

organizadores

Fabrcio Silveira e Nísia Martins do Rosário

Corpo, Comunicação e Espaço

arranjos
performativos

organizadores

Fabrcio Silveira e Nísia Martins do Rosário

Corpo, Comunicação e Espaço

arranjos
performativos

| São Paulo | 2021 |



Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Diretor de sistemas	Marcelo Eyng
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Ligia Andrade Machado
Editoração eletrônica	Peter Valmorbida
Imagens da capa	Evening_Tao - Freepik.com
Editora executiva	Patricia Biegging
Revisão	Fabício Silveira e os autores
Organizadores	Fabício Silveira Nísia Martins do Rosário

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C822 Corpo, comunicação e espaço: arranjos performativos.
Fabício Silveira, Nísia Martins do Rosário - organizadores.
Pimenta Cultural, 2021. 259p..

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5939-090-8 (eBook)

1. Comunicação. 2. Corporalidade. 3. Interdisciplinar.
4. Antropologia. 5. Sociedade. 6. Educação. I. Silveira, Fabício.
II. Rosário, Nísia Martins do. II. Título.

CDU: 316.4
CDD: 304

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.908

PIMENTA CULTURAL
São Paulo - SP
Telefone: +55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



2 0 2 1



10

Cristiano Bedin da Costa

**A LIÇÃO DAS COISAS
[INTERVALO
EM MASAO
YAMAMOTO]**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.908.209-234

[...] o que separa o verdadeiro do factício é de uma tenuidade extrema, perturbadora: o verdadeiro não se procura pelo lado da 'realidade', mas pelo lado da arte, concebido não como valor expressivo, humanista, mas como fundamento – ou consecução – do artifício.

Roland Barthes, *Bernard Faucon*

There is fiction in the space between you and reality.

Tracy Chapman, *Telling Stories*

Entre é a discreta palavra que atravessa as notas que seguem. Feito uma linha de crista entre dois abismos – essa região secreta sobre a qual nos fala Jean Genet (2000, p. 39), essa solidão onde os seres e as coisas se refugiam, e que configura uma “singularidade inatacável” –, a obra de Masao Yamamoto traça limites e desenha superfícies de contato entre diferentes modos de existência.

Há muitos elementos em suas fotografias (animais, corpos humanos, montanhas, paisagens, nuvens, bonsais), mas apenas uma Figura (que não é um referente): o intervalo, que ao mesmo tempo justifica e é justificado pelas imagens.

Digamos: a despeito de tudo o que é visto, o que essas fotos exprimem é a relação, isto é, o *algo* comum ao espaço e ao tempo singulares dos estados em um só instante.

O *Ma*, noção peculiarmente japonesa, nos auxilia a entender esses espaços vazios que são pura possibilidade, um pouco como os virtuais inventariados por Étienne Souriau (2017): existências mínimas, próximas do nada e perfeitamente inacabadas, cujo gesto próprio (a arte que as especifica e legitima) é suscitar outros gestos, outras percepções, outras frações de realidade.

Na obra de Masao Yamamoto, o intervalo é o espaço potencial, a incompletude instaurada pela distância e a dinâmica entre as partes

em relação. Talvez, tal como sugere Michiko Okano (2012, p. 15), possamos compreender tais existências-*entre* “como um operador cognitivo que viabiliza uma outra forma de comunicação, baseada mais nos meios perceptivos que na lógica conceitual e que delinea, assim, uma outra possibilidade de conhecimento do mundo”.

Ao se desprender das imagens, o texto, então, não as comenta, tampouco é por elas ilustrado. Entrelaçados, o que está em jogo é a construção de intervalos outros, pelos quais se pode ler (em uma perspectiva feliz) o recuo dos signos.

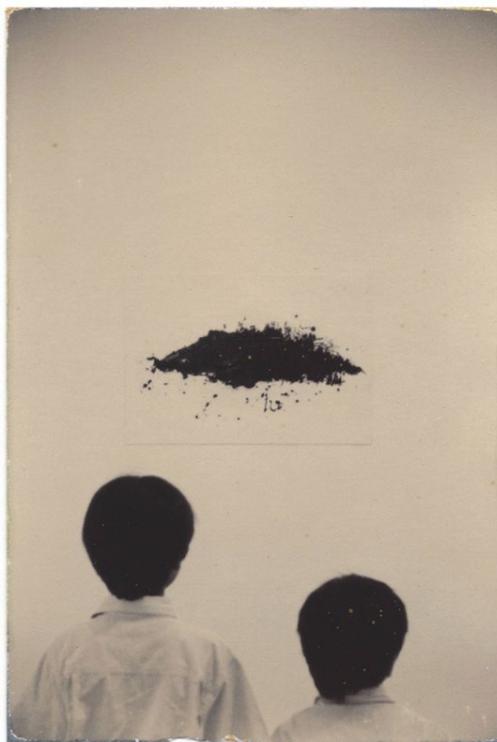
Em um texto dedicado a Daniel Boudinet, Roland Barthes (2005a, p. 197) nos lembra que a foto é “uma forma que quer dizer de imediato alguma coisa”. Diante da imagem, nada posso fazer: sou coagido a encontrar ao menos uma resposta. Ao ser transsubstanciado em verbo, o signo visual inevitavelmente se choca com a busca pelo sentido. Se esse sentido escapa, se permanece em suspenso, mobilizado por um signo que tanto *quer dizer* quanto não se deixa reduzir a nenhuma informação verbal, a fotografia torna-se o despertar do intratável real.

É justamente essa confusão inevitável entre imagem e palavra que permite defender o espaço *entre* uma e outra como um campo de investigação. Quando a demanda por resposta insiste, quando há sempre algo de desconhecido e mesmo *impossível* na existência de um “significante sem significado” (BARTHES, 2009, p. 59) definido, quando o sujeito (com sua linguagem, seus saberes, sua cultura) tende a seu grau zero de presença (RICHARD, 2006), quando se opera um *vazio de fala*, instaura-se uma situação de escritura.

É em meio a esse vazio que são construídos os intervalos que seguem. De cada uma das fotografias – eis o princípio deste texto –, faz-se necessário dizer que algo de errático *advém*. Esse algo – que, lembra-nos Barthes (2007), é etimologicamente uma aventura – é a própria condição daquilo que é escrito.

Nesse movimento, importa dizer que é Barthes o mediador de minha relação com a fotografia. É, então, desde um léxico barthesiano, com os significantes que por ele circulam – o corpo, a escrita, o texto –, que me estabeleço como um espectador que diz.

O que posso fazer enquanto aquele que, perante o que o toca, recusa o seu domínio? Ora, deixar-me ir, aceitar a aventura. No limite, isso quer dizer: colocar-se entre dois estados, manter-se – por um instante e outro – em suspenso, *regredir*.



Como lidar com o intratável? O procedimento de Masao Yamamoto obedece a um artifício central: depois de retratado, o instante passa a caber na palma da mão.

Suas fotos são pequenas, por vezes acanhadas demais para que possamos identificar com precisão o referente (sempre um trabalho de construção de distâncias, de instauração de posições, de posturas). A arte, ensina-nos o fotógrafo, é primeiramente uma questão de proporções, de encontrar a dimensão justa para a imagem.

Em *Imagem e palavra*, ouvimos a voz frágil de Jean-Luc Godard (apropriando-se de Denis de Rougemont) dizer que existem os cinco dedos e os cinco sentidos, as cinco partes do mundo e os cinco dedos de fada, que juntos fazem a mão. Verdadeira condição humana: por operações de apropriação, deslocamento e montagem, pensar com as mãos.

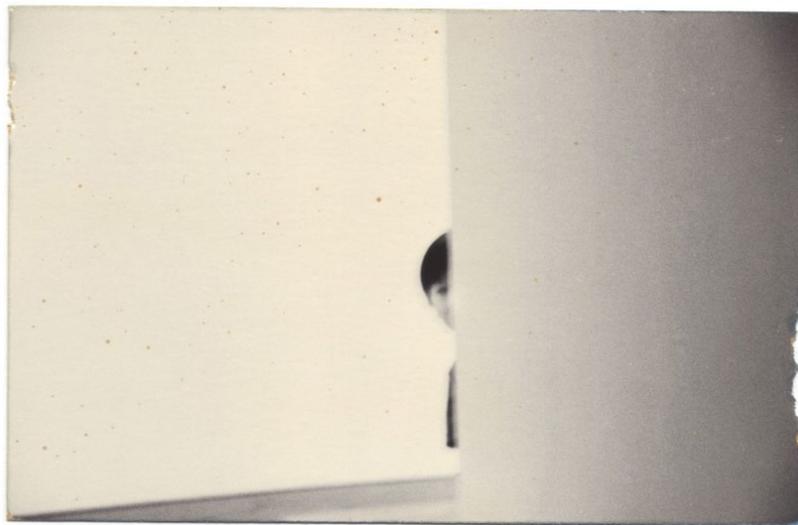
É esse refrão, essa pequena declaração de fé, que ouvimos de modo incessante enquanto percorremos essas fotografias. De certo modo, com elas, por elas, tornamo-nos um tanto mais humanos. Porque não são exatamente as manifestações visíveis do mundo que se tornam objetos manuseáveis, mas sim esses lugares secretos nos quais até então não éramos contados (sejamos precisos: lugares e coisas que até então não podíamos tocar). O que Yamamoto nos entrega em mãos não é uma simples miniatura do que já está dado – “esse mundo visível é o que é, e nossa ação sobre ele não poderá nunca transformá-lo em outro” (GENET, 2000, p. 11) –, mas sim um recorte de inexplorado.

Arte política? Talvez sim, desde que aceitemos o potencial político do transitório, na medida em que a mudança de estado das coisas e a impermanência da vida constituem uma oportunidade de experimentação em um espaço-tempo de transformação. É como se essas personagens anônimas que se voltam para nada, como se

essa forma abstrata que atrai os corpos diante de si (Elas a olham? Compreendem-na? Em que medida sua existência depende da expressão facial de quem a encara? E, em que medida o seu sentido, para nós, está ligado à sua apreensão por parte das testemunhas?), como se essas três marcas escuras na imagem nos dissessem o seguinte: “estamos aqui, não iremos embora, o jogo não tem fim”.

O que temos em mãos? O que mantemos diante dos olhos? Acaso reproduzimos o que vemos? Acaso dramatizamos, damos vida, ao que capturamos? Acaso somos nós mesmos naquilo que tocamos? Primeira lição política: em algum momento, o tempo todo, o mundo te dará as costas.

Pequena aventura em abismo.



O intervalo – será necessário sempre tomá-lo em termos de um “arrepio do sentido” (BARTHES, 2003a, p. 113) – não se define pelo que está dado na imagem, e sim pelo que há nela de *sugestão*: enquanto espectador, sou arranhado, jamais agarrado¹¹⁸.

É o que acontece, por exemplo, com essa imagem da série *Nakazora*. Em primeiro lugar, ela não integra nenhuma falta. O fotógrafo nada omite, não há trapaça na cena. Ou então é como se nos dissesse: “se o que retrato parcialmente for realmente forte, ele se mostrará por inteiro”. É como o rosto é fotografado: não há diferença de nível – ou plano – entre o rosto e os elementos do espaço no qual está inserido. A cabeça, parte do corpo, é também parte do espaço. A linha que divide a imagem verticalmente é um operador de superfície, e não de profundidade. Nesse plano, é a imobilidade – soberana – do retratado o que estabelece o jogo de aproximações e recuos, na medida em que meu olhar, ao querer esgotá-lo, acaba afastando-o (sem dúvida, não se trata de uma perda: a presença inatacável da figura, despojada de qualquer máscara utilitária, de todo passado, de toda História, é justamente o que destitui o fundo no qual poderia vir a perder-se). Nesse sentido, trata-se de uma “imobilidade viva” (BARTHES, 1984, p. 78): o que a imagem dá a ver é o jogo entre o transitório e eterno, o que foi e o que resiste.

Em um texto escrito durante a Primeira Guerra Mundial, Sigmund Freud atentava para o risco que corremos ao avaliar como sem valor aquilo que um dia amamos e se mostrou frágil e sem resistência. “Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo” (FREUD, 2010, p. 249), ou seja, é valor incidental, de passagem. Se existe uma pedagogia masaoiana – e de fato ela existe, *para mim* –, seu ensinamento está baseado em uma ideia de *não-reconciliação*, que marca a dupla possibilidade da presença/ausência, e que desse modo estabelece as regras que irão definir a postura do espectador diante da fotografia.

¹¹⁸ Algo bastante próximo, talvez, da referência shakespeariana utilizada por Barthes (2007, p. 112), ao tentar precisar a natureza do haikai: “*When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world*”.

Nela, uma voz nos repete de modo incessante, mecanicamente, a mesma mensagem: “veja, estou aqui, mesmo que apenas por esse instante, em sua eternidade”. Aqui, os ouvidos são mais fortes que os olhos. E essa voz é tudo o que se pode ouvir.



O que é uma série, um desfile, uma coleção? Tomemos uma resposta em Barthes (2005a, p. 172): “É algo que olho. E o que olho é aquilo de que sou excluído”. Quando há prazer, isto é, quando meu olhar é convocado, o espetáculo não deixa de me atrair e de me rejeitar ao mesmo tempo. Vacilo entre dois estados tão conflitantes quanto complementares: sou uma testemunha solitária e distante do que se mostra, e também encontro no espetáculo o conforto e a tranquilidade do que pode se repetir por saber não estar só.

Nos pequenos objetos luminosos de Yamamoto, não encontro nada que me seja familiar. Nenhuma paisagem reconhecível, nenhuma proporção habitável, nenhum rosto no qual possa me espelhar. Até mesmo os animais criam seu espaço infinito, demarcam uma distância intransponível. Esses grãos de mundo (que me desejam, visto que me dão a dizer) parecem conter tudo, exceto a mim. Uma vez mais, não se trata do que está retratado, já que o referente é muitas vezes nomeado, aproximado, ligeiramente domesticado. O jogo, tal como eu o entendo, exige o recuo até um movimento anterior, onde encontramos os gestos e as intenções do artista.

Se recolho as partes, se me desloco livremente por essas fotografias, posso levantar nelas um certo número de linhas que manipulo e com as quais deliberadamente estabeleço um sistema: este, que nomeio Masao Yamamoto. Não se trata, portanto, da Verdade dessa arte, mas sim de seu potencial simbólico, na medida em que, através dele, desligo-me, mesmo que por um instante, do sistema que envolve o sujeito que sou em seu cotidiano.

A pedagogia masaoiana age por cortes, é um gesto que incide diretamente no espaço, criando zonas de isolamento. O que ela exige de nós é um esforço semelhante. Se tomo, por exemplo, essa mulher que posa junto às flores (o modo como compartilha os tons com a paisagem, de forma a eliminar ideias de fundo e forma), o que está colocado em perspectiva não é apenas a singularidade daquele corpo, daquele

enquadramento, daquela fotografia em meio a outras, mas sim essa espécie de abalo trágico, o qual nos restitui o que Genet (2000, p. 38) chama “ponto precioso em que o ser humano seria devolvido ao que tem de mais irreduzível: a solidão de ser exatamente igual a qualquer outro”.

Sem dúvida, foram os pintores e escultores quem primeiro nos ensinaram sobre a estreita relação entre a beleza e a solidão, e foi a fotografia a responsável por legitimar, de fato, esse vínculo – “Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa” (BARTHES, 1984, p. 127). O que Yamamoto exprime de modo preciso – de forma mais evidente pelos tons amarelados da série *A Box of Ku*, mas esse é o esforço próprio de seu trabalho – é algo comum ao espaço e ao tempo, de modo que o dado do instante presente (o fotógrafo é aquele que aponta para o seu tempo) é submetido a certo *ar* passado, também resultado de um trabalho manual (analógicas e cuidadosamente manipuladas, as fotos ainda circulam com o artista, recebem as marcas dos dias, os acidentes dos percursos, os excessos). A beleza, então, não é algo disponível, à espera de ser capturada, e tampouco é parte de um passado que, tendo sido registrado, *dura*: ela é algo que *chega* de algum passado, não deixa de chegar, de pressionar o presente. Ou então: ela é constituída por esse movimento, dele depende e a ele se volta, garantindo-o, alimentando-o. Está nessa animação a significância pura (KRISTEVA, 2004) dessas fotos: há movimento de sentido, mas nenhuma delimitação de significado. Há significação, há apelo, há um querer dizer. E isso é tudo. Sua beleza – mas também sua distância inalterável – reside nessa insignificância intratável, que coloca em marcha um sentido produzido sensualmente.

Por isso, é sem dúvida correto dizer que o interesse do fotógrafo está no detalhe – ele próprio não cansa de fazê-lo, e é isso o que uma obra

como *The Space Between Flowers* quer deixar evidente –, mas parece ser ainda necessário considerar o modo como esse detalhe atua como *traço*, e não como rastro: situado ao meio do caminho entre a fotografia e a pintura, entrando em uma arte por meio de outra, é como se o dedo de Yamamoto, ao disparar a objetiva, não capturasse (e marcasse, ao modo de uma indicação de propriedade) o instante, limitando-se (por um exercício de estilo) a delineá-lo, fazê-lo deslizar sobre a superfície.

À sua maneira, o que essas imagens nos dizem é que uma foto não precisa ser tomada como uma forma e tampouco avaliada por seu uso, tornando-se assim apenas um gesto, pelo qual ela é produzida pelo fotógrafo e posteriormente *arrastada*, expandida em sua existência. Não compreendemos o estilo de Yamamoto (sua singularidade e seu modo de presença nas lutas de seu tempo) sem considerar esse “não-querer-possuir” (BARTHES, 2003b, p. 283) o que por ele passa (digamos: enquanto fotógrafo, seu rigor reside na preservação do gesto – que é sempre um tanto quanto impessoal –, não do produto). Suas exposições a-centradas, o arranjo frágil pelo qual as obras são exibidas, o modo como o tempo segue interferindo nas imagens, tudo isso faz com que o instante não deixe de ser cutilado por outros suplementos; faz com que o meu olhar e o meu toque, enquanto espectador, se aproximem da gestualidade comum que dá corpo a essas produções.

Em nenhum momento, ouvimos o artista dizer que esteve lá. Em nenhum momento, tomamos essas imagens como testemunhos de um instante passado, para sempre perdido. O que ouvimos, o convite que não deixamos de receber, a linha superior dessas séries realizadas, é uma espécie de *elogio da alma*, na medida em que “atribuir uma alma é aumentar uma existência; é a generosidade da leitura, da visão, da emoção de ver mais ou com mais intensidade” (LAPOUJADE, 2017, p. 69). É por acreditar na existência de um potencial expansivo da imagem, por ter consciência da incompletude

de seus gestos, por compreender o princípio de distensão entre a realidade retratada e suas virtualidades, que a arte de Yamamoto não nos prende. Tão livres quanto o espectador de um espetáculo ao mesmo tempo distante e desejável, obedecemos ao chamado de uma arquitetura sensível, à qual nos dedicamos.



As paisagens de Yamamoto não são exatamente habitáveis (muitas vezes, nem perto disso) – lembremos que o *ser-habitável* (e não apenas admirável e visitável) é qualidade da boa fotografia de paisagem em *A Câmara Clara* –, e sim alegóricas (reluto em usar a palavra, que não me parece exata, mesmo sendo justa). Nelas, há sempre uma

matéria moldável, um devir anunciando um processo. É esse processo – e o modo como ele opera com os elementos da imagem – o que faz com que sua força não esteja no *querer lá permanecer*, mas sim na percepção de que *nada permanece*.

Se a fotografia me atrai (no sentido de nela querer estar), esse movimento é operado por um desejo fantasmático de deslocamento temporal, através do qual projeto a mim mesmo em um futuro utópico ou então em algo de um passado perdido. Seja como for, é o meu aqui e agora que é sacrificado. É o *meu lugar* no mundo que se torna obsoleto. Nos processos alegóricos de Yamamoto, o que tende a ser superado, isto é, extravasado, é o sentido daquilo que olhamos, desde que dediquemos à imagem algum tempo. Devo, portanto, *permanecer onde estou*, fazer o presente durar um pouco mais.

Quando uma obra é assim trabalhada, desdobra-se nela algo de Poético, que é, de uma maneira ou de outra, o “suplemento do sentido” (BARTHES, 2005a, p. 238). Em Yamamoto, o suplemento poético parece estar sempre ligado a uma prática de ablação, pela qual certos extratos de realidade são colocados em movimento. O fotógrafo como um leitor que extrai e ressalta o fragmento selecionado, ou então como o próprio operador desses fragmentos, que pela sua mão ganham autonomia, são desligados de seus arranjos anteriores e se tornam, eles próprios, *um texto* – prática “mais abissal do que sequencial” (MONTEJO NAVAS, 2017, p. 21). Ao redor do que se lê, ou melhor, ao redor da inscrição da significância realizada pelo artista, tudo desmorona. É a lição das coisas inerente ao ato pedagógico aqui revelado: há um ponto – e a obra de Yamamoto quer nos ensinar que se trata de apenas um ponto – de onde podemos ver o outro *enquanto tal*. Há esse momento insustentável de cada modo de existência, uma vitalidade mínima que deve ser arranjada e sustentada pelo fotógrafo (nada de descobertas, de iluminações, de acasos maravilhosos). *Enquanto tal*: o ponto preciso onde se descobre o insubstituível.

Nesse sentido, Yamamoto realiza, a um só tempo, uma operação de desmanche e de construção. Uma pequena porção de água é destacada de um fluxo maior, o oceano se torna seu próprio limite em relação à costa rochosa, uma fina linha de onda rasura o encontro entre o céu e o mar. Talvez seja melhor pensar em termos de acontecimentos, e não de substâncias – *hecceidades*, diriam Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), individuações sem sujeito. E então não se tratará mais do oceano, da água e da onda, e sim de manifestações singulares destacadas dessas formas, necessidades vitais em fluxo, gestos impessoais, únicos e, por isso, solitários. O que está em jogo não é o fato em si (o interesse de Yamamoto passa longe disso), ou seja, diante dessas imagens, não somos testemunhas de algo que, em algum dia e em algum lugar, aconteceu. O que advém, o que Yamamoto não cansa de nos dizer, é que a todo momento e em qualquer lugar, algo está acontecendo. É essa a realidade dessa arte, é disso que tratam essas fotos.

Tudo se torna então a alegoria desses instantes especiais que marcam uma virada em nosso ponto de percepção. Lógica do acontecimento: “basta um instante... para que tudo seja percebido de outro modo” (LAPOUJADE, 2017, p. 63). Daí a importância da profusão de imagens que caracteriza a obra, sobretudo por sua força conectiva. Yamamoto cria séries imensas, pensa as fotografias em relação, oferece-as para o manuseio e a conexão livre, como que sugerindo que nenhuma delas se esgota em si mesma. O mundo passa a ser apreendido sob essa espécie bastante singular de intervalo que caracteriza uma passagem de estado, pela qual sentimos um *algo a mais* de realidade. Trata-se do estatuto pedagógico desses intervalos, que, no limite, fazem-nos a mesma indagação: o que fazer com essas cintilações do real, cuja presença se insinua em meio ao existente? Deixá-las isoladas, como um traço que se esgota em si mesmo, ou então sustentá-las, testemunhar por elas, conectá-las a outros arquivos, a outras impressões, deslocando assim o centro de gravidade daquilo que chamamos vida?

Yamamoto não cansa de inventariar esses instantes de suspensão e passagem. É esse seu estilo de pensamento, seu compromisso poético. O tempo dessas fotografias não está relacionado ao eterno, mas sim à mudança de estado – “Aquilo que, presente, vai no entanto morrer”¹¹⁹ (BARTHES, 2005b, p. 13) –, e o espaço no qual essa temporalidade atua é marcado por essa percepção um tanto estranha de que mesmo as coisas mais frágeis e fugazes podem compreender em sua existência a marca de uma perfeição.



¹¹⁹ Se o *Ma*, enquanto modo de percepção do espaço, ajuda a pensar a força da obra, é com uma de suas nuances, denominada *Utsuroi*, que podemos compreender melhor a temporalidade que ela agencia. *Utsuroi* é o próprio momento de transformação da natureza, o instante que marca a passagem de um estado a outro. De acordo como Michiko Okano (2012, p. 49), existe o entendimento de que o termo “é uma composição da semântica *utsu* (vazio) e *hi* (atividade) da alma, isto é, a mudança do estado de algo por meio da ação da alma num espaço vazio”. Nesse sentido, a abordagem estética do *Utsuroi* se dá pela captura desse tempo de mudança de estado, o que parece ser central na poética de Masao Yamamoto.



Percebemos mal o universo de Masao Yamamoto se tomamos suas fotografias como peças isoladas. Ao modo da grande sombra de Andy Warhol, é apenas a percepção de um todo mais amplo, realizado pela justaposição das partes, que oferece uma compreensão maior de sua força poética. Nesse sentido, a ideia de fotografia como forma breve, defendida por Barthes (2005b) durante o primeiro dos dois cursos sobre a preparação do romance – onde é aproximada do haikai, enquanto forma na qual *tudo é dado imediatamente* –, não prospera bem aqui. Porque o que Yamamoto insiste em operacionalizar é um jogo no qual as fotos podem *aumentar*, ou seja, continuarem, desenvolverem-se por meio de outras. É para esse trabalho que somos convocados em uma série como *Kawa=Flow*, onde o que transborda

de uma fotografia flui para a próxima peça, e um arranjo maior das partes é capaz de criar um efeito combinado, como um modelo de armar imagens tão complexas quanto singulares. É com a música, portanto, que essas séries estabelecem uma afinidade mais precisa, já que nelas a construção do sensível se dá por camadas, como o arranjo de notas em uma composição.

Se circulo *livremente* pelas fotografias, de modo a compor imagens – já não as penso a não ser por meio dos excessos e das ressonâncias, como um terceiro incluído *revelado* pelo choque entre as partes (desse modo: imagens residuais, ou simples acidentes) –, parece-me que a melhor maneira de fazê-lo é por intermédio do que eu posso chamar de *presença*: um traço comum que não designa ligação, e sim proximidade. Em aula do dia 13 de janeiro de 1979, Barthes (2005b, p. 68) lembrava que o interesse de John Cage pelos cogumelos provinha “do fato de que, no dicionário, *music* e *mushroom* estão próximas uma da outra; as duas palavras estão *presentes* uma à outra e, no entanto, não estão ligadas”. Esse estilo de co-presença que não é metonímica, antitética, casual etc., se posso pensá-la e instaurá-la, enquanto “forma de consecução sem lógica e, no entanto, sem que ela *signifique* a destruição da lógica”, constitui a superfície ideal dessas séries, como uma espécie de consecução *neutra*. Aqui: presença do branco, obviamente, pelo qual os animais, o fundo, as nuvens tênues e a onda compartilham um modo de existência; e também – e isso é o que me *apanha* – persistência de um *repousar*: nas asas sobre o corpo, nas asas sobre a cabeça, nas asas sobre o outro, na linha sobre o mar, no mar que torna a repousar após uma perturbação, no corte do horizonte (o céu que repousa sobre o oceano, em um encontro de dois infinitos).

É precisamente nesse sentido que essas imagens são textos, e que Yamamoto não é apenas alguém que dá a ver, oferecendo-nos também algo a ser instaurado. O que escorre de uma fotografia e outra não é o significado do que foi, mas sim uma pura sugestão

de presença, a nuance pela qual as existências são tecidas. Um intervalo como um efeito de traçado, ou seja, a co-presença como gesto humano, é a pequena lição dessa arte.



Em *A Câmara Clara*, Barthes (1984, p. 84) afirma que “no fundo – ou no limite – para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos”. Não se trata de respostas mecânicas e aleatórias, mas sim de gestos trabalhados em um intervalo sensível. Porque “ver bem” é um saber possibilitado pelo artista, que abre espaços vazios nos quais a imagem pode “falar no silêncio”¹²⁰.

¹²⁰ O artista como professor, segundo a fórmula pela qual Deleuze, na esteira de Serge Daney (2007), constrói a ideia de uma *pedagogia da percepção* (que aqui não diz respeito a um ensinar a ver, e sim ao que há de *pedagógico* na fotografia, sua pedagogicidade, efetuada pela permanência *na* imagem, em seu universo, e nada além disso).

Yamamoto constrói esses espaços relacionando o que é retratado com uma dimensão mais ampla da fotografia, que funciona como uma espécie de atmosfera (e não como fundo neutro). Essa atmosfera é bastante variada: pode ser efeito de pura cor (como o tom escuro da série *Nakazora*), um detalhe que surge como ponto de fuga em um espaço saturado (como um foco de luz em meio a linhas de uma vasta plantação retratada à noite) ou mesmo o brilho da lua (na série de bonsais). Pouco importa a forma e os meios: o que está em jogo na criação de uma atmosfera é o traçado de uma zona de passagem, na qual o que está diante da câmera se torna indiscernível do que está *para além* de sua existência. O intervalo como *no man's land*.

É nesse sentido que as fotografias de Yamamoto não são discretas, mas sim musicais: elas operam com o silêncio, deixam o silêncio remontar ao corpo. Estão nesses silêncios suas unidades traumáticas¹²¹ – tomemos o trauma como sendo articulado entre o sujeito e o signo, na medida em que a experiência traumática é aquela na qual o sentido não se deixa reduzir a nenhuma informação verbal. Dupla solicitação, portanto: de um lado, o signo enquanto força selvagem que *quer dizer*; e de outro, complementando-o, o corpo feito superfície de inscrição, o corpo que desliza e é marcado sob o domínio cultural, o corpo que resta só e intenta resistir a uma participação afetiva com o mundo (MOTTA, 2015).

Retomando um jogo de palavras lacaniano, Hal Foster (2017, p. 131) define o real como “*troumático*”. Esse buraco (*trou*), que Barthes denominou *punctum*, é o que marca o que não pode ser dito em uma imagem – “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A

¹²¹ Unidades pelas quais podemos pensar no que Barthes denomina “efeito de real”: uma legibilidade que se manifesta pelos silêncios, pelos vazios de fala, pelos recuos de sentido. Não se trata de uma política da insignificância. “Há sentido”, lembra-nos Barthes (2003a, p. 113), mas esse sentido está deslizando, “não se deixa ‘pegar’; ele permanece fluido, tremulando numa leve ebulição”. Diferentemente de uma negação do sentido, o que está em causa é a defesa de uma realidade corpórea e flutuante dos signos, pela qual o vazio não se confunde com o oco (BARTHES, 1996), aproximando-se do pouco ou quase nada dizer, do pouco ou quase nada mostrar, do pouco ou quase nada significar.

impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (BARTHES, 1984, p. 80). Tomo então o intervalo como uma espécie de extracampo sutil, por onde algo do sentido escapa, o ponto vazio no qual sinto (corporalmente) a perda, mas não consigo dizer (verbalmente) o que foi perdido. Nesse jogo, toco em algo, não deixo de sentir certa presença-ausente. Sou, enquanto sujeito de uma cultura, parte do que se dissipa.

O real dessas fotos reside precisamente nisso: eu não estou *lá*. E, no entanto, esse *lá* (necessariamente um *mais além*) não deixa de trabalhar em mim.



As fotografias de Yamamoto são numeradas, e é por meio do número que elas podem ser identificadas. O princípio organizador da obra é sempre a série, com o problema geral que a define (o jogo entre passado e futuro em *A Box of Ku*, a suspensão do tempo em *Nakazora*, o fluxo e as passagens entre o humano e a natureza em *Kawa=Flow*). Uma vez que não é possível – para nós – uma compreensão do todo (trabalhamos sempre com recortes que não oferecem mais que perspectivas limitadas, vistas parciais, incompletas do projeto), uma espécie de fantasma nos acompanha enquanto circulamos pelas imagens. Porque temos sempre que considerar a existência dos espaços em branco, das lacunas que se formam entre uma fotografia e outra.

À sua maneira, Yamamoto coloca em cena o que podemos denominar *topos da indizibilidade* (ECO, 2010, p. 49): “frente a alguma coisa imensa ou desconhecida, sobre a qual não se saberá jamais”, o fotógrafo nos diz “que não é capaz de dizer e, diante disso, propõe um elenco abundante como amostra”, deixando ao espectador a tarefa de imaginar o resto (o que está para além do que se vê e que, no limite, configura o próprio indizível). A profusão de imagens (que não deixa de operacionalizar os deslimites da obra) é um artifício necessário, portanto. Ao mesmo tempo, há sempre um algo a *mais* e um *não é suficiente*, o que acaba por instaurar o *inesgotável* na obra e em sua apreciação (por mais que tente dizer, fundar com ela uma escritura própria, há sempre um *resíduo* intratável de impressão, de que minha linguagem não dá conta).

Lembremos aqui do sentido pleno do termo artista, tal como é proposto por Barthes (2005a, p. 190), em um texto dedicado a Saul Steinberg: “aproximo-me dele o tempo todo (e daí muitos prazeres) e não o atinjo nunca”. É essa relação tão ilógica quanto irrefutável que me é proposta por Masao Yamamoto: habito as séries como quem avança em direção a uma miragem, de foto em foto, em uma

distância irreduzível, porque infinitamente fracionável. O *texto* é isso: pura travessia, coexistência de passagens, disseminação¹²².



Afasto-me uma vez mais de Masao Yamamoto. Levanto a cabeça, fecho os olhos, retiro-me, deixo agir por um tempo o olhar interior, que é o próprio trabalho da lembrança. O que retenho dessa obra? Para onde ela me leva? Quais conexões sugere? No limite, qual

¹²² Não existem inícios nas séries, e sim pontos de partida variáveis. Masao Yamamoto não deixa de insistir nisso, exposição após exposição. Trata-se de uma obra quebrável, feita de objetos muitas vezes heteróclitos, que em nada sugerem uma enumeração plana e linear. É antes na imagem do labirinto (complementar à miragem) que podemos encontrar algo daquilo que é expresso nesse esforço poético. De uma maneira ou de outra, jamais nos encontramos, jamais estaremos seguros.

é a ideia geral que tenho dessas fotografias? Debato-me com uma impressão constante, que perpassa a totalidade de meu estudo. Por entre seus jogos de presença/ausência, através do silêncio construído pelas imagens, pelo intervalos arquitetados no arranjo das fotos, em cada uma dessas realidades reside uma ideia de *tenuidade*, que acaba por definir a condição *frágil* de tudo aquilo que me toca nesse universo. É como se um espectro evanescente rondasse nosso encontro, indicando que qualquer coisa, a qualquer instante, pode *deixar de ser*.

Se essa obra consegue nos ensinar algo desses espaços vazios e potenciais, se ela nos atesta algo dessas existências mínimas e de sua co-presença nos territórios que constituem cada modo de existência em seu tempo, se seu potencial pedagógico pode estar situado em tais evidências, então talvez seja possível perceber que nossa própria história é feita dessa mesma superfície delicada, que é o que é, ao mesmo tempo em que poderia ser alguma outra coisa.

Em um texto escrito logo após a morte do pai, Haruki Murakami (2020), olhando para o passado, retrazendo lembranças, transformando partes do vivido em palavras visíveis sobre o papel, acaba sendo tomado pela sensação de ficar invisível. Algo tão forte – é o que leio, é no que acredito – que teve a impressão de que, se erguesse as mãos diante dos olhos, conseguiria enxergar um pouco do que estava por trás delas.

E se nossa história ou a história daqueles que vieram antes de nós tivesse mudado e tomado outro rumo em um ponto decisivo? E se, por uma razão ou outra, não pudéssemos ser essa pessoa que se reconhece, que escreve, que pesquisa, que diz eu?

É nessa fragilidade, parece-me, é nesse traço circunstancial de nossas existências que reside nosso dever de se vincular, de se alinhar, de levar adiante algumas histórias, por meio dos intervalos que somos capazes de instaurar. Mesmo que tudo pareça pequeno e frágil demais. Mesmo que nada pareça ter fôlego e alcance maiores que a

duração de um instante. Não importa. A obra de Masao Yamamoto é uma lição sobre intervalos. Reside nela a certeza de que os limites entre o que é e o que poderia ter sido são mínimos, quase inexistentes.

É o que apreendo desse universo delicado. É o que retenho, na forma de uma rubrica final, e que indica aquilo que é, para mim, a mais alta lição que advém dessas coisas que quero reter em minhas mãos: é justamente porque tudo é frágil, que tudo deve ser constantemente recriado.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003a.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

DANEY, Serge. *A Rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

ECO, Umberto. *A Vertigem das Listas*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOSTER, Hall. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GENET, Jean. *O Ateliê de Giacometti*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAPOUJADE, David. *As Existências Mínimas*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. *Fotografia & Poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017.

MOTTA, Leda Tenório da. *Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

MURAKAMI, Haruki. *Abandonar um Gato*. O que falo quando falo de meu pai? Tradução de Rita Kohl. Disponível em <https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/artigos/l/abandonar-um-gato>. Acesso em 21 jan. 2021.

OKANO, Michiko. *Ma: espaço-tempo da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

RICHARD, Jean-Pierre. *Roland Barthes, dernier paysage*. Paris: Verdier, 2006.

SOURIAU, Étienne. *Los Diferentes Modos de Existencia*. Tradução de Sebastián Puente. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.

LISTA DE FOTOGRAFIAS (POR ORDEM DE APRESENTAÇÃO)

A Box of Ku #599. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/yamamoto-masao-a-box-of-ku-number-599>. Acesso em 18 jan. 2021.

Nakazora #1419. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/foto/editorial/no-rio-galeria-marcelo-guarnieri-traz-fotografias-do-japones-masao-yamamoto/>. Acesso em 19 jan. 2021.

Kawa=Flow #1641. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 18 jan. 2021.

Kawa=Flow #1589. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 19 jan. 2021.

Kawa=Flow #1545. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 19 jan. 2021.

Kawa=Flow #1588. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 19 jan. 2021.

Kawa=Flow #1533. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 19 jan. 2021.

Kawa=Flow #1637. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 20 jan. 2021.

Kawa=Flow #1627. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 20 jan. 2021.

Kawa=Flow #1504. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 20 jan. 2021.

Bonsai #4021. Disponível em: <https://www.jacksonfineart.com/artists/139-yamamoto-masao/works/35354/>. Acesso em 21 jan. 2021.

Kawa=Flow #1592. Disponível em: <https://thegeorgiareview.com/posts/kawaflow/>. Acesso em 21 jan. 2021.