moholy-Nagy. Ao comentar sobre a técnica fotográfica da sobreposição de negativos, Moholy-Nagy aponta que esta supera o tempo e o espaço fixos e une, em uma única entidade plástica, temas e sujeitos divergentes, apontando que a “qualidade transparente das sobreposições sugere também uma transparência de conteúdo, que revela qualidades estruturais do objeto que antes não seriam notadas” (MOHOLY-NAGY, 1947 *apud* ALLOA, 2018, p. 51, tradução minha). Similarmente, Gyögy Kepes, ao analisar a transparência e a dinâmica da interpenetração material na imagem plástica, aponta que

Se vemos duas ou mais figuras sobrepostas uma à outra, e cada uma delas reivindica para si a parte sobreposta em comum, então somos confrontados com a contradição das dimensões espaciais. Para resolver essa contradição, devemos presumir a presença de uma nova qualidade óptica. As figuras são dotadas de transparência, ou seja, são capazes de se interpenetrar sem a destruição ótica uma da outra. No entanto, a transparência implica mais que uma característica óptica, ela implica uma ordem espacial mais abrangente. A transparência significa: a percepção simultânea de duas localizações espaciais diferentes. O espaço não recua, mas flutua em uma atividade contínua. A posição das figuras transparentes tem o sentido ambíguo quando vemos cada figura ora como a mais próxima, ora como a mais distante. (KEPES, 1969, p. 77, tradução minha)

Moholy-Nagy e Kepes revelam como a técnica da sobreposição problematiza a duplicidade estabelecida entre transparência e opacidade: a qualidade transitiva da transparência óptica, ao dobrar-se sobre si mesma, destaca o caráter estrutural do objeto e a própria materialidade do olhar.

Em *Paisagem 2*, a fotografia problematiza, pela montagem, as metáforas da janela e do vidro que se associam, no Ocidente¹⁰, à transparência e à *perspectiva artificialis* desde o Renascimento:

não existiria melhor ilustração da transparência do signo implicada pela hipótese representacionista do que a célebre fórmula na qual Alberti assimila o retângulo da pintura a uma janela aberta através da qual o olhar viaja em direção ao que ali foi pintado; e Leonardo [da Vinci] sustenta que a perspectiva nada mais era do que “a visão de um objeto através de um vidro liso e transparente, na superfície do qual tudo para além dele foi desenhado”. (DAMISCH, 1994, p. 239, tradução minha)

Na imagem de Klautau, é justamente o vidro das janelas que expõe a materialidade de sua superfície medial e de seu quadro.

Alloa (2018) apontou que as experimentações com a sobreposição fotográfica tendem a destacar a importância do *enquadramento*, sugerindo que a transparência fenomênica só pode existir dentro de um quadro – do mesmo modo como a transparência filosófica só pode existir dentro de enquadramentos psicológicos, morais e sociais. As molduras internas das janelas que se sobrepõe à imagem urbana na fotografia de Klautau não respeitam o enquadramento fotográfico. Estendem-se para além dele, para o fora de campo, criando uma tensão entre o interior e o exterior do quadro da imagem, ecoando a materialidade restritiva e compositiva deste. Como Elizabeth Edwards aponta, o próprio quadro fotográfico contém qualidades reflexivas

intrínsecas a ele, é local de energia semiótica e mutabilidade de sentido devido à própria restrição que impõe:

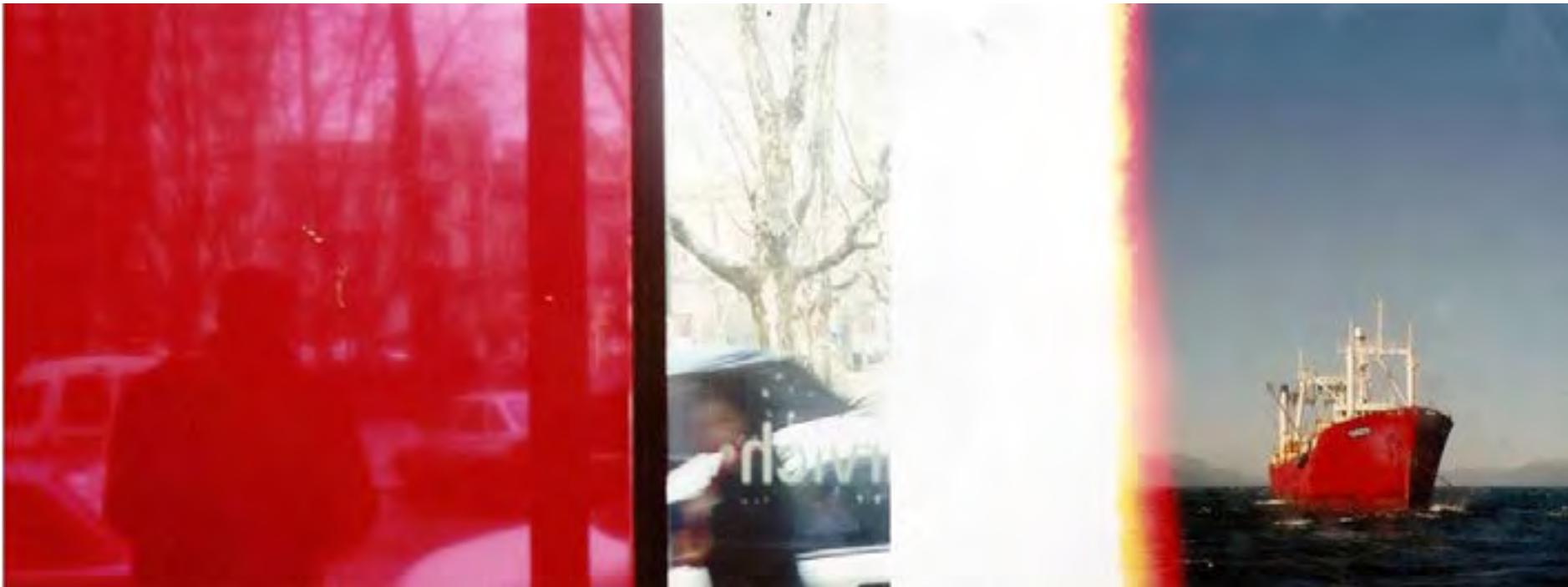
O quadro, pelo modo com o qual contém e restringe, eleva e produz uma fratura que nos faz intensamente conscientes do que está para além dele. Existe, portanto, uma dialética entre o limite e a infinitude; enquadrado, restrito, limitado, porém incontinente. É a tensão entre o limite da fotografia e a abertura de seus contextos que está na raiz de sua incontinência histórica, em termos de sentido. (EDWARDS, 2001, p. 17, tradução minha)

Ainda, a distribuição espacial das cúpulas na imagem sobre-enquadrada ecoa a distribuição espacial dos prédios na paisagem urbana à qual ela se sobrepõe; do mesmo modo, as esquadrias das janelas coincidem com os vãos entre os prédios, como se uma imagem problematizasse a composição da outra. A composição e as molduras internas da fotografia de Klautau apontam para a opacidade, pois revelam que estamos vendo *com* a imagem, *de acordo* com o espaço visual que o quadro molda e organiza, de acordo com a materialidade que nos provê a forma de ver a imagem.

Similarmente, *Hoppe V* joga com o sobre-enquadramento e a materialidade do negativo. No quadro à esquerda, vê-se, de costas para

a câmera, a fotografia de um homem cujo corpo é observado através de um vidro opaco avermelhado que cobre cerca de dois terços do quadro, sendo o restante recoberto por um vidro incolor adesivado, através do qual se vê uma figura indefinida que se move, em *flou*, de passagem pela paisagem branca. No quadro à direita, tem-se a fotografia de um barco vermelho em alto mar, o terço esquerdo do seu negativo foi queimado pela luz, de modo que ele é quase totalmente dominado pela cor branca, um jorro de luz pura, que aos poucos se mistura à cena marítima.

FIGURA 2.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe V, 2008/2011.
Fotografia em cores,
50 × 150 cm. Coleção:
Museu Casa das
Onze Janelas, Belém.



As imagens se espelham e se complementam. O encontro da paisagem branca invernal com o branco da queima do negativo no centro da imagem estabelece entre as fotografias uma relação de contiguidade, como se uma se imprimisse aos poucos sobre a materialidade da outra – uma sobreposição palimpséstica, como diria Dubois (2004). Ao mesmo tempo, a queima da imagem à direita reflete e problematiza a estética do sobre-enquadramento da imagem à esquerda, igualando a materialidade do negativo à materialidade do enquadramento – e, por extensão, a materialidade do olhar que enquadra a imagem na experiência da tomada. A qualidade translúcida do vidro – metáfora recorrente da transparência – é colocada em xeque pelo uso do tom vermelho vibrante que expõe o olhar do espectador a sua qualidade medial e transitiva, ao mesmo tempo que gera outra contiguidade entre as imagens pela harmonia cromática que estabelece entre elas (o avermelhado do vidro opaco e o vermelho do barco).

Um jogo semelhante entre contiguidade e disjunção é percebido em *Hoppe VI*. O quadro esquerdo apresenta de forma naturalista um conjunto de prédios com a pintura deteriorada – cuja deterioração é sobressaltada pela coloração amarela monocromática que domina a imagem. O quadro à direita, por sua vez, se utiliza de uma encenação reconhecidamente artificial e plastificada, vista através de uma janela que se abre para a cena do quintal de uma casa, no qual repousa o corpo nu de uma mulher numa explosão multicolor – o branco cintilante do chão,

o amarelo das paredes, o azul da cadeira de praia, o marrom dos vasos e o verde das plantas. A disjunção dos modos de encenação (naturalismo/artificialidade) e de coloração (monocromática/multicolorida) faz com que as qualidades compositivas das imagens ressaltem umas as outras.

A cena à direita parece lutar para transparecer, lutar para surgir como corte de luz através da enorme massa escura de seu sobre-enquadramento, que ecoa as janelas que povoam os prédios da imagem à esquerda e joga com a própria metáfora albertiana da transparência do quadro. Esse golpe de luz nos *tenta* a vê-lo. A imagem problematiza a materialidade do olhar que sua opacidade engendra: a fresta da janela aberta indica na fotografia a presença de um observador reflexivo, ela coloca o espectador na posição do *voyeur* que tenta *ver mais*, tenta espiar a cena da nudez *através da janela*, através da composição do quadro, mas não consegue se desvencilhar da materialidade deste.

Thomä (2018) aponta que a transparência se relaciona com um desejo de *ver tudo*, de submeter a realidade a uma visibilidade completa, não reflexiva, que desde o surgimento do paradigma pan-óptico separa o sujeito do objeto observado, dissociando o *ver* do *ser visto*. Se por um lado a imagem dos prédios à esquerda parece nos permitir ver tudo, uma massa de construção que preenche completamente o quadro, a da direita problematiza esse mesmo desejo ao materializar a restrição do nosso olhar pelo quadro. Essa imagem não se dissocia do espectador cujo olhar ela engendra; ela o reconhece e o *olha de volta*¹¹.



FIGURA 3.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe VI, 2008/2011.
Fotografia em cores,
27 × 80 cm.

IMAGENS EM TRÂNSITO: OS MOVIMENTOS DA IMAGEM E A MONTAGEM DE TEMPOS

Em *Hoppe IV*, similarmente, as imagens parecem lutar para emergir do seu sobre-enquadramento. O tríptico traz em suas extremidades uma figura móvel, em *flo*, enquadrada através do batente de uma porta. No quadro central da imagem, é quase impossível ver a paisagem urbana esbranquiçada por detrás das camadas de transparência – um vidro que reflete e duplica os letreiros de *neon* nele fixados – e sobre-enquadramentos – a massa vermelha do teto e das

paredes do local onde a fotografia foi tirada, as próprias fotografias do tríptico – que a ela se sobrepõem. A paisagem urbana, aqui, é um vértice horizontal geometrizado de luz que luta para transparecer na superfície da imagem, ecoando os vértices verticais de luz que cortam as imagens à esquerda e à direita.



FIGURA 4.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe IV, 2008/2011.
Fotografia em cores,
50 × 225 cm.

FIGURA 5.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe IV,
2008/2011 (detalhe).



Há outra disjunção presente nessa imagem: a imobilidade da paisagem enclausurada ao centro se contrapõe ao movimento do personagem nas fotografias nas extremidades. Há algo de cinematográfico nesse *flou*, como apontou Raymond Bellour (1997), ao observar as fotografias de William Klein, tremores na imagem

restituem à fotografia as aventuras da linha e da profundidade, que induzem uma duração, para lá da captação do olhar e da inversão do tempo, e que não se fecham na força ao mesmo

tempo indeterminada e intransitiva vinculada às figuras mudas, tão pregnantes nas grandes fotografias. (Ibidem, pp. 100-101)

Essas potências do movimento e da duração dentro da imagem fixa são tematizadas constantemente pela série *Hoppe*.

Hoppe III parece refletir diretamente sobre o paradigma das *entre-imagens*¹² ao colocar juntas as fotografias de uma nuvem e de uma tela televisiva na qual era exibido o filme *A escritura veloz* (Mariano Klautau Filho, 1995). O *frame* videográfico é fortemente marcado pela *ruidagem* das linhas da tela catódica e pelo movimento interrompido das luzes coloridas¹³, que denunciam a materialidade do meio do qual a imagem provém. Devido a tal *ruidagem*, é difícil distinguir o objeto que os meios (fotográfico e televisivo) deixariam transparecer: um corpo feminino deitado em uma cama coberto por um lençol.

A nuvem nos recorda a teoria de Hubert Damisch: a perspectiva linear não poderia conter em si toda a experiência visual. O elemento aéreo das nuvens, dos “corpos sem superfície” e sem contorno fixo, extrapolaria “as habilidades necessárias para a perspectiva linear, que pode apenas funcionar, como regra de construção, sob a condição de que tudo escapando sua jurisdição seja excluído de seu campo” (DAMISCH, 1994, p. 94, tradução minha).

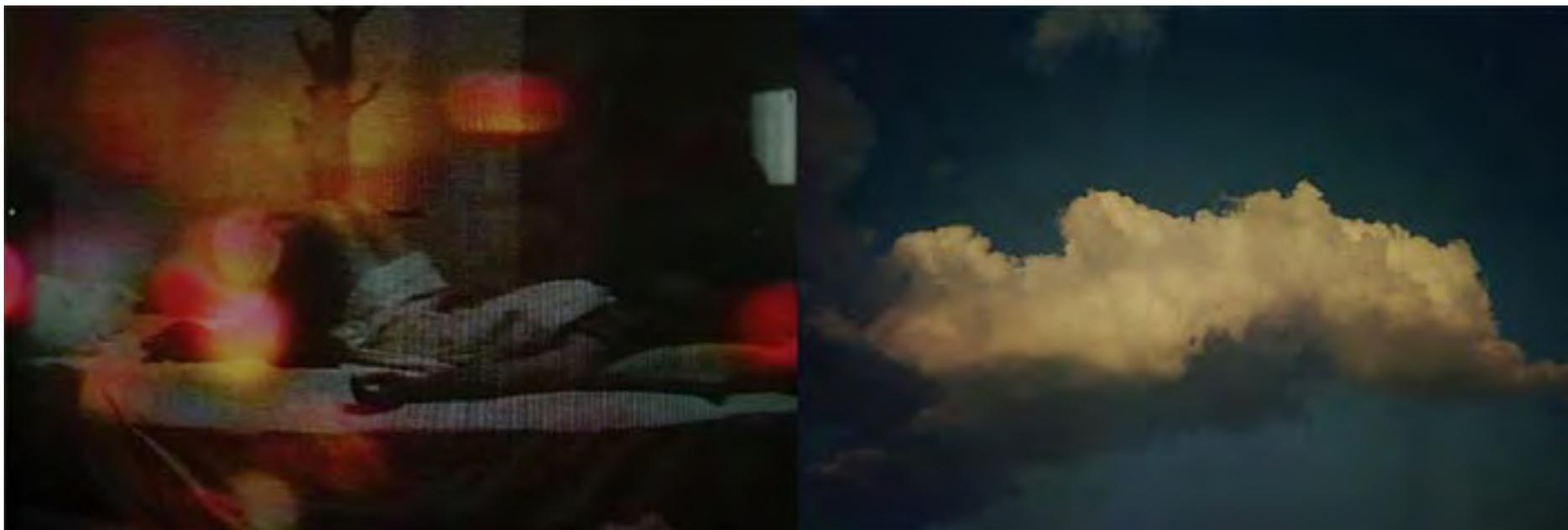


FIGURA 6.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe III, 2008/2011.
Fotografia em cores,
18,5 × 51,9 cm. Museu de Arte
Moderna, São Paulo.

As nuvens que apareciam no espelho da *tavoletta* de Brunelleschi¹⁴ – “o protótipo pelo qual o espaço moderno da visibilidade foi instituído, de modo simultaneamente histórico e legendário, na confluência da arte e da ciência, da psicologia e da cenografia: na ‘origem da perspectiva’” (BELLOUR, 1993, p. 215) – seriam um índice de descontinuidade e heterogeneidade “entre a ordem do que é suscetível à representação através da *perspectiva artificialis*, e outro elemento que, ao não admitir nenhum termo e nenhum limite, parece escapar à captura, exigindo ser apresentado ‘em sua forma natural’” (DAMISCH, op. cit., p. 95, tradução minha).

É retornando a esse argumento de Damisch que Bellour aponta que as “passagens de imagens” já se sinalizavam desde a experiência da *tavoletta*: as nuvens que aparecem no espelho do aparelho escapam, pela sua fluidez, à racionalização perspectivista, introduzindo desde ali “a concepção de uma imagem que participa do movimento, ou de sua virtualidade, e, assim, de um entremeio bastante contemporâneo: se o céu permanece imóvel, é antes o cinema ou a fotografia que a situação exige; se as nuvens passam, é o cinema ou o vídeo” (BELLOUR, op. cit., p. 216). Ao mesmo tempo, o fotográfico constituiria para o autor “uma interrupção material do tempo que marca e condensa muitas outras, testemunhando, assim, passagens entre duas artes da imagem” (Ibidem, p. 222), enquanto o congelamento da imagem videográfica introduziria a vertigem, a mancha, por corromper o princípio da analogia do movimento.

A fotografia de Klautau joga com essas qualidades mediais: o movimento da nuvem é paralisado pela tomada fotográfica, refletindo a mesma paralisia que a fotografia impôs ao vídeo na tela ao realizar, como corte, uma interrupção material no fluxo de sua duração. Nesse mesmo golpe, a fotografia descortina a opacidade, a fisicalidade da imagem-vídeo, ao introduzir como vertigem o detalhe da trama catódica na qual esta se tece, trama essa que aqui se apresenta como uma versão reflexiva dos modelos de transparência que figuram tanto na metáfora

do “véu de linhas” que Alberti utilizou para ilustrar as relações espaciais na tela perspectivística (JAY, 1988) quanto no *squadrato* proposto no *Tratado de Filarete*, que descrevia como deveria se construir “uma rede transparente através da qual o pintor pode olhar, como através de uma janela, para recriar mais facilmente o objeto que havia sido esquadriado” (DAMISCH, op. cit., p. 102, tradução minha).

Na verdade, seria possível afirmar que os movimentos temporais atravessam e integram toda imagem, pois, como nos aponta Georges Didi-Huberman (2015b, p. 15), “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”, um tempo complexo que abrange o presente da experiência diante da imagem, o passado da memória fantasmática que sobrevive na imagem e o futuro da imagem, seu elemento de duração que sobreviverá a nós – poder-se-ia chamar isso de “*espessura temporal e cultural das imagens*” (Ibidem, p. 135, grifo do autor) ou ainda, dando um pequeno salto sintático-semântico, de *opacidade dos tempos* que atravessam a imagem e que ela integra.

A fotografia *Hoppe II* expõe o movimento das sobrevivências ao montar um tríptico que traz à esquerda uma fotografia dessaturada da pintura *Morning in a city* (Edward Hopper, 1944), ao centro, a fotografia de um quarto vazio, e à direita, um *frame* do filme *21 Gramas* (*21 Grams*, Alejandro González Iñárritu, 2001), capturado em uma tela de vídeo (como mostra a forte *ruidagem* da imagem).



FIGURA 7.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe II, 2008/2011.
Fotografia em cores.
50 × 225 cm.
Museu de Arte de São Paulo,
São Paulo.

A mobilização de *Morning in a city* nos permite retomar aqui o título da série, *Hoppe*¹⁵, referência ao pintor estadunidense Edward Hopper, cuja obra integra e impulsiona um amplo imaginário de imagens sobre o isolamento urbano e a tensão do fechamento em si, que, segundo Rolf Renner (1990), apresenta-se no estilo de suas pinturas tardias pela rarefação dos corpos e temas em cena, pela utilização da luz concentrada para criar a impressão de calma e concentração e pela estrutura rigorosa de seus enquadramentos que estimulam e frustram a atenção, “fixando os sujeitos tão firmemente que seus melhores trabalhos parecem *freeze frames* do filme de toda uma vida” (O’DOHERTY, 1973 *apud* RENNEN, 1990, p. 66).

Segundo Didi-Huberman (2016, p. 6), a anacronia intrínseca às imagens poderia ser exposta pela prática da montagem, pois “ela

FIGURA 8.
Edward Hopper, *A Woman in the Sun*, 1961. Óleo sobre tela, 101,9 × 152,9 cm. Columbus Museum of Art, Columbus.

FIGURA 9.
Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952. Óleo sobre tela, 101,98 × 71,5 cm. Whitney Museum of American Art, Nova York.

FIGURA 10.
Mariano Klautau Filho, *Finisterra: Hoppe II*, 2008/2011 (detalhe).

procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento”. É isso que a fotomontagem de Klautau faz: quebra a transparência do *freeze frame* ao nos revelar a espessura temporal que o atravessa. *Sobrevive* na encenação da cena de *21 Gramas* a *fórmula de páthos*¹⁶ da solidão, que a obra tardia de Hopper repete e elabora: um corpo seminu, aparentemente sozinho em seu quarto, com os lençóis bagunçados, banhado pela dureza da luz solar, com o olhar perdido no horizonte de sua janela – como vemos nas pinturas *A woman in the sun*, de 1961, e *Morning sun*, de 1952, além da própria *Morning in a city*.

Essas imagens atravessam o *frame* do filme, que se integra ao movimento temporal desse imaginário hopperiano e dá continuidade a ele. Em suas anamorfoses (a dessaturação, a *ruidagem*), as imagens mobilizadas no tríptico reconhecem sua materialidade medial justamente para destacar sua qualidade de *imagens móveis*: mobilizadas de outros meios (pintura, cinema) e participantes em um movimento temporal de *sobrevivência das imagens* – formas que remanescem e reaparecem como “sintomas portadores de desorientação temporal” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 54).



Pensar a transparência, refletir a opacidade
Lucas Manuel Mazuquero Reis





Essa condição das sobrevivências no *frame* é reforçada pela imagem ao centro do tríptico (na *passagem* entre as duas imagens). A fotografia apresenta uma *mise en abyme* de enquadramentos na qual o quadro fotográfico enquadra um espelho que reflete o enquadramento de uma janela por onde se veem os galhos de uma árvore: a imagem de uma imagem que porta outra imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: EM SUSPENSO

Hoppe II, como se tornasse literal a descrição de Brian O’Doherty, apresenta o *freeze frame* de uma vida, a vida do personagem cujo gesto de levar o cigarro à boca é interrompido, a vida do vídeo cujo fluxo é cortado pela fotografia. Ao mesmo tempo, a “vida das imagens”¹⁷ que atravessam o *frame* segue em pleno movimento: o corte fotográfico interrompeu um fluxo, mas deu vazão a outro.

Notamos, similarmente, uma interrupção de fluxos em *Hoppe I*. No quadro à esquerda do díptico vemos uma pintura na qual uma onda rebenta contra a costa. O vetor de movimento dessa onda concorre com o da luz dura que recai sobre o corpo do personagem sentado sobre uma cama no quadro à direita (nota-se, aqui, a mesma fórmula de *páthos* hopperiana citada anteriormente). A interrupção

do vaivém da onda reflete a imobilidade da pose do personagem à sua direita, que sintetiza o senso de narrativa inconclusa, interrompida que Mocarzel (2009) reconhece na obra de Mariano Klautau Filho. Um estado de *suspensão*.

A imobilidade dos personagens da série *Hoppe* se assemelha à qualidade pensativa que Alloa (2015) reconhecia nos jovens virtuais dos *Retratos ficcionais*, de Keith Cottingham, que Jacques Rancière (2012) notara diante dos retratos de adolescentes na praia fotografados por Rineke Dijkstra. As imagens contêm em si uma qualidade *pensativa*, mas necessitam da *suspensão* do espectador diante delas, pois não podem pensar sozinhas; as imagens pedem que paremos para pensar *com* elas, *de acordo* com sua opacidade, para que se forme – entre a imagem e o olhar que sua materialidade engendra – um “meio pensativo”, um espaço potencial e indeterminado que precede todo o pensado (ALLOA, 2015).

Ao discorrer sobre a suspensão temporal diante da experiência fotográfica, Didi-Huberman retoma o conceito benjaminiano¹⁸ de *legibilidade das imagens*, que ele caracteriza como um silêncio, uma mudez diante da impossibilidade de descrever e dar sentido total à imagem. Ele nos aponta que “uma imagem bem olhada seria assim uma imagem que soube desconstruir e, em seguida, renovar a nossa linguagem e, por conseguinte, o nosso pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 306).



FIGURA 11.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe I, 2008/2011.
Fotografia em cores,
50 x 150 cm. Coleção Pirelli/
MASP, São Paulo.

As imagens da série *Hoppe* nos pedem que fiquemos em suspenso diante delas, assim como ficam seus personagens pensativos (que revisitam pela montagem os passados dos quais foram mobilizados) e seus fluxos de movimento (interrompidos e, paradoxalmente, a todo vapor). Se nos permitirmos tal suspensão, podemos criar junto delas um gesto de legibilidade que nos possibilite pensar o duplo vínculo estabelecido entre a transparência e a opacidade, a difícil relação de complementação e oposição que se cria entre elas, e que a imagem logra articular.

NOTAS DE FIM

1. Segundo Alloa e Thomä (2018), os *critical transparency studies* (estudos críticos da transparência) questionam a estabilidade semântica do termo *transparência* para pesquisar os usos e sentidos discursivos do conceito ao longo da história, combinando abordagens dos diferentes campos em que ele figura.
2. A transparência e a opacidade podem ser consideradas conceitos *disseminais*, ou seja, produzem infinitos efeitos semânticos que não se deixam conduzir a uma única origem simples, sendo marcados então por uma “multiplicidade irreduzível e gerativa” (DERRIDA, 2001, p. 52).
3. As palavras “opacidade” e “opaco” derivam do latim *opacus* (às sombras, escuro, obscuro ou turvo) e *opacitas/opacitatis* (qualidade do que está à sombra ou do que é turvo). Esses termos latinos, por sua vez, provavelmente derivam das palavras gregas *παχύς* (“*pachýs*”, espesso, grosso) e *πάχος* (“*pachos*”, espessura, grossura). Cf. Lewis e Short (1996).
4. Como nos lembra Sylvie Rollet (2014, p. 3), a episteme da modernidade se constituiu por “uma vontade de dominar o real por meio de sua redução, de sua subjugação ao visível”.
5. No campo da estética e da teoria da arte, algumas das principais referências de Emmanuel Alloa (2015) no debate sobre a transparência e a opacidade são Arthur C. Danto, Phillippe Junod e Louis Marin. As reflexões de Alloa sobre o tema também são debitárias das elaborações de Maurice Merleau-Ponty no campo da fenomenologia e de Ludwig Wittgenstein no campo da filosofia da linguagem.
6. Cf. Barthes (1990), Bazin (1991), Bellour (1993), Dubois (1993, 2004), Edwards (2001)
7. O advento da fotografia digital viria a complicar o debate sobre a indicialidade, levando a uma passagem na teoria da fotografia como imagem-traço para a fotografia como imagem-ficção. Sobre a *digital turn*, cf. Dubois (2017).
8. Cf. Alloa (2021).
9. Cf. Boehm (2015).

10. Hans Belting (2015) nos aponta que a metáfora da janela é uma das marcas da cisão subjetiva entre interioridade e exterioridade no pensamento ocidental, que se reflete aqui na divisão entre o lugar simbólico do sujeito *ocularcêntrico* e o mundo externo somente acessível pelo olhar. Por esse mesmo motivo, a metáfora é limitada, e não seria vista como natural em certas culturas orientais que estabelecem uma integração – visual, arquitetônica e subjetiva – entre interior e exterior.

11. Cf. Didi-Huberman (2010).

12. Bellour (1997) denomina “entre-imagens” o espaço das *passagens* das transformações entre imagens de diferentes meios (pintura, fotografia, cinema e vídeo), passagens essas potencializadas após o surgimento da imagem digital.

13. Curiosamente, a imagem do *frame* é uma passagem entre duas cenas de *A escritura veloz*. As luzes vistas na imagem são utilizadas como efeito de fusão, nesse filme, para demarcar tal passagem.

14. Pequena tábua em que Brunelleschi pintou o Batistério de São João, na porção superior da tábua foi aplicada uma camada de prata polida para que se espelhasse nela o movimento do céu e das nuvens no mundo natural (DAMISCH, 1994).

15. A fotografia *Hoppe VII* também porta em si um quadro de Edward Hopper, *Rooms by the sea* (1951). Para uma análise aprofundada desta imagem, ver Mokarzel (2009).

16. Sobre o *Pathosformel*, cf. Didi-Huberman (2013).

17. Cf. Didi-Huberman (2015b).

18. Há aqui outra *mise en abyme*: essa passagem Didi-Huberman se baseia num trecho da *Pequena história da fotografia*, de Walter Benjamin (2017), que, por sua vez, interpreta no excerto em questão uma frase de Charles Baudelaire presente no ensaio *O público moderno e a fotografia*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 7-19.

ALLOA, Emmanuel. Seeing-as, seeing-in, seeing-with: looking through pictures. In PURGAR, Krešimir (ed.). **The Palgrave handbook of image studies**. Cham: Palgrave Macmillan, [2021]. No prelo. Disponível em: https://www.academia.edu/4189922/Seeing_as_seeing_in_seeing_with_Looking_through_images_extended_version_2020_. Acesso em: 9 out. 2020.

ALLOA, Emmanuel. Transparency: a magic concept of modernity. In ALLOA, Emmanuel; THOMÄ, Dieter (ed.). **Transparency, society and subjectivity: critical perspectives**. New York: Palgrave Macmillan, 2018. pp. 21-55.

ALLOA, Emmanuel; THOMÄ, Dieter (ed.). **Transparency, society and subjectivity: critical perspectives**. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. pp. 11-25.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp. 19-28.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In PARENTE, André (org.). **A imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: 34, 1993. pp. 214-230.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papius, 1997.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 115-137.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. pp. 49-78.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 23-38.

DAMISCH, Hubert. **The origin of perspective**. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem arde. In DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas: ensaios sobre a aparição**, 2. Lisboa: KKYM, 2015a. pp. 292-319.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Caderno de Leituras**, Belo Horizonte, n. 47, pp. 1-7, 2016. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf. Acesso em: 9 out. 2020.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Phillipe. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 13, n. 22, pp. 31-51, jan./jul. 2017.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

EDWARDS, Elizabeth. Photography and the performance of history. **Kronos: Southern African Histories**, Cidade do Cabo, v. 27 n. 1, pp. 15-29, nov. 2001.

JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In FOSTER, Hal (ed.). **Vision and visuality**. Seattle: Bay Press, 1988. pp. 3-27.

KEPES, György. **The language of vision**. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969.

LEWIS, Charlton; SHORT, Charles. **A latin dictionary**: founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary. Oxford: Clarendon, 1996.

MOKARZEL, Marisa. Imprecisas imagens: a fotografia de Mariano Klautau Filho. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 18., 2009, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: EDUFBA, 2009. pp. 2346-2360. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/marisa_de_oliveira_mokarzel.pdf. Acesso em: 9 out. 2020.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2020.

PÊCHEUX, Michel. Sobre os contextos epistemológicos da análise de discurso. In ORLANDI, Eni (ed.). **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Campinas: Pontes, 2015. pp. 283-294.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RENNER, Rolf. **Edward Hopper**: 1882-1967: transformation of the Real. Köln: Benedikt Taschen, 1990.

ROLLET, Sylvie. (Re)atualização da imagem de arquivo: ou como dois filmes de Harun Farocki conseguem “anarquivar” o olhar. **Revista EcoPós**, Rio de

Janeiro, v. 17, n. 2, pp. 1-13, jul. 2014. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/issue/view/155. Acesso em: 9 out. 2020.

THOMÄ, Dieter. Seeing it all, doing it all, saying it all: transparency, subject, and the world. In ALLOA, Emmanuel; THOMÄ, Dieter (ed.). **Transparency, society and subjectivity**: critical perspectives. New York: Palgrave Macmillan, 2018. pp. 57-84.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

PARENTE, André. **Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira.** Colaboração de Lucas Parente. Rio de Janeiro: +2Editora, 2015.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

SOBRE O AUTOR

Lucas Manuel Mazuquieri Reis é graduando do curso de Comunicação Social – Midialogia, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Tem experiência nas áreas de Comunicação e Artes, com ênfase em teoria e estética do cinema, cultura visual, teoria da imagem e teoria da arte. Atualmente, desenvolve o projeto de Iniciação Científica “Por uma análise d’*O Discurso Cinematográfico*”, fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), no qual estuda os sentidos disseminais do tensionamento estético-político entre transparência e opacidade, buscando uma aproximação de seu uso na análise de discurso e na teoria do cinema de Ismail Xavier.

Artigo recebido em 22 de outubro de 2020 e aceito em 1 de fevereiro de 2021.