

Fotografia e experiência: o I Ching e as dinâmicas de ápice e declínio na ilha jamaicana

Photography and experience: I Ching and the dynamics of rise and fall on the island of Jamaica

Daniela Tavares Paoliello

 0000-0003-2346-8397
danielapaoliello@gmail.com

Resumo

Neste artigo é desenvolvida uma reflexão em torno das relações entre as forças que conduzem os movimentos da natureza segundo o oráculo chinês *I Ching*, a formação geológica das ilhas, e o processo de criação da série fotográfica *Que horas são no paraíso?*, realizada na ilha jamaicana entre 2017 e 2019.

Palavras-chave

Fotografia. Geografia. Ilhas. Jamaica. *I Ching*.

Abstract

This article is a reflection on the relationships between the forces that drive Nature's movements according to the Chinese oracle I Ching, the geological formation of the islands and the creative process for the photographic series 'What time is it in paradise?', taken on the island of Jamaica between 2017 and 2019.

Keywords

Photography. Geography. Islands. Jamaica. I Ching.

Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça.

Deleuze, 2004

O artigo inicia-se com a interpretação de um hexagrama resultante do jogo do oráculo em minha chegada à Jamaica em 2017, associada às primeiras experiências do território, e desdobra-se em reflexões conceituais sobre os movimentos que fundam as dinâmicas que constituem a ilha. Em um segundo momento, é traçado um paralelo entre o processo de surgimento de um hexagrama a partir de um jogo de *I Ching*, com o desvelamento de uma fotografia e o aspecto relacional travado entre as imagens em uma narrativa fotográfica.

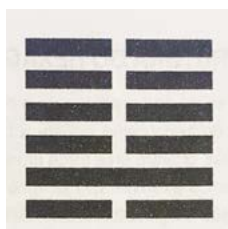
O *I Ching*, vale dizer, é uma linguagem milenar que parte de um *saber* fundado na materialidade do mundo e na interpretação da imagem. O oráculo é utilizado aqui como chave poética, dispositivo de lançamento do trabalho de campo, imagem inicial que provoca a discussão desenvolvida. É no percurso pela ilha que meu corpo, produtor das imagens, é arrebatado pelas forças do fora – processos naturais e sociais – de acumulação e dissipação, ápice e declínio, movimento e estaticidade, desterritorialização e reterritorialização que acarretam a produção da série fotográfica *Que horas são no paraíso?*.

A ilha: âncora-redemunho



Figura 1
Daniela Paoliello, *Que horas
são no paraíso?*, 2017

Figura 2
Hexagrama Shi do *I Ching* que
representa terra sobre água
Fonte: Cherng, 2015



Água sobre água. É favorável atravessar o grande rio

“É favorável atravessar o grande rio.” Três moedas lançadas seis vezes ao acaso. Na combinação dos acasos: atravessar. Atravessar. Atravessar. “É favorável ter aonde ir.” O *I Ching* aconselha.

Na véspera do percurso: queda. Um abismo dentro de outro abismo. *Água sobre água*. Suely Rolnik (2014) nos fala da potência fatal que o fascínio da desterritorialização carrega. Não resistir a ela é mergulhar em seu movimento e tornar-se pura intensidade. O risco é o de desmanchar, alerta a autora.

O corpo então atravessa e chega – não a um outro lado – mas à ilha, onde tudo é margem e abismo. Onde as raízes se fincam bem abaixo do solo, na água que as sustenta. Água salgada, densa, equilibra um corpo de terra. Lançam-se mais três moedas, seis vezes. *Terra sobre água*.

O ideograma que se forma ao acaso afirma que água é contensão externa sobre um perigo interno. Terra/água, estático/movente. É nessa dicotomia que se funda o perigo. A ilha: imagem *âncora-redemunho*.¹ O risco de ceder à potente dinâmica de desterritorialização e reterritorialização constante, queda e ascensão. A ilha: território que resulta de um movimento duplo de corrosão e acumulação.

Experiência e perigo vêm da mesma raiz latina: *per*, que tem como significado: tentar, aventurar-se, correr riscos. E também passar por, como propõe Victor Turner (Dawsey, 2005), remetendo aos ritos de passagem da vida social. Experiência seria, então, aquilo que produz uma passagem para algo novo, que marca o corpo com uma diferença e oferece uma recompensa para aquele que atravessa.

Bless it. Bless it. Bless it. Paraíso caribenho. Jamaica: terra da madeira e da água. Quarenta dias de ilha. Traçando percursos entre mar-cidade-floresta. O paraíso estilhaçado. Os cães latem, um carro passa na rua de pedra, as aparelhagens de *dancehall* ressoam ainda nas montanhas de Ocho Rios. Desperto. A realidade retorna aos poucos, busco um relógio. Que horas são no paraíso?

Seria o paraíso o lugar primeiro da utopia, definida por Foucault (2013) como um lugar fora dos lugares onde eu teria um corpo sem corpo... um corpo que seria límpido, veloz, colossal, belo, e sobretudo incorporeal. Lugar límpido,

¹ Redemunho é neologismo utilizado por Guimarães Rosa na epígrafe de sua obra seminal *Grande sertão: veredas*.

plácido, de um mar azul-turquesa, a ilha banhada em plena cordialidade e segurança (Fischer, 2014, p. 6). Não há, no entanto, experiência plácida ou incorpórea possível nessa ilha, a não ser nos falsificados cenários dos *resorts*. Ela é ruidosa e potente. Meu corpo é o que sinto o tempo todo. Na água gelada do banho sem aquecimento, nas picadas dos mosquitos, na umidade que parece adentrar os pulmões, o som forte da chuva persistente, os fungos que se multiplicam na pele, a pimenta das refeições, o gosto de cravo, o som das caixas potentes de *dancehall*, o entorpecimento da *ganja*, o aprendizado de um corpo que desconhece as regras, que não entende a palavra, que é abençoado a cada cumprimento.

Corpo *âncora-redemunho*. Capaz de descolar-se dos “pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante” (Deleuze, Guatari, 1996, p. 22). Cercado de movimento e tentado pela corrosão, cercado por essa água sobre água, que se tece de abismo, o abissal, o insondável. Que é tudo o que infiltra, que inunda, que transborda, que avança, que corrói, que isola, que invade, que sedimenta, que desfaz, que acumula, que corre ininterruptamente e preenche. *Xaymaca*, terra dos mananciais. Oito rios atravessam a cidade em que me instalo.

A abundância das águas é uma das principais presenças que configuram a geografia jamaicana. Água salgada e doce se encontram em configurações inesperadas, como na imagem de uma cachoeira que deságua no mar. Nem tudo, porém, é só fluidez; pedras sobrepostas, cravadas umas sobre as outras, compõem a paisagem e ancoram o continente. A densidade da matéria alcança o litoral. É preciso solidez para ancorar a ilha. Sobre essa acumulação de sedimento milenar vingam plantas vigorosas que espalham suas raízes sobre aquilo que parece ser terreno seco e infértil. É nessa dualidade que a ilha se constitui, e é na inevitável oposição entre terra e água que o perigo, anunciado no hexagrama, se confirma.

Deleuze (2004) afirma que o combate entre terra e mar nada teria de tranquilizador: os elementos, em geral, se detestam, eles têm horror uns dos outros. A formação terrena é rochosa, e a ilha vinga sobre oposições. Estradas conectam os extremos do território, rasgando florestas permeadas de um lado por encostas de pedra e do outro por praias com curtas faixas de areia coladas em paredões de pedra vertical. Ilhotas fluviais, formações coralígenas e baixios em meio ao mar.



Figuras 3 e 4
Daniela Paoliello, *Que horas
são no paraíso?*, 2017



Figura 5
Daniela Paoliello, *Políptico*,
2017

Pedras brancas cobrem o fundo dos rios, ligeiramente esculpidas pelo movimento das águas e dos ventos, produto das dinâmicas de mutação do mundo, acumulação e corrosão. Pedras-corpo, corpo-âncora; rastro e testemunho da ilha, quase ilhas elas mesmas. É junto a elas que aprendo o princípio da corrosão, do desgaste; como microcosmos, carregam em si o resultado das dinâmicas de forças que atuam no mundo, e parecem conter, em parte, o enigma que constitui a ilha.

Esse enigma talvez esteja na própria dualidade que as ilhas carregam. Originárias e efêmeras, elas podem aparecer e desaparecer rapidamente – de acordo com o tempo geológico – e são, entre as outras formações terrenas, as mais temporárias. Na Era Glacial, a efemeridade das ilhas era ainda maior, uma vez que as atuais regiões costeiras encontravam-se, em sua maioria, 100 metros abaixo do nível do mar atual, ficando visíveis de acordo com a oscilação das águas. As ilhas estão fortemente sujeitas aos processos do tempo, compartilhando de uma certa perenidade própria aos seres vivos. Não é por menos que Fischer (2014, p. 6) afirma: “percorrendo ilhas, sentimos o tempo nos ombros” – mas há também algo de atemporal nas ilhas, uma estrutura que remonta à origem: “toda vida teve início em uma ilha” (p. 6), observa Steven Fischer.

Imagine a Terra quatro bilhões de anos atrás. Um mundo de oceanos, bombardeado por massas de terra vulcânica, como as do Havaí e da Islândia. Os vulcões cospem gases venenosos, e a atmosfera é violentamente abalada por asteroides e cometas. As temperaturas variam de calor incandescente de lava fluida a campos congelados dos extremos polares. Lagos rasos de ilhas vulcânicas secam e depois são preenchidos com água de chuva, incubando a frágil química que enfim resulta no surgimento da vida (FISCHER, 2014, p. 6).

Deleuze (2014, p.8) também chama atenção para o caráter originário da ilha: “a partir dela tudo recomeça. A ilha é o mínimo necessário para esse recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para re-produzir tudo”.

A formação das ilhas pode se dar de duas formas: por acidente, derivadas de uma desarticulação com o continente; ou por processo originário, formadas por uma erupção vulcânica, uma falha tectônica ou pela acumulação de corais. No primeiro caso – ilha continental –, a formação ocorre a partir de uma inundação de terras secas que decorre da alteração do nível do mar; é terra alagada, água que transborda e invade as planícies. Ou, ainda, por um movimento de separação em que um pedaço de terra se desgarra do continente.² Formadas por granito e rochas vulcânicas, as ilhas continentais são compostas de maior biodiversidade que as oceânicas; são as maiores e mais antigas, compondo a maioria daquelas que conhecemos – a Jamaica é uma delas.

No segundo caso – ilha oceânica – não há qualquer ligação com o continente; trata-se de uma matéria que irrompe do solo e atravessa a água até ganhar a superfície. Essas ilhas não se localizam nas plataformas continentais e são, em sua maioria, resultado de atividade vulcânica. Em casos mais raros, são formadas pelo movimento de placas tectônicas ou por uma formação coralígena.

Em ambos os casos, porém, há profunda oposição entre os elementos – água e terra. É sempre de uma espécie de ruptura, de um acontecimento geológico radical, que a ilha se forma. E é, justamente, nessa constante oposição entre aquilo que ancora e aquilo que move que se configuram as potências da ilha não só por sua poética dual, mas pela instabilidade fundadora de sua própria condição geográfica, que a mantém em constante estado de mutação.³

² A Nova Zelândia se desarticulou da Austrália, e Madagascar da África.

³ Vale notar que os oceanos só atingiram certa estabilidade há 2.500 anos e, ainda assim, é possível afirmar, segundo cientistas, que essa estabilidade é incerta.

O corpo da artista que transita pela ilha em *Que horas são no paraíso?* encontra-se em meio a esse embate, no centro das dinâmicas de territorialização e desterritorialização, origem e deriva, separação e recriação, nesse território que é, a um só tempo, fixo e movente, efêmero e atemporal.

Superfícies e formas lentamente sucumbem;
Terra sólida, um dia foi mar;
Oceanos, por sua vez, recuam da costa;
Transformam em terra sólida, o que antes oceano era (Fischer, 2014, p. 7).

A geografia das ilhas sempre foi objeto de imaginação, capaz de alimentar as mais diversas utopias no cinema, na política, nas artes e na literatura. São várias as sagas de náufragos que, como Alexander Selkirk (o verdadeiro Robinson Crusóe) ou Will Farnaby, do romance *A Ilha*, de Aldous Huxley, se deparam com a desconstrução involuntária de seus modos de vida.

Selkirk vivencia a clássica ilha deserta ao naufragar no arquipélago Juan Fernandez, a oeste do Chile, onde sofre por quatro anos com as reais condições de um lugar sem nenhuma civilização, à mercê de uma natureza não domesticada, da total solidão, vivendo em um verdadeiro purgatório (Fischer, 2014). Já Will Farnaby depara-se com o oposto. A ilha fictícia de Huxley não corresponde ao imaginário da ilha deserta, mas ao da utopia política. O livro baseia-se em uma sociedade idealizada, onde a “existência plena” seria possível. Pratica-se ali o que há de melhor na humanidade, misturando saberes orientais e ocidentais – hipnose, ioga, meditação e experiências com alucinógenos –, negando o capitalismo e o progresso tecnológico exploratório.

Conhecemos também as histórias daqueles que chegam à ilha por livre vontade, que buscam intencionalmente a experiência de perda de si – já anunciada em sua própria geografia –, muitas vezes movidos pelo imaginário da ilha deserta, da utopia política ou do paraíso insular. A exemplo do explorador e geógrafo norueguês Thor Heyerdahl e sua noiva, que partiram para os mares do sul em 1937, impulsionados pelo ideal rousseauiano de “retorno à natureza”. Acabaram, no entanto, vendo sua ideia de paraíso terreno ser completamente estilhaçada, quase morreram pelas intempéries tropicais e retornaram à Noruega desiludidos com o sonho da ilha deserta.



Figura 6
Daniela Paoliello, *Que horas
são no paraíso?*, 2019

Paul Gauguin, artista pós-impressionista, é outro exemplo de pensador que buscou na ilha a experiência alterante da perda de si e inspiração artística, movido pelo desejo de renunciar ao modo de vida burguês. Morou por anos entre a Martinica e o Taiti, tentado pelo fetiche do primitivismo tropical – utopia que marcou muitos da sua geração de artistas, motivados pelo anseio de acessar o inconsciente e as origens psíquicas.

Em a *A Ilha deserta* Deleuze (2004, p. 7) afirma que há um impulso no homem que o conduz em direção à ilha:

Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça.

Observamos ao longo da história diversos exemplos em que a ilha foi utilizada como destino intencional para uma desconstrução de si, como dispositivo para o perder-se, a fim de despertar uma potência criadora, um novo início, o aprofundamento de uma experiência radical de si. É interessante pensar como a ilha é um conceito/lugar complexo que possui, uma potência interrogativa (Flores et al., 2019), e pode ser vista não apenas como uma metáfora do ensimesmamento, mas como metáfora daquilo que está em constante movimento, dentro de uma dinâmica de perda e construção.

Georges Bataille (2017b) dedica um capítulo do livro *Sobre Nietzsche à* questão dialética entre ápice e declínio. O autor constata a dinâmica das forças que regem o mundo, estabelecendo uma relação complementar e dialética entre os movimentos de criação e destruição, ápice e declínio, em que o declínio seria inevitável, e a permanência no ápice, impossível. Os movimentos de dissipação e acumulação estariam constantemente em marcha nesse entre. Se o ápice é aquilo que transborda e transgride o ser, o declínio corresponde aos momentos de esgotamento, de cansaço, no qual é preciso poupar o gasto energético (p. 57).

Se o ápice da acumulação é aquilo que transgride o ser, ele é, portanto, o tempo por excelência do perder-se, o ápice do abalo e da superposição das intensidades que se instalam no corpo. É o ponto em que o corpo encontra o centro desse redemoinho de forças externas que o chocam: “O ápice corresponde

ao excesso, à exuberância das forças. Leva ao máximo a intensidade trágica. Está ligado aos gastos desmesurados de energia, à violação da integridade dos seres” (Nietzsche apud Bataille, 2017b, p. 57).

Segundo o autor, porém, é preciso haver uma possibilidade de ancoramento, momento no qual o corpo se reterritorializa, desvia do aniquilamento e retorna com potência de criação. Como se o corpo atingisse um ponto ápice, em que acumula força que lhe permite atravessar, como um vetor, o olho do furacão; em que adere às forças externas que o atingem e se lança para fora, como uma flecha precisa que acumula energia no tensionamento do arco para, então, atravessar.

Vale notar que há algo de preciso nesse desvio, na duplicidade que o sentido de *precisar* comporta: como o que é exato e o que é necessário. É preciso (necessário) desviar, retornar da queda, do giro, do abalo. Mas esse desvio deve também ser preciso (definido), acontecer no momento correto, no pico da acumulação. Assim como as respostas do *I Ching*, que só se delineiam pela precisão (definição e demanda) da pergunta. São uma necessidade e um percurso muito específicos que nos levam à imagem-resposta. Imagem que surge desse acúmulo de sentidos, trânsitos, forças que vão se adensando no corpo, no olhar e no mundo e, então, irrompem.

Essa imagem que surge parece ser um produto desse desvio, um rastro, uma cinza luminosa que resta dessa zona de tensionamento. Frente à impotência de apreender o tempo, o que apreendemos com as imagens de Que horas são no paraíso? parece ser pontos ocelares portadores *da verdade de um solução*, suspensão no fluxo dos acontecimentos por onde escapa o rastro de um enigma. O que a imagem que sobra nos indica não é uma pura e simples reprodução da experiência ou do objeto. Ela é sempre outra coisa.

O que sobra são as relações contíguas travadas naquele momento: a fumaça produzida por algo que queima e se desfaz, o reflexo rápido e passageiro da luz sobre a água em movimento, o rastro das nuvens se formando e desfazendo-se simultaneamente, um animal em voo atingindo o ápice de sua energia para levantar um corpo mais pesado que as próprias asas.

Pensar o mundo e seus processos a partir desse fluxo de energias, dessa dialética entre as forças, é produzir um pensamento que se dá no corpo, por contágio, a partir de tudo aquilo que está no domínio da troca e do contato:



Figuras 7 e 8
Daniela Paoliello, *Que horas
são no paraíso?*, 2017

O que és se deve à atividade que une os inúmeros elementos que te compõem, à intensa comunicação desses elementos entre si. São contágios de energia, de movimento, de calor, ou transferências de elementos que constituem interiormente a vida de teu ser orgânico (Bataille, 2017a, p. 63).

O que me interessa aqui é justamente atentar para esse aspecto do “fora” que permeia a vida. São fluxos de “energia”, dinâmicas de ápice e declínio que nos atravessam e nos compõem, e que regem esse corpo – meu corpo – que se desloca pela ilha em busca dessas forças, aberto às afecções do mundo. Bataille (2017a, p. 64) convoca essa dimensão alterante do contato entre o corpo e o mundo:

O turbilhão duradouro que te compõe se choca contra turbilhões semelhantes com os quais forma uma vasta figura animada por uma agitação ritmada. Ora, viver significa para ti não apenas os fluxos e os jogos fugidios de luz que se unificam por ti, mas também as passagens de calor ou de luz de um ser a outro, de ti a teu semelhante ou de teu semelhante a ti (inclusive no instante em que me lê, o contágio de minha febre que te atinge): as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos são mais do que os caminhos desse contágio, dessas passagens.

A sabedoria do *I Ching* afirma que “não é o consulente que procura o conhecimento, mas antes, é algo fora dele que deseja se conhecer por intermédio do indagador (Marques, 1995, p. 25). Se aplicarmos esse pensamento ao fazer artístico, poderíamos implicar a existência de uma força externa, de uma latência da imagem que habita o exterior desse corpo, que habita o mundo e quer se revelar. Essa força parece ser a própria potência de acumulação – e dissipação – de energia que as coisas carregam, e o corpo é capaz de sentir nas relações travadas entre dentro e fora.

Se a pergunta que se faz ao *I Ching* é sempre um “não saber”, e a resposta vem eliminar esse *não*, o processo de elaboração dessa pergunta difere pouco do processo de criação que proponho aqui. A formulação da imagem é também a busca de algo latente, e é preciso eliminar aquilo que se interpõe à sua criação-revelação para, então, encontrar a imagem-resposta.

Um dos fundamentos mais poéticos da fotografia, como afirma o pensador espanhol Joan Fontcuberta (2012, pos. 476 de 3148), seria justamente a ideia de imagem latente. Sua origem etimológica – *latere* – remete à “estar escondido”, levando-nos a pensar em uma imagem em potência ainda invisível aos olhos.

A imagem latente se assemelha a uma imagem que existe como embrião ou semente ou, se preferirmos, como corpo criopreservado à espera de condições favoráveis que lhe permitam voltar à vida (Fontcuberta, 2012, pos. 480 de 3148).

A câmera fotográfica carrega justamente essa competência de fazer voltar à vida uma imagem escondida. Podemos, a partir dessa ideia, pensar em dois níveis de latência na fotografia. Por um lado, a imagem que se esconde no próprio mundo, seja no escuro que a câmera é capaz de escavar, seja pelo condensamento de uma combinação de elementos fortuitos que a câmera opera. Por outro, na imagem que se forma no filme ou no sensor, e que se constitui, efetivamente, apenas por meio do processo de revelação, seja ele químico ou digital.⁴

A latência da imagem é o que Fontcuberta define como a porta para a dimensão mágica da fotografia, momento que antecede a representação, fase de contágio do olho e posteriormente do sensor (ou filme) por uma emanção do real, por algo que se desprende do mundo e forma a imagem.

O impacto direto das emissões luminosas de um objeto em uma superfície fotossensível determina o vínculo sobrenatural entre a realidade e a fotografia, e fundamenta dessa maneira o pilar de sua metafísica realista: o real parece se transferir e aderir na imagem, ou inclusive se transmutar nela (Fontcuberta, 2012, pos. 483 de 3148).

Fontcuberta (2014) compara ainda o fotógrafo a um xamã, capaz de trazer à tona o conteúdo da imagem latente. O que ambos fazem, fotógrafo e xamã, é

⁴ Observemos aqui que a fotografia digital não renuncia à carga mágica da latência, uma vez que nos sensores digitais ocorre um processo parecido ao do filme analógico, e em ambos os casos a imagem só se manifesta a partir de um suporte, seja ele o papel ou a tela. No digital eliminamos a espera, o intervalo entre a impressão da luz em superfície fotossensível e a materialização de sua visibilidade. Ainda que, em processos como o que utilizo, a imagem crua na tela (em seu arquivo RAW) seja uma imagem primária, dado que os processos de tratamento aos quais submeto o arquivo são capazes de desvelar outras camadas inesperadas e, aí sim, fazer surgir a imagem, revelando sua fotogenia.

transmutar essa imagem invisível em linguagem, mediando “a experiência visual e a imagem consumada” (pos. 497 de 3184), e trazendo como resultado aquilo permanecer no terreno da incerteza ou, como propomos aqui, do enigma.

Seguimos Freud (1974) ao afirmar que a arte, assim como o sonho, tem procedimentos de expressão próprios, uma gramática própria. Desse modo, funcionam também as dinâmicas do oráculo do *I Ching*. A estruturação desses três tipos de linguagem – arte, sonho e oráculo – se dá a partir de um conjunto de processos psíquicos, que articulam consciente e inconsciente, e nos apresentam enigmas em forma de imagens, transmutações da latência. Não por menos, há uma nebulosidade que se afirma em algumas fotografias de Que horas são no paraíso?, uma incerteza intelectual sobre a essência do objeto, uma estética do impossível que se delineia, semelhante àquela que sustenta também as imagens dos sonhos e do *I Ching*. Essa estética enigmática constrói-se nas três linguagens a partir do encontro entre o sujeito e o mundo, equacionando suas forças.

Se, como afirma Bataille (2017a, p. 13), não haveria nenhuma potência divina superior a nós, e o que existe é apenas a chance, insuportável, boa, ardente, podemos entender o *I Ching* como um método para jogar com o possível e trabalhar uma perspectiva que transcende sua orientação mística. Quando é feita uma pergunta ao *I Ching* ou quando nos colocamos em jogo de alguma forma, é um segredo que se quer descobrir, um enigma que se quer acessar, “aquilo que na sombra diante de nós quer ser adivinhado” (p. 132).

Imagem-resposta: o *I Ching* e o aspecto relacional das imagens

O *I Ching*, ou Tratado das mutações,⁵ é um oráculo milenar, elaborado entre 5577 e 479 a.C., que acumula conhecimentos do taoísmo, do *Te Ching* e do confucionismo. Regido pela ideia de mutação/transformação, ele deve ser compreendido por meio de um princípio de dualidades, que implica as dinâmicas entre *yin* e *yang*, energias antagônicas, porém complementares. Segundo o taoísmo, vivemos em um mundo dual, em que uma energia se transforma na outra constantemente, em um ciclo em que “*yin* está sempre se transformando em

⁵ *I* significa mutação, e *Ching*, tratado.

yang, e *yang* transformando-se em *yin*; a noite está sempre se transformando em dia e o dia em noite; o calor está sempre se transformando em frio e o frio transformando-se em calor” (Cherng, 2015, p. 28). O *yin* é tudo aquilo que é pesado, que desce, que é obscuro, que está escondido e que se materializa. Enquanto *yang* é tudo que é leve, que sobe, que é luminoso, que é aparente e sutil.

Quatro momentos dessas energias (*yin*, *yang*) formam a noção do tempo no taoísmo, e decorrem dentro de uma mesma situação: acumulação, ápice, declínio e dissipação – um se transformando no outro. Tudo na natureza, incluindo nossos corpos, seria atravessado por esses quatro tempos, regidos pelas leis da mutação. O *I Ching* ao responder ao consulente está sempre se referindo a um desses momentos, definindo em qual deles a situação consultada se encontra: é tempo de avançar, recuar, atravessar, esperar?

A lógica por trás do *I Ching* sustenta, assim, que tudo na natureza está em constante transformação, sendo o oráculo capaz de refletir nada menos que as dinâmicas condutoras dos acontecimentos do mundo, atuando como um medidor dessas forças, um indicador do tempo (momento) em que o consulente se encontra e a qualidade que rege a situação (suavidade, força, impedimento, perigo, fluidez). O *I Ching* apenas mede as forças que atuam sobre o corpo que pergunta e sugere um caminho ou estratégia para lidar com a situação atual.

A estrutura do *I Ching* baseia-se, então, em um complexo sistema de imagens que vem responder às perguntas feitas pelo consulente. Esse sistema se dá a partir de um jogo que tem como primeira etapa a elaboração de uma pergunta. Essa pergunta deve ser adequada e precisa em relação à situação que se quer compreender. Pela lógica do *I Ching* não haveria resposta errada, mas sim pergunta inadequada ou imprecisa. Esse aspecto do oráculo traz reflexões filosóficas de grande valor, sobretudo se atentarmos para a qualidade polissêmica e imagética das respostas que ele oferece.

A pergunta se dá, assim, como um dispositivo que conduz o consulente a imagens possíveis, a pequenos enigmas, colocando-o em questão, em risco de ver suas verdades desmancharem. As respostas não são nem diretas, nem sutis, funcionando como uma espécie de conselho filosófico ao consulente, um indicador de caminho, um desafio àquele que interpreta. O *I Ching*, vale ainda notar, implica a necessidade de comunicação com aquilo que é exterior ao indivíduo, uma vez que parte do princípio de que todos os seres são regidos pelas leis da mutação.

Iniciado o jogo do oráculo, desencadeia-se um processo em que as respostas surgem a partir de um desdobramento de imagens que levam à imagem final, *imagem-enigma*, *imagem-resposta*. Uma imagem leva à outra, instituídas por uma distância marcada, a um só tempo, com uma diferença e uma semelhança. Há algo que as torna distintas, mas que também as coloca em relação de atração e interdependência.

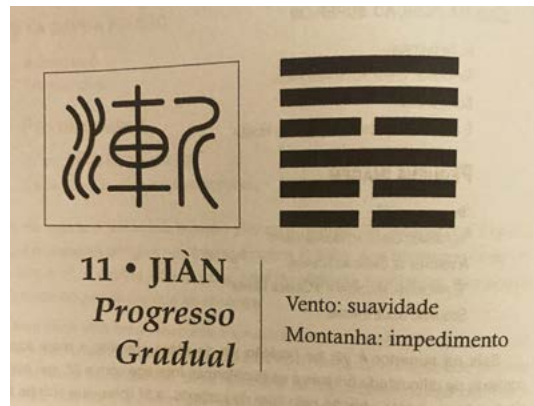


Figura 9
Hexagrama Jiàn do I Ching
Fonte: Cherng, 2015

Cada imagem final que se desvenda é um conselho do oráculo ao consultante, refletindo nada mais que as leis de mutação do mundo a partir de um complexo sistema de imagens que se desdobram e se correspondem, combinam-se e revelam uma *imagem-resposta*.

No processo de produção das imagens de *Que horas são no paraíso?*, ocorre algo similar. Uma imagem desdobrando-se em outra, doando sentido, clarificando o enigma em conjunto, produzindo significado a partir de sua associação com outras imagens. Assim como um trígono, que só faz sentido e só evoca uma resposta ao ser combinado com outro trígono. As linhas soltas não significam o suficiente, são apenas forças dispersas que se manifestam, mas não carregam sentido. É a partir de uma análise conjunta dos hexagramas e seus ideogramas correspondentes que é possível acessar um caminho para interpretar a resposta.

Em uma narrativa imagética fotográfica, como a que se apresenta em *Que horas são no paraíso?*, alterar a posição das imagens é determinante na leitura do trabalho. O processo de edição e construção narrativa funciona a partir de diversas tentativas de montagem, da colocação em contato das imagens entre si. É preciso encontrar pares, respiros, ruptura, liga, encaixe e organizar o sentido.

Em *O sentido do filme*, Serguei Eisenstein (1990) dedica-se ao tema da montagem do filme, apontando a importância de conectar as imagens para criar uma narrativa que seja não apenas “logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante” (p. 14). As diferentes possibilidades de montagem vão alterando o sentido da narrativa a partir de um jogo de contato e contraste, de cortar e colar; jogo alterante das imagens em que uma coloca a outra em movimento, em uma dialética da atração e do conflito. E é justamente na presença de um processo dual que a série apresentada se dá. A ilha, *âncora-redemunho*, dualidade encarnada em sua própria geografia.

O que é importante ressaltar aqui é a relevância do aspecto relacional que compõe os processos descritos. É também nesse sentido que o ideograma é entendido por Fenollosa (apud Cherng, 2015, p.58) não como um argumento pictográfico, mas como “processo relacional, enquanto metáfora estrutural”. O ideograma não corresponderia a uma representação da realidade, mas sim a uma metáfora na qual elementos diversos se relacionam. As relações entendidas como mais importantes do que as coisas que elas relacionam em si:

Para o estudioso norte-americano, a imaginação distingue-se por seu poder de construção; sua ação sobre o real não é de índole imitativa, mas criativa. A imagem é o resultado desse rápido poder que, num instante, parece capaz de explorar milhões de combinações possíveis, para selecionar apenas aquela adequada (Campos, 1977, p. 59).

Se o que rege o mundo segundo o *I Ching* são as leis dinâmicas de mutação do universo, o hexagrama vem a partir da combinação de seus traços revelar essas leis. E se, como sustentamos aqui, a imagem fotográfica surge de um processo originário similar ao que forma o hexagrama, ela guarda, também, um contato com as forças que regem o universo.

Para Haroldo de Campos (1977, p. 50), a escrita ideográfica teria justamente essa potência de apreender uma parcela do enigma do mundo por sua qualidade imagética e combinatória: “Em virtude de sua escrita, os chineses têm a impressão de apreender o universo através dos traços essenciais cujas combinações revelariam as leis dinâmicas da transformação”. As imagens, assim como um ideograma, seriam para Campos *signos-presença*, configurando para além de qualquer funcionalidade, uma presença física que se impõe. Como o poeta afirma em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*,

Mais do que simples suportes de sons, os ideogramas se impõem com todo o peso de sua presença física. Signos-presença e não signos-utensílio, eles chamam a atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam (Campos, 1977, p. 52).

Haroldo de Campos implica ainda, sobre a construção da linguagem imagética/ideográfica, uma mistura entre homem, imagem e mundo, que se daria movida pela tentação do homem em participar da mutação do universo. Na tradução de um texto ideográfico, Campos (1977, p. 52) descreve o florescimento de uma árvore: “árvore nua, algo que nasce da ponta dos ramos, surgimento do radical da planta, desabrochar e a flor em plenitude”. Afirma, entretanto, uma presença além, que não está clara, porém pode ser desvendada:

por trás do que é mostrado (aspecto visual) e do que é denotado (sentido normal), um leitor que conheça o chinês não deixará de descobrir, através dos ideogramas, uma ideia sutilmente dissimulada, a ideia de um homem que se introduz em espírito na árvore e participa de sua metamorfose (Campos, 1977, p. 52).

Seguindo a lógica taoista, é possível inferir que o desejo de produzir uma imagem passaria, em alguma medida, por essa tentação, da qual nos fala Haroldo de Campos, de tocar o enigma do mundo, mimetizar-se a ele e se aproximar de uma *imagem-resposta*.

Considerações finais

No processo de produção de *Que horas são no paraíso?*, o corpo da artista, que transita pela ilha produzindo as imagens, participa de suas dinâmicas de mutação, acumulação e corrosão. Como o homem que se introduz na árvore, esse corpo que produz as imagens se introduz na ilha. Nele reverbera a força dual que a constitui, e é esse movimento incessante que o desterritorializa, o abala e desencadeia sua potência de criação. Que o impele a deslocar-se e ir ao encontro do mundo, na busca de desvendar o enigma que a ilha lhe impõe. Pois, o enigma que move esse corpo talvez esteja justamente na pergunta que instaura a obra. *Que horas são no paraíso?*



Figura 10
Daniela Paoliello, *Que horas
são no paraíso?*, 2017

Se o *I Ching* vem por meio de imagens responder em qual dos quatro tempos (acumulação, ápice, declínio e dissipação) o corpo do consulente se encontra, o ensaio fotográfico vem também indicar esse tempo e as forças presentes no espaço ou situação pelo qual o corpo transita.

As imagens vêm, então, como um hexagrama do *I Ching*, responder ao consulente. Responder a esse corpo que produz um movimento semelhante àquele que origina e deriva a ilha, esse corpo que se imagina e se reflete nela mesma e se sujeita a seu movimento para então recriar o mundo a partir da ilha e das águas, e fabular uma resposta. *Imagem-resposta*, enigma, que guarda em si a pergunta, a chance, as possibilidades múltiplas de caminho, insubordinando-se à busca do verdadeiro, onde, o que importa é o colocar-se em jogo.

“Eu nunca tive escolha” (Bataille , 2017b, p. 77), essa é a força do jogo que se impõe como um relâmpago. Se, como afirma Bataille, o desejo de saber serve apenas como motivo ao desejo de interrogar, “é deixando a interrogação aberta em mim como uma chaga que guardo uma chance, um acesso possível a ele (o ápice)”(p. 77).

Daniela Tavares Paoliello é artista visual e doutora em artes pela Uerj. Foi contemplada com Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia em duas ocasiões (2013 e 2021). Autora dos livros *Exílio* (2015) e *Que horas são no paraíso?* (2020)

Referências

- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.
- BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CHERNG, Wu Jyh. *I Ching: o tratado das mutações*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.
- DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em 2 jun. 2020.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. V. 1.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FISCHER, Steven Roger. *Ilhas: de Atlântida a Zanzibar*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

FLORES, Livia; SOMMER, Michelle. *Desilha em três vistas*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ/Editora Circuito, 2019 (Cadernos Desilha, 2).

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: G. Gili, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREUD, Sigmund. *O Estranho. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HUXLEY, Aldous. *A ilha*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 1964.

MARQUES, Marcelo de Freitas. *As Tavas do I Ching*. São Paulo: Edicon, 1995.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014.

Artigo submetido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

PAOLIELLO, Daniela Tavares. Fotografia e experiência: o I Ching e as dinâmicas de ápice e declínio na ilha jamaicana. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 342-364, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.