




DOI: <https://doi.org/10.59488/tragica.v17i3.64486>

# Revista Trágica

Volume 17 - Número 03 ISSN 1982-5870

## A fotografia sem câmera de Miroslav Tichý e Dirceu Maués contra a imagem dogmática do pensamento: uma revisão crítica das análises de Deleuze e Guattari sobre a fotografia

*The camera-less photography of Miroslav Tichý and Dirceu Maués against the dogmatic image of thought: a critical review of Deleuze and Guattari's analyses on photography*

Alessandro Carvalho Sales  

Professor Associado do Depto. de Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp, Guarulhos, SP, Brasil.

Contato: [alessandro.sales@unifesp.br](mailto:alessandro.sales@unifesp.br)

Tatiane Vesch  

Graduada em Ciências Sociais pela Unifesp, Guarulhos, SP, Brasil.

Contato: [vesch@unifesp.br](mailto:vesch@unifesp.br)

**Resumo:** Este artigo quer pensar a fotografia para além da mera representação, inspirando-se nas ideias de Gilles Deleuze, Félix Guattari e nas imagens produzidas pelas câmeras artesanais de Miroslav Tichý e Dirceu Maués. Embora esses filósofos não se concentrem diretamente nas questões fotográficas, a aposta é que seus textos contêm arranjos críticos que podem livrar a fotografia de seus intentos dogmáticos, permitindo-lhe escapar para outras direções. O objetivo é traçar um percurso que recolha as críticas dispersas de Deleuze e Guattari sobre a fotografia e, a partir delas, construir uma nova compreensão, valorizando os movimentos de minoração e simulação como potências da fotografia artesanal.

**Palavras-chave:** Fotografia; Deleuze e Guattari; Miroslav Tichý; Dirceu Maués; Diferença.

**Abstract:** This article aims to think about photography beyond mere representation, drawing on the ideas of Gilles Deleuze, Félix Guattari, and the images produced by the handmade cameras of Miroslav Tichý and Dirceu Maués. Although these philosophers do not focus directly on photographic issues, it is proposed that their texts contain critical arrangements that can liberate photography from its dogmatic intents, allowing it to escape into new directions. The goal is to trace a path that gathers Deleuze and Guattari's scattered critiques of photography and, based on them, to build a new understanding, valuing the movements of minoritization and simulation as potentials of artisanal photography.

**Keywords:** Photography; Deleuze and Guattari; Miroslav Tichý; Dirceu Maués; Difference.

## Introdução: Deleuze não sorriu para a foto

O pensamento de Gilles Deleuze (1925–1995) e Félix Guattari (1930–1992) é bastante solicitado diante da tarefa de pensar a arte, especialmente a arte tomada em suas dimensões não representativas, uma arte ocupada em produzir mundo, produzir campo social. Entretanto, a fotografia não gozou desta atenção. Deleuze quase não fala sobre ela, ao menos não frontalmente como faz com o teatro, o cinema, a pintura, a literatura. E essa resistência tornou-se um de nossos focos de atenção. Buscamos, portanto, prezar essa crítica pulverizada à fotografia, e o fazemos munidos da companhia de algumas imagens de cada um dos fotógrafos valorizados aqui, a saber, Miroslav Tichý<sup>1</sup> (1926–2011) e Dirceu Maués<sup>2</sup> (1968-).

– *Mas por onde começar? Por qualquer parte!* Ao questionarem-se sobre como entrar na toca rizomática da obra literária de Franz Kafka (1883–1924), Deleuze e Guattari apostaram nas *entradas múltiplas*, é o que se encontra em *Kafka – Por uma literatura menor* (1975), um arranjo que impede o predomínio de dois elementos, (1) o Significante, grafado por eles em maiúsculo, nomeado inimigo cheio de intentos totalizantes, e (2) a interpretação, que aprisiona a experimentação em torno de si. Na direção deste livramento, os autores propõem que a entrada se dê “[...] por qualquer lado, nenhum vale mais do que outro, nenhuma entrada tem qualquer privilégio, mesmo se é quase um beco, uma ruela [...], etc.”.<sup>3</sup> Movem-se assim interessados “[...] numa experimentação de Kafka, sem interpretação nem significância, mas apenas protocolos de experiência [...]”.<sup>4</sup> Os esforços aqui reunidos inspiram-se também nesta estratégia: seguem por estreitos caminhos, operam coletas espaçadas em material heterogêneo e procedem por desmontagem ativa do vício representativo na relação com as imagens fotográficas.

Adotamos, portanto, a escolha metodológica de utilizar as imagens de Miroslav Tichý e Dirceu Maués para aprofundar a análise crítica de Deleuze sobre a representação na fotografia, trazendo uma dimensão sensível, prática e estética à discussão. Focamos especialmente no aspecto artesanal e precário dos gestos fotográficos desses artistas, evidenciando como seus modos de fazer desafiam e superam os limites da representação convencional. Dessa forma, consideramos os processos e as técnicas envolvidas em tais práticas, contribuindo para a compreensão da fotografia em sua potência simuladora de produção de sentidos. Assim, não nos coube uma análise organizada das imagens de Tichý e Maués, pois o movimento é de recusa à interpretação, e de disponibilidade para desaprender, desmontar e desorganizar as fotografias. Desta perspectiva, assumimos que são elas que têm

<sup>1</sup> Miroslav Tichý (1926) é natural de Kyjov, na República Tcheca; estudou na Academia de Artes de Praga, e foi da pintura à atividade fotográfica, tendo se tornado uma pessoa peculiar em sua cidade natal. Ele passou por internações psiquiátricas e prisões estatais, especialmente após fotografar centenas de mulheres em cenas urbanas com o uso de câmeras feitas à mão. Miroslav Tichý foi descoberto pelos grandes museus e galerias em 2004 (Fonte: <http://tichvocean.com/artist/tichy/>)

<sup>2</sup> Dirceu Maués é artista visual, doutor pelo PPG-Artes da UFMG (2022). Obteve seu mestrado em Artes Visuais pelo PPG-Artes da Universidade de Brasília (2015) e, pela mesma instituição, concluiu a graduação em Bacharelado em Artes Visuais (2013). Além disso, já atuou como repórter fotográfico. Desde 2004, se dedica a trabalhos autorais nas áreas da fotografia, cinema e vídeo. Seu trabalho se baseia em pesquisas que incluem a construção de câmeras artesanais e o uso de dispositivos precários (Fonte: [http://www.midioteca.eco.ufri.br/?page\\_id=792](http://www.midioteca.eco.ufri.br/?page_id=792))

<sup>3</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka para uma literatura menor*, p. 19.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

condições de nos analisar, e não o contrário... O que se preparou ao leitor, portanto, está longe de ser a palavra final sobre o problema que nos enfrenta. Armam-se aqui enxertos de imagens nas lacunas fotográficas deixadas por Deleuze-Guattari, espécie de produção de ruído onde dominou certo silêncio crítico.



Fig. 1. Fotografia de Miroslav Tichý. Fonte: Tichý Ocean Foundation, Zurich.

Nas seções seguintes pinçamos algumas críticas deleuzo-guattarianas sobre a fotografia e, a partir delas, contextualizamos a desconfiança dos autores. Em seguida, apontamos os artifícios atrelados aos cânones fotográficos e os esforços de problematizar a suposta e neutra objetividade em torno da fotografia a partir dos intentos neopictorialistas no contemporâneo. A seguir, pensamos sobre o gesto de fabricação das câmeras artesanais como a construção de linhas de fuga capazes de fazer deslizar os intentos da câmera mimética, provocando uma fotografia que complexifica e joga com os códigos figurativos historicamente atrelados a ela. As imagens fotográficas que compõem a investigação mobilizam-nos ao longo do percurso que será desenvolvido nas partes I, II, III, IV e V. I) Dispomos um brevíssimo panorama quanto ao desinteresse de Deleuze e Guattari pela fotografia; II) Acompanhamos a fotografia na obra *Francis Bacon: Lógica da sensação* (1981), atentos à sua discreta movimentação, quase subterrânea, na direção do composto *foto-clichê-percepção* e seu combate, situando melhor algumas críticas dos autores quanto ao fotográfico. III) Tratamos do gesto da

construção das câmeras artesanais de Tichý e Maués e da potência que elas têm em desfazer fotografias. IV) Lidamos com a complexa, mas belíssima ideia dos simulacros de Lucrécio que Deleuze conecta às fotos. V) Propomos pequenos arranjos conclusivos.

## I. O alvoroço das questões não colocadas

Deleuze construiu sua obra em profundo envolvimento com campos bastante heterogêneos, conversou com diversos filósofos e estabeleceu valiosos diálogos com saberes não filosóficos, artísticos e científicos,<sup>5</sup> mas ainda assim, não dedicou nenhum livro à fotografia. Em todo caso, ele não deixou de espalhar citações incidentais a esse respeito, trazidas à pauta, sobretudo, pela força do encontro com seus interlocutores — os personagens, os artistas, as figuras e circunstâncias com as quais o filósofo se relacionou a cada obra. Assim, afirmar que Deleuze não se dedicou à fotografia pode soar descabido, especialmente considerando a atenção que ele ofertou aos problemas do cinema. Entretanto, também não é razoável afirmar o oposto. É justamente no espaço entre essas duas proposições que este trabalho habita. Não se trata de acusar Deleuze de ignorar a fotografia, nem de sugerir que ele tenha imiscuído em seus textos uma *crítica severa* à técnica fotográfica. Mas de acompanhar as complexas oscilações dos desencontros entre o filósofo e a foto, valorizando seus desconfortos com ela, e assumindo seu silêncio como um espaço para a composição agentiva de uma fotografia crítica, capaz de combater os clichês de sua própria organização fotográfica.

Apesar de a fotografia não ocupar um papel destacado na obra do filósofo, ela surge intermitentemente como um detalhe insistente, revelando-se como um artefato inimigo: uma ferramenta que quer organizar, fixar e bloquear o desejo. Cabe dizer que o esforço da filosofia deleuziana é todo pela construção de uma geografia do pensamento,<sup>6</sup> que propõe a topologia de duas diferentes regiões: “[...] o espaço da imagem do pensamento, que é dogmático, ortodoxo, metafísico, moral, racional, transcendente...; e o espaço do pensamento sem imagem, que é pluralista, heterodoxo, ontológico, ético, imanente...”,<sup>7</sup> ou seja, (1) o lugar do pensamento que se arvora à representação, e (2) uma espécie de pensamento sem lugar, que se ramifica em diferença. De tal modo, é preciso atentar que boa parte do teor crítico que se extrai das proposições de Deleuze, acompanhado ou não por Guattari, sobre a fotografia conecta-a aos valores representativos e ao espaço da *imagem dogmática do pensamento*.

Um sobrevoo inicial nos posicionará melhor em relação a esse diagnóstico. Em *O Anti-Édipo* (1972) e *Mil Platôs* (1980), a fotografia, especialmente a familiar, é criticada como um vício psicanalítico que se contrapõe aos mapas de multiplicidade e ao

<sup>5</sup> “Alguns de seus estudos são monografias de filósofos: Lucrécio, Leibniz, Espinosa, Hume, Kant, Nietzsche, Bergson, Foucault... Outros dizem respeito a pensamentos não filosóficos: Proust, Sacher-Masoch, Zola, Kafka, Melville, Whitman, Tournier, Carmelo Bene, Beckett, Francis Bacon e o cinema. Finalmente, um terceiro tipo aborda um tema — a diferença, o sentido, o desejo, a multiplicidade, os diferentes modos de exercício do pensamento — a partir da produção filosófica, literária, artística e até mesmo científica: matemática, física, biologia, linguística, psicanálise, antropologia...” (MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 11).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 36.

rizoma.<sup>8</sup> *Kafka: por uma literatura menor* (1975) apresenta a fotografia como um dos perigos da luta minoritária.<sup>9</sup> *Francis Bacon: Lógica da sensação* (1981), usa o termo como sinônimo do clichê representativo.<sup>10</sup> Menção importante há de ser feita aos livros de cinema, *Cinema 1: A Imagem-Movimento* (1983), e *Cinema 2: A Imagem-Tempo* (1985), que contribuem significativamente para a discussão deleuziana sobre o problema da imagem. Entretanto, não podemos ignorar que os textos mostram repetido uso do termo fotografia “[...]” como um contraste para demonstrar a inovação do cinema “[...]”.<sup>11</sup> Damian Sutton, em *Photography, cinema, memory: the crystal image of time* (2009), sugere que Deleuze contentou-se com o destino da fotografia como “[...] um fotograma na película, e ele estava bastante satisfeito com seu papel no esquema sensório-motor”.<sup>12</sup> *Crítica e Clínica* (1993), atrela a fotografia ao esquema familiar possessivo e à redução libidinal, retomando assim a crítica à psicanálise.<sup>13</sup> Diante deste cenário, Mieke Bleyen, na introdução de *Minor Photography, Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory* (2012), sugere que a fotografia ocupa, em Deleuze-Guattari, o lugar do clichê hegemônico, e assim ela é estigmatizada como parte do “[...] regime dominante da facialidade, que nos prende à parede branca do significado e nos suga para os buracos negros da subjetividade”.<sup>14</sup> Eis que a fotografia se arvora justamente no local do qual, repetidamente, é preciso escapar. Mais que isso, o lugar do qual mesmo que se escape algumas vezes, valorizando os processos de minoração,<sup>15</sup> se está sempre a perigo. É neste sentido que, notem, a fotografia consta na lista traçada ao final de *Kafka: por uma literatura menor*, para elencar “os perigos de luta minoritária: reterritorializar-se, refazer fotografias, refazer poder e lei, refazer também a «grande literatura» [...]”.<sup>16</sup>

É certamente possível abordar a fotografia de maneira potente a partir de outras entradas da filosofia de Deleuze e Guattari, sem necessariamente destacar as questões que levaram os filósofos a conectá-la, diversas vezes, aos propósitos representativos. No entanto, nosso interesse recai sobre uma fotografia menos convencional, e por isso, antes de avançar, insistiremos um pouco no arranjo deste desagrado. Allan Sekula, em *The Body and the Archive* (1986), explica que as promessas da invenção da fotografia ataçaram a sanha positivista por uma linguagem universal: “[...] a linguagem mimética universal da câmera revelava uma verdade superior, mais cerebral, uma verdade que podia ser expressa na linguagem abstrata universal da matemática”.<sup>17</sup> Em suma, a fotografia prometia ser uma organização universal e eficaz do campo visual, posicionando-se como a mídia representacional por excelência, destacada por seu valor comunicacional. Nada poderia ser mais antagônico ao pensamento deleuziano.

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, p. 23.

<sup>9</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka para uma literatura menor*, p. 154

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*, p. 19.

<sup>11</sup> KRAMP, Michael. *Unburdening Life, or the Deleuzian Potential of Photography*, §3.

<sup>12</sup> SUTTON, Damian. *Photography, cinema, memory: the crystal image of time*, p. 47.

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*, p. 74.

<sup>14</sup> BLEYEN, Mieke. *Minor Photography, Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory* (Introdução), p. xi.

<sup>15</sup> O processo de minoração pode ser apreciado especialmente em: *Kafka: por uma literatura menor* (1975); *Um manifesto de menos* (1978); *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (1980).

<sup>16</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka para uma literatura menor*, p. 154.

<sup>17</sup> SEKULA, Allan. *The body and the archive*, 1986, p. 17.

Queremos destacar uma nuance aqui: a visão de Deleuze sobre comunicação evoluiu ao longo do tempo. Embora, a partir dos anos 1970, a palavra “comunicação” lhe causasse aversão, durante os anos 1960, ele a valorizava efetivamente.<sup>18</sup> Feitas essas considerações, sublinhamos que a crítica que associa representação à captura pelo poder se difundiu amplamente no cenário intelectual francês dos anos 1970. Nesse contexto, Deleuze desenvolveu uma obra singular, utilizando a historiografia da filosofia para criar dispositivos críticos que se opõem vigorosamente à submissão da diferença pura à mera representação. A fidelidade da fotografia aos valores representativos, portanto, já nos sinaliza a região da qual emana o que se pode chamar, talvez, de uma recusa deleuziana ao que é fotográfico. Nesse sentido, Deleuze não sorriu para a foto.



**Fig. 2.** Fotografia de Miroslav Tichý. **Fonte:** Museum of Modern Kunst Frankfurt (MMK).

Essa apreciação da fotografia em Deleuze-Guattari consiste, como se vê, em lidar com boa dose de críticas, e não perder os lampejos que sinalizam as poucas frestas pelas quais é possível apostar numa *fotografia da diferença, uma fotografia menor, capaz de*

<sup>18</sup> Quanto a isso, sugerimos ver o estudo *Deleuze: pensamento e acordo discordante*, de Alessandro Carvalho Sales, particularmente um dos textos da conclusão, chamado *Comunicação, pensamento e acordo discordante* (pp. 270-280).



*deslizar de si*. Trata-se, portanto, da tarefa de ler “Deleuze contra Deleuze para reconsiderar a capacidade artística da fotografia de se envolver e gerar novas experiências da realidade”.<sup>19</sup> Assim, para que o leitor não se endureça e nem seja tapeado além do necessário, cabe marcar que toda a momice desse inusual movimento será valorizada, pois “[...] a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, [...] e se define assim, invocando Dioniso como deus dos lugares de passagem e das coisas de esquecimento”.<sup>20</sup> Caminhos aberrantes, mas não solitários.

Nos últimos anos, tanto os estudiosos de Deleuze quanto os pesquisadores de fotografia começaram a ler Deleuze e Guattari contra a corrente, adotando seus conceitos para pensar a fotografia precisamente em termos de duração, devir e acontecimento (Wittmann, 2009; Sutton, 2009; Kramp, 2012). Seus escritos sugerem que, para pensar a fotografia nos termos do menor, é incontornável desterritorializar os próprios escritos de Deleuze e Guattari [...].<sup>21</sup>

Por fim, rastrear o termo “fotografia” em diversas obras filosóficas, acompanhados por algumas fotografias precárias, não nos assegura uma compreensão adequada do estatuto da imagem fotográfica na obra de Deleuze e Guattari. Tampouco é esse o nosso objetivo, levar a investigação nessa direção seria um acerto que impediria a coisa toda de vingar. O que nos interessa, em certo sentido, é uma fotografia algo piorada. Pois o fôlego que buscamos advém da disposição de unir, inesperadamente, embalagens de cigarro, elásticos, fios, fitas e rolos de papel higiênico em um estranho acoplamento, até que decomponham o vício da homologia nas imagens fotográficas, fazendo-as quem sabe, paradoxalmente, propor mundos múltiplos, maquinar boa sorte de coisas, agenciar diferenças.



Fig. 3. Câmera artesanal de Miroslav Tichý. Fonte: Tichý Ocean Foundation, Zurich.

<sup>19</sup> KRAMP, M. Op. Cit., §2.

<sup>20</sup> DELEUZE, G. *Crítica e clínica*, pp. 78-79.

<sup>21</sup> BLEYEN, M. Op. Cit., p. xii.

## II. Enfrentar o clichê

Enviesar a leitura de *Francis Bacon: Lógica da sensação*, tendo a fotografia como problema, leva-nos irremediavelmente à questão dos clichês. Fato é que o termo tem o maior número de entradas justamente no décimo primeiro capítulo: *Nota sobre as relações da pintura antiga com a figuração*, precisamente aquele que reúne também numerosos usos dos termos *foto*, ou *fotografia*. Há, assumidamente, uma superposição dos dois elementos que acontece também, em menor número, no segundo capítulo: *A pintura antes de pintar*. Rapidamente o texto conjuga a foto e o clichê num ajuntamento perigoso que deve ser combatido por ameaçar constantemente a criação. A composição *foto-clichê* pode soar atravessada aos que chegaram até aqui em busca de afagos deleuzianos à fotografia... Mas Dirceu Maués em nada se surpreende com o teor da crítica, e também denuncia a reatividade das forças que compõem as *fotos-clichês*:

De que serve uma imagem que não me faz pensar, onde tudo já está dado desde o princípio? De que serve uma imagem que não me questiona de nenhuma maneira? [...] essa imagem que se pretende “perfeita” [...] está mais apta a servir processos de alienação e de controle social.<sup>22</sup>



**Fig.4.** Imagens de pinhole formam uma visão panorâmica da praia de Outeiro. **Fonte:** “Em um lugar qualquer” – Outeiro. 2009, videoinstalação. Dirceu Maués.

A justaposição entre o clichê e a fotografia realça, portanto, um prélio incansável, peleja que ataca a fotografia exatamente naquilo que se crê constituí-la: seu talento à transparência documental revela-se incontornável opacidade comprometedora...

<sup>22</sup> MAUÉS, Dirceu da Costa. *Extremo horizonte: fotografia pinhole panorâmica*, p. 8.



Mariana Capeletti Calaça (2013) revisita a história da fotografia, destacando os valores que a acompanharam e a conduziram ao campo documental, com o qual se confundiu por muito tempo. “As características documentais [...] deram à fotografia o status de cópia fiel do real, encarada como o processo *mais fidedigno e imparcial* de representação”.<sup>23</sup> Nada menos interessante que uma cópia fiel... “A luta contra os clichês é algo terrível...”.<sup>24</sup> Eles se avolumam, se ocupam da produção material e psíquica de nossa realidade, “[...] como ideias já pensadas, asseguram e estabilizam energias intelectuais, artísticas ou corporais, e também servem para inibir novas relações ou forças criativas”.<sup>25</sup> Eles investem *virtualmente contra a tela*, atulham-na de *fotografia*, é o que propõe Deleuze. “De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la [...]”.<sup>26</sup> Contra essa contaminação perigosa e inevitável, o autor evidencia os procedimentos necessários às operações da tarefa pré-pictural: (1) Atentar contra os clichês, (2) admitir a enxurrada de fotografias, e (3) recusar a organização fotográfica.

Com efeito, seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco e virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper. É o que diz Bacon ao falar da fotografia: *ela não é uma figuração do que se vê, ela é o que o homem moderno vê*. Não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas porque pretende reinar sobre a visão, portanto, sobre a pintura.<sup>27</sup>

Romper com os clichês é insubordinar-se à fotografia, desnaturalizar o que o *homem moderno vê* e que se impõe à visão como “*inocente*” figuração do mundo. É preciso, certamente, arrumar problemas com uma tal credulidade, incomodar-se com ela, não ficarmos quietos quando ela passar. Desimpregnar a fotografia da figuração. “A ligação com o real e o referente está de tal forma aderida à imagem fotográfica que, no senso comum, uma imagem fotográfica ainda significa uma ‘imagem muito fiel ao modelo’; uma ‘cópia fiel’; uma ‘reprodução exata’”.<sup>28</sup> Naturaliza-se a conexão entre a fotografia e a figuração do real, daí o adjetivo *fotográfico* sugerir aquilo que é “reproduzido de maneira fiel e exata”.<sup>29</sup> Mas *fidelidade*, exatamente, a quem? Atentemos à malícia com a qual o conjunto de proposições deste verbete atrai para si — como fez o *homem moderno* — a noção de transparência objetiva. Camuflagem útil aos que se impõem ao mundo como um particular universalizado: “*tecnologia de violência imperial*”<sup>30</sup> vestida de collant verde-limão num estúdio de *chroma-key*!

<sup>23</sup> CALAÇA, Mariana Capeletti. *Pinhole revisitada: manifestações neopictorialistas na fotografia contemporânea brasileira*, p.19-20, grifos nossos.

<sup>24</sup> DELEUZE, G. *Francis Bacon: Lógica da sensação*, p. 94.

<sup>25</sup> KRAMP, M. Op. Cit., §9.

<sup>26</sup> DELEUZE, G. *Francis Bacon: Lógica da sensação*, p. 91.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 19, grifos nossos.

<sup>28</sup> VILLAR, Maria Helena Saburido. *A Fotografia estenopecica revisitada: Desconstrução da homologia tradicional através das dimensões sócio-culturais da tecnologia*, p.15-6.

<sup>29</sup> “Fotográfico” in: MICHAELIS, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/FOTOGRAFIA>  
/Acesso em: 12/08/2023.

<sup>30</sup> AZOULAY, Ariella. *Desaprendendo as origens da fotografia*, [s.p.]. A escritora, curadora de arte, cineasta e professora desloca a cronologia convencional da fotografia a fim de comprometê-la, irremediavelmente, com a empreitada imperialista e colonial.

### III. Máquina de desfazer fotografias

É na relação com a obra de Bacon que Deleuze mais longamente se ocupa do tema da fotografia e, ao valorizar o desenvolvimento deste detalhe, é possível perceber os sutis movimentos operativos da *colagem deleuziana* compondo o assunto subterraneamente, enquanto o texto “se detém principalmente na prática e na eficácia da imagem [pictural]”.<sup>31</sup> Reparemos, a fotografia chega ao texto através da apresentação das perspectivas de André Malraux (1901–1976) sobre os impactos do invento fotográfico na pintura antiga e moderna. Tudo indica que neste jogo “[...] a fotografia assumiu a função ilustrativa e documental [...]”,<sup>32</sup> herdando a sina representativa da pintura antiga, libertando, assim, a pintura moderna do compromisso figurativo. A proposição até soa bastante lógica, especialmente quando se chega ao texto já ocupado em encontrar ali uma crítica tonta, mera confirmação da recusa deleuziana à fotografia. Como se Deleuze não tivesse a carne dura de morder... Acontece que Deleuze *recusa* a organizadíssima proposição de seu conterrâneo em função das formulações advindas das experimentações de Bacon. A torção mais interessante acontece quando, ao destoar do finado Malraux, Deleuze, a contragosto, nos deixa vislumbrar uma fresta por onde passar.

Não é certo, no entanto, que essas duas ideias, retomadas de Malraux, sejam adequadas. Pois as atividades concorrem entre si, ao invés de uma se contentar em desempenhar um papel abandonado pela outra. Não há uma atividade que se encarregaria de uma função relegada por uma arte superior. *A fotografia, mesmo a instantânea, tem uma pretensão bem diferente daquela de representar, ilustrar ou narrar.* E quando Bacon fala da fotografia, e das relações fotografia-pintura, ele diz coisas muito mais profundas.<sup>33</sup>

Considerar que a fotografia tem interesses outros, distantes da representação, ilustração e narração, amplia inevitavelmente o diálogo com as imagens, forçando a abertura de um espaço para a constatação de suas instâncias não-representativas. Deleuze não chega a isso de boa vontade, mas é levado até aí pela fala de Bacon, dada a complexa relação, “de fascínio e desprezo”,<sup>34</sup> que o pintor mantém com as fotografias. Menos falso seria propor que o duplo *Deleuze-Bacon* é quem subterraneamente adere à foto sem nunca deixar de recusá-la...

Ora, é o duplo combate, de *aderência-rejeição à foto-clichê*, que nos olha quando encaramos os corpos rudimentares das máquinas de fotografar de Miroslav Tichý e Dirceu Maués. Máquinas de contrariar a fidelidade das câmeras, de complicar a facilidade mimética. Máquinas de investir contra o programa industrial que nomeia *distorção* a tudo o que lhe escapa. O gesto é sempre limítrofe e a operação é de “esvaziamento do aparato mecânico/eletrônico”.<sup>35</sup> *Fascínio e desprezo...* Fascinantes máquinas de desfazer fotografias.

<sup>31</sup> FONTES FILHO, Osvaldo. *Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade*, p. 71.

<sup>32</sup> DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*, p. 17.

<sup>33</sup> *Ibidem*, grifos nossos.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>35</sup> MAUÉS, Dirceu da Costa. *Caixas de ver: (des)construção do dispositivo: invenção da paisagem*, p. 35.

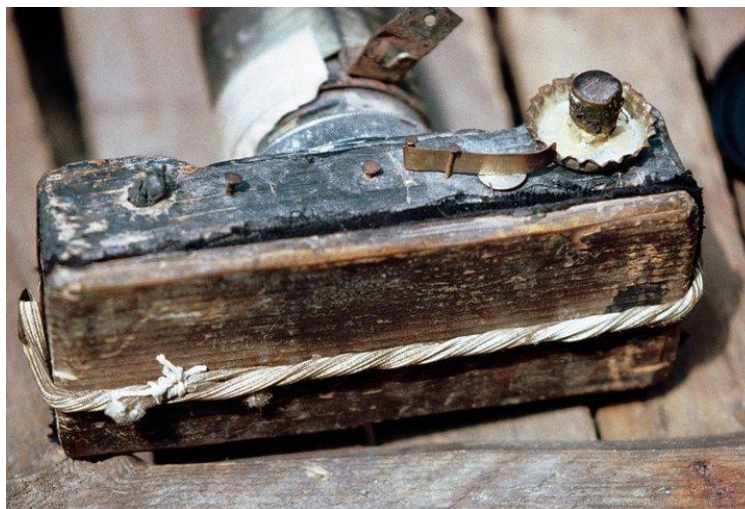


Fig. 5. Câmera artesanal de Miroslav Tichý. Fonte: Tichý Ocean Foundation, Zurich.

São câmeras que expõem seus mecanismos, admitindo logo suas fragilidades, o que lhes potencializa o gesto contra o clichê representativo, pois abre a fotografia para a tarefa pré-pictural: antes mesmo que a fotografia se efetue, essas câmeras, já golpeadas, travam luta aberta contra a imposição dos programas industriais que ditam às fotos o regime mimético, o “padrão estético figurativo da perspectiva renascentista [...]”.<sup>36</sup> Estes estranhos objetos são câmeras, apesar de tudo. Singulares arranjos artesanais, de construção simples, feitas com materiais ordinários e montadas num mínimo corpo a partir dos mecanismos da câmera obscura. Geralmente prescindem do uso de lentes, substituídas por um pequeno furo que faz entrar feixes de luz num oco equipado com material sensível.



Fig. 6. Câmera artesanal de Dirceu Maués. Fonte: Flickr Dirceu Maués.

Tudo avança “no sentido de desconstruir a complexidade tecnológica do dispositivo”,<sup>37</sup> levando-o ao limite de nos apresentar uma *fotografia sem câmera*.

<sup>36</sup> VILLAR, M. Op. Cit., p. 18.

<sup>37</sup> MAUÉS, D. Op. Cit., p. 42.

Interessante expressão para dizer da prática da fotografia *pinhole*.<sup>38</sup> “As câmeras *pinhole* geralmente são construídas artesanalmente ou podem ser feitas, também, a partir de pequenas modificações realizadas em câmeras industriais convencionais”.<sup>39</sup>



Fig. 7. Câmera artesanal de Miroslav Tichý. Fonte: Tichý Ocean Foundation, Zurich.

Atenta à questão da agência dos dispositivos técnicos na fotografia de Miroslav Tichý, Paula Davies Rezende afirma o potencial latente de subversão que tais câmeras movimentam. Elas,

[...] além de recusarem a precisão, a nitidez e os códigos representativos naturalizados da fotografia tradicional, antagonizam com o aumento da complexidade e a tendência ao automatismo das câmeras fotográficas convencionais.<sup>40</sup>

Tornar imprecisa a câmera, vê-la dispensar o atino e compor fotografias improváveis, o que “em tempos de deslumbre por aparelhos tecnológicos sofisticados, é uma poética de subversão dos meios”.<sup>41</sup> Liberar a câmera de si, subtraí-la das condições de acertar, de documentar, ilustrar. Fazer dela opaca máquina de experimentar, de não responder, de piorar a questão, máquina de deslustrar... “(a sabotagem dentro da sabotagem)”<sup>42</sup> é a aposta de Maués.

Vilém Flusser (1920–1991) articula um pensamento da “subversão do aparelho” que acontece no embate entre os fotógrafos e a máquina iluminista, já programada para organizar o visual com seus programas, para exercer uma dominação para com o fotógrafo e as imagens fotografadas.

<sup>38</sup> A mesma técnica é também designada por fotografia estenopeica, nome que é “mais utilizada em alguns países europeus, como Itália, França ou Espanha. Já *pinhole* é mais utilizado nos Estados Unidos e Inglaterra. No Brasil, há predomínio da grafia *pinhole*, mas também são encontradas citações com ‘fotografia sem câmera’” (GOVEIA, Fabio. *A Decomposição Imagética nas Fotografias com Pinholes: A Imagem pelo Buraco de uma Agulha*, p. 24–5).

<sup>39</sup> MAUÉS, D. Op. Cit., p. 5.

<sup>40</sup> REZENDE, Paula Davies. *Estética da precariedade: a agência dos equipamentos técnicos na fotografia de Miroslav Tichý*, p. 4.

<sup>41</sup> MAUÉS, D. Op. Cit., p. 13.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 17.

Na fotografia, não há espaço para ingenuidade. [...] Qualquer intenção estética, política ou epistemológica deve passar pelo filtro do conceito antes de se materializar em uma imagem. A máquina foi programada para isso.<sup>43</sup>

O combate ao qual ele se refere não é outro senão a luta contra o programa que habita o aparelho. Anelise de Carli (2020) cita “*O olho e o espírito*”, de Merleau-Ponty para grifar que “nos desabitamos a perceber nos objetos do mundo a mão humana, sua marca de ação – ponto de vista que se assemelha ao conselho dado por Flusser, de que precisamos evidenciar o caráter constitutivo da imagem técnica”.<sup>44</sup>

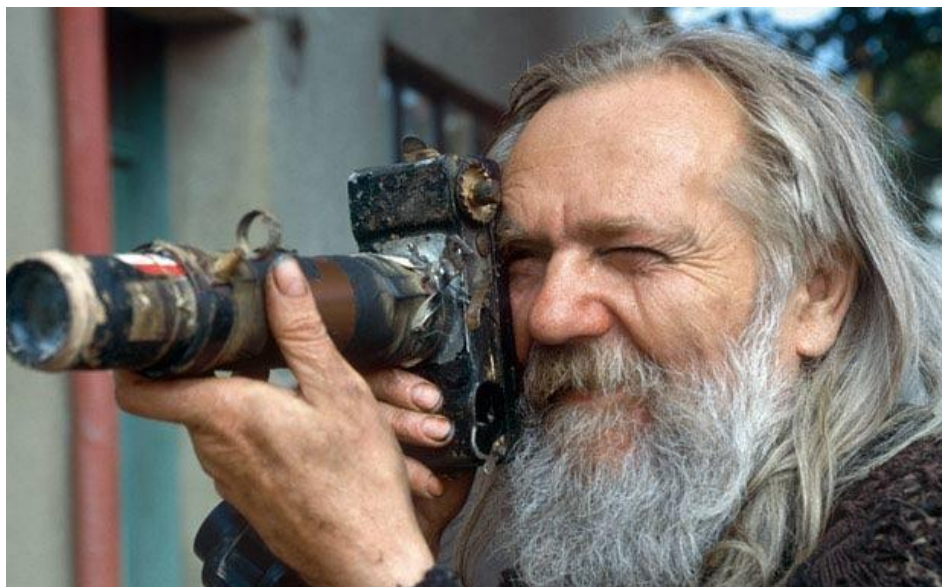


Fig. 8. Miroslav Tichý com seu aparelho singular. Fonte: Tichý Ocean Foundation, Zurich.

“Só o menor é que é grande e revolucionário”.<sup>45</sup> Dispositivos menores, gestos e práticas menores. “As câmeras artesanais mostraram-se como caminhos de abertura para a fotografia, no sentido de proporcionarem à imagem final [...] uma inquietação que rompe com os paradigmas estéticos clássicos da fotografia”.<sup>46</sup> Multiplicação de mínimos compartimentos, coleção de equívocos, re-ajuntamento, recomposição exaustiva até que, de algum jeito, tudo se desencaixa, se inquieta, e da precariedade emana uma estranha força. Ecos do “Grande Nadador de Kafka”,<sup>47</sup> que *ainda bem* não sabia nadar...

#### IV. Aderência prazerosa aos simulacros

As ameaças da fotografia, às quais nos dedicamos ao longo das três últimas seções, residem, agora vemos, nas investidas de perigosos *fantasmas autônomos* que nos assediam constantemente – os chamados *simulacros de terceira espécie*. Ao sobrepor esses elementos (fotos e simulacros), Deleuze-Bacon opera o que até então parecia

<sup>43</sup> FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 32.

<sup>44</sup> DE CARLI, Anelise Angeli, *Entre o visível e o sentido: a comunicação como um pensamento por imagem*, p. 70.

<sup>45</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka para uma literatura menor*, p. 54.

<sup>46</sup> CALAÇA, M. Op. Cit., p. 16.

<sup>47</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka para uma literatura menor*, p. 54.



impossível: afirma a decomposição do próprio arranjo *foto-clichê-percepção* na direção de um fundo radicalmente múltiplo e diverso.



Fig. 9. Fotografia da obra “Ver-o-Peso pelo furo da agulha” (2004). Fonte: Dirceu Maués, Flickr.

No segundo apêndice de *Lógica do Sentido*, na seção “O simulacro e a filosofia antiga”, o texto “*Lucrecio e o Simulacro*” nos apresenta “[...] uma teoria epicuriana muito bonita e difícil”.<sup>48</sup> Que combinação! Sigamos para um comentário introdutório acerca da teoria atomística do naturalismo de Epicuro:

Toda cosmologia atomística tem como fundamento o eterno movimento dos átomos no vazio; os simulacros, como tudo no universo, fazem parte deste movimento, são formações atômicas. Todos os compostos atômicos produzem emanções, que são fluxos incessantes de átomos que se desprendem dos corpos. Se um composto apenas perdesse átomos pelas correntes de emanções sua duração seria mínima e logo se desintegraria. No entanto, os corpos recebem do ambiente constante profusão atômica tornando equilibrado, pelo menos durante certo período, o que se perde e o que se ganha no fluxo e refluxo dos elementos primários. Sobre esse ponto, Epicuro diz que “[...] a emanção proveniente da superfície dos corpos é incessante e nunca podemos perceber com os sentidos uma diminuição dos corpos, pois a matéria é repostada constantemente”. O filósofo de Samos nomeia essas emanções de *eidôla*, Lucrecio traduz esse termo por simulacro (*simulacrum*).<sup>49</sup>

<sup>48</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*, p. 244.

<sup>49</sup> BARBOSA, Eduardo Da Silva. *A Relação entre os Simulacros, os Falsos Infinitos e as Perturbações da Alma em Lucrecio*, p. 48.

Há nesta filosofia, reparemos, um esforço ético que “destitui o negativo de toda potência”<sup>50</sup> ao fazer do pensamento e da *sensibilidade* uma afirmação. “É um *materialismo excepcional!* A eternidade está na matéria”.<sup>51</sup> Trata-se de um potente pluralismo no qual

[...] a Natureza é capa de Arlequim toda feita de cheios e vazios; cheios e vazios, seres e não-ser, cada um dos dois se apresentando como ilimitado e ao mesmo tempo limitando o outro. Adição de indivisíveis, ora semelhantes ora diferentes, a Natureza é bem mais uma soma, mas não um todo.<sup>52</sup>

Diante de uma tal profusão, o que move o poema de Lucrecio<sup>53</sup> é uma preocupação ética, que almeja dar encaminhamento às *inquietações da alma*, o nosso burrinho chateado... O que ocorre, segundo ele, é uma má compreensão da natureza que desaguará num trato supersticioso para com os simulacros. “É que, de qualquer forma, os simulacros se encontram em toda parte; não cessamos de nos banhar neles, de sermos atingidos por eles como por fluxos de ondas”.<sup>54</sup> Diferente dos compostos de segundo grau, que constantemente “emanam da profundidade do corpo, ou se desprendem da superfície”,<sup>55</sup> e que estão próximos às suas fontes emissoras, há uma terceira espécie de simulacros, a que mais nos interessa aqui. Eles se compõem, se interpenetram e formam imagens de “extrema *inconsistência*”,<sup>56</sup> pois já estão muito longe daqueles objetos dos quais foram emanados, já perderam com eles a relação, e assim, “[...] formam essas grandes figuras autônomas. Sua independência os torna tanto mais cambiáveis; dir-se-ia que eles dançam, que falam, que modificam seu tom e gestos ao infinito”.<sup>57</sup> Era a coisa mais singela, e no lugar dos olhos eram dois abismos úmidos diante dos quais tudo oscila... arrepiamento até que o assombro vestiu a cara de uma amiga – *não precisa ter medo* – insistiu...

São fantasmas sutis que operam a uma “velocidade fantástica de movimento, ao mesmo tempo de uma efemeridade absurda”.<sup>58</sup> Apresentam-se como nocivos, por moverem a sensibilidade a um “falso sentimento da vontade e do desejo, [...] produzem a miragem de um falso infinito [...], e fazem nascer a dupla ilusão de uma capacidade infinita de prazeres e de uma possibilidade infinita de tormentos”.<sup>59</sup> Estes fantasmas podem ser de diferentes tipos: teológicos, oníricos ou eróticos, e realimentam os falsos infinitos, cultivando os mitos e superstições que o epicurismo de Lucrecio visa combater. O naturalismo opera, portanto, uma denúncia radical na desmistificação dos “poderes que precisam da tristeza, da impotência, da superstição para se firmarem; e, nessa mesma medida, são poderes que não só provocam a dor como multiplicam a dor e tornam a dor invencível”.<sup>60</sup> Os mitos, portanto, são cães perigosos: miragens que

<sup>50</sup> DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*, p. 250.

<sup>51</sup> ULPiano, Cláudio. *Aula de 16/06/1992 – Lucrecio e a ontologia da ilusão*, [s.p.]

<sup>52</sup> DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*, p. 238.

<sup>53</sup> *De Rerum Natura (Sobre a natureza das coisas)*, de Tito Lucrecio Caro.

<sup>54</sup> DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*, p. 250.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>58</sup> FUGANTI, Luiz. *Formação Pensamento Ocidental – Aula 13/32 – Epicuro e Lucrecio*, n.p.

<sup>59</sup> DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*, p. 248.

<sup>60</sup> FUGANTI, L. *Op. Cit.*, [s.p.]

latem, mordem, ferem e “alienam o homem de sua capacidade de ser feliz”,<sup>61</sup> oferecendo risco ao projeto ético desta filosofia, cujo objetivo é o *prazer*, afinal, “o múltiplo enquanto múltiplo é objeto de afirmação, como o diverso enquanto diverso [é] objeto de alegria”.<sup>62</sup>



Fig. 10: Imagem do vídeo-pinhole “Feito poeira ao vento” (2004). Fonte: Dirceu Maués, Flickr.

Desmistificar as imagens dos simulacros é, portanto, diferente de simplesmente negá-las ou tratá-las com indiferença, o que só faria agigantar a ilusão dos vazios sobre os cheios, proliferar o horror, cultivar transcendentais para entristecer tudo. Há de se convidar a bruxa para a festa... “Porque os filósofos antinaturalistas não quiseram levar em conta o vazio, o vazio se apoderou de tudo”.<sup>63</sup> Não se trata, portanto, de recusa, mas de afirmação arriscada: de *montar seu brinquedo e entrar no jogo...*

Meu brinquedo foi feito para brincar de outro modo, com outros paradigmas. Meu brinquedo é uma câmera cega: sem visor, sem tela. Se faz necessário ativar um olhar intuitivo: imaginar-se câmera; imaginar-se caixa que vê o espaço em tempo estendido; imaginar-se com o olhar na palma das mãos.<sup>64</sup>



Fig. 11. Coleção de câmeras *pinhole* de Dirceu Maués. Fonte: Dirceu Maués, Flickr.

<sup>61</sup> BARBOSA, E. Op. Cit., p. 48.

<sup>62</sup> DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*, p. 250.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 239.

<sup>64</sup> MAUÉS, D. Op. Cit., p. 56-7.

No caminho de uma “poética dos modos de fazer”,<sup>65</sup> Maués nos mostra a miragem da *foto-clichê-percepção*, antes danosa, agora *mover-se* na direção do prazer. “Há um prazer nesse processo, o prazer do jogo, de inventar um mundo próprio dentro do universo da fotografia. O prazer de poder arrancar imagens do mundo com uma simples e rústica caixa de madeira”.<sup>66</sup> Impulso rumo ao *salto pictural da fotografia*... De rabo de olho, espiemos um pouquinho a história da fotografia. Segundo Villar (2008), o movimento pictorialista do século XIX moveu-se por meio da “busca de um estatuto artístico para a fotografia”,<sup>67</sup> e para isso fez da foto uma mimese da pintura. Apesar do conservadorismo, essa foi uma força que abriu espaço ao experimentalismo. O uso das câmeras *pinhole*, por exemplo, surge dentro deste movimento. Goveia (2005), entretanto, nos lembra que a utilização de tais câmeras não se restringiu aos “fotógrafos-artistas”,<sup>68</sup> mas constava também no projeto da indústria fotográfica. Já Calça (2013), centra sua discussão nas manifestações neopictorialistas na fotografia contemporânea brasileira, onde posiciona o trabalho de Dirceu Maués. Ela aponta aí uma reapropriação do pictorialismo oitocentista, *um retorno, mas um retorno diferente*, que não quer afirmar a fotografia como pasticho da pintura, mas leva a foto a saltar sobre si e abrir-se. Faz dela arte por meio da “linguagem própria da fotografia, permitindo sua aproximação com outros meios e linguagens artísticas”.<sup>69</sup> Pictorialismo contemporâneo: prazeroso *salto pictural da fotografia*.

Brincadeira de assustar os fantasmas, que agora

tornam-se objetos de prazer, inclusive no efeito que produzem e que aparece enfim tal como é: um efeito de rapidez e de leveza, que se vincula à interferência exterior de objetos muito diversos, como um condensado de sucessões e de simultaneidades.<sup>70</sup>

Trata-se, como se vê, de lidar com os falsos infinitos como aquilo que são: ilusões... “condensado de sucessões e de simultaneidades”<sup>71</sup> e, pasmem, “a ilusão é *real*. Uma *ontologia da ilusão*. A ilusão é real! [...] Numa outra linguagem, a ilusão pertence ao *plano de imanência*”.<sup>72</sup> O atletismo aqui, aprendamos com Maués, é operar a desmistificação da técnica como potência político-poética na direção de uma estranha fotografia, ou seja, desfazer a foto-clichê-percepção na direção de um fundo radicalmente múltiplo e diverso, capaz de comprometê-la irremediavelmente, contaminá-la... Negar-lhe o véu de transparência colonial que o imperialismo lhe vestiu para derramar sangue, tecnologia da violência sob um clique. Reconhecer o fantasma enquanto tal... Tornar-se fotógrafo, sim, mas para *desfazer a foto num jogo de hibridações radicais*, jogo do devir.

<sup>65</sup> MAUÉS, D. Op. Cit., p. 31.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>67</sup> VILLAR, M. Op. Cit., p. 59.

<sup>68</sup> GOVEIA, F. Op. Cit., p. 50.

<sup>69</sup> CALÇA, M. Op. Cit., p. 9.

<sup>70</sup> DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*, pp. 248-249.

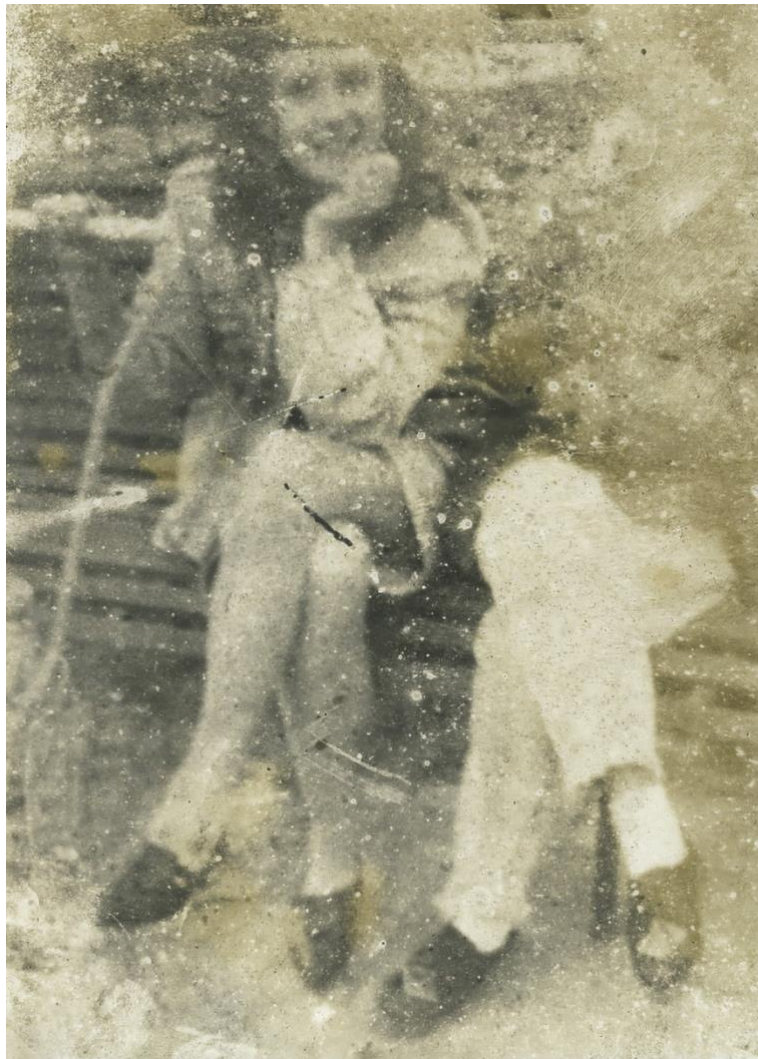
<sup>71</sup> ULPIANO, C. Op. Cit., n.p.

<sup>72</sup> Ibidem, [s.p.]

## V. Breves arranjos conclusivos

Em ebulição silenciosa, ensaiamos a proposição de um desfecho para esta investigação. Das pontes foto-filosóficas que traçamos no percurso, ressaltamos o gesto de mapear as críticas deleuzianas à fotografia, não como uma recusa fechada, mas como uma potência de desfazimento da negatividade totalizante que emana do arranjo foto-clichê-percepção. Consideramos não apenas as recusas de Deleuze e Guattari, mas também os olhares críticos das imagens de Tichý e Maués, valorizando um manejo artesanal interessado nas implicações éticas, estéticas e políticas da desconstrução do dispositivo imagético. Buscamos, assim, meios de desviar da fotografia como mera representação, talhando nela escapes de vida.

Nossos esforços culminam na compreensão de uma fotografia que ultrapassa sua função mimética, oferecendo uma experiência imagética enriquecida pelas críticas teóricas e práticas contemporâneas que desafiam sua suposta objetividade e expandem seu potencial expressivo. Finalmente, apontamos para a valorização de uma fotografia da diferença, capaz de provocar o pensamento na direção da problematização dos regimes imagéticos contemporâneos e promover deslocamentos profícuos na sintaxe visual canônica, nos modos dominantes de produzir e compreender as imagens fotográficas.



**Fig. 12:** Fotografia de Miroslav Tichý. **Fonte:** Fleischer Ollman Gallery.



## Referências Bibliográficas

- AZOULAY, Ariella. “Desaprendendo as origens da fotografia”. In: *Revista ZUM*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.17, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/> Acesso em: 17 jun.2024.
- BARBOSA, Eduardo Da Silva. *A Relação entre os Simulacros, os Falsos Infinitos e as Perturbações da Alma em Lucrecio*. Dissertação de mestrado – Rio de Janeiro: UFF, 2018.
- BLEYEN, Mieke. (Ed.). *Minor photography: connecting Deleuze and Guattari to photography theory*. Leuven: Leuven Univ. Press, 2012.
- CALAÇA, Mariana Capeletti. *Pinhole revisitada: manifestações neopictorialistas na fotografia contemporânea brasileira*. Dissertação de mestrado – Goiânia: UFG, 2013.
- DE CARLI, Anelise Angeli. *Entre o visível e o sentido: a comunicação como um pensamento por imagem*. Doutorado – Rio Grande do Sul: UFRGS, 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- FONTES FILHO, Osvaldo. “Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade”. In: *Viso · Cadernos de estética aplicada*, v. 1, n° 3 (set-dez/2007), pp. 70–90. Disponível em: <https://revistaviso.com.br/article/48> Acesso em: 18 jun. 2024.
- FUGANTI, Luiz. *Formação Pensamento Ocidental – Aula 13/32 – Epicuro e Lucrecio*. In: Escola Nômade, 2016. Disponível em: <https://www.escolanomade.org/2016/03/05/aula-13-epicuro-e-lucrecio/> Acesso em: 20 jun. 2024.
- GOVEIA, Fábio. *A Decomposição Imagética nas Fotografias com Pinholes: A Imagem pelo Buraco de uma Agulha*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

- KRAMP, Michael. "Unburdening Life, or the Deleuzian Potential of Photography". In: *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, 2012, no. 23. Disponível em: <http://rhizomes.net/issue23/kramp/index.html>. Acesso em: 10 jun.2024.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MAUÉS, Dirceu Da Costa. *Extremo horizonte: fotografia pinhole panorâmica*. Bacharelado em Artes Plásticas. Brasília: UnB, 2012.
- MAUÉS, Dirceu Da Costa. *Caixas de ver: (des)construção do dispositivo: invenção da paisagem*. Dissertação de mestrado. Brasília: UnB, 2015.
- REZENDE, Paula Davies. *Estética da precariedade: a agência dos equipamentos técnicos na fotografia de Miroslav Tichý*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2017.
- SALES, Alessandro Carvalho. *Deleuze: pensamento e acordo discordante*. São Carlos: EdUFSCar/ FAPESP, 2014.
- SEKULA, Allan. The Body and the Archive. *October*. Massachusetts: The MIT Press, v. 39, winter 1986, pp. 3-64.
- SUTTON, Damian. *Photography, cinema, memory: the crystal image of time*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- ULPIANO, Cláudio. *Aula de 16/06/1992 – Lucrecio e a ontologia da ilusão*. In: Acervo Claudio Ulpiano, 21 out. 2016. Disponível em: <https://acervoclaudioulpiano.wordpress.com/2016/10/21/lucrecio-e-a-ontologia-da-ilusao-2>. Acesso em: 20 jun. 2024.
- VILLAR, Maria Helena Saburido. *A Fotografia estenopeica revisitada: Desconstrução da homologia tradicional através das dimensões sócio-culturais da tecnologia*. Dissertação de mestrado – Curitiba: UTFPR, 2008.

### Sites consultados

- Dirceu Maués: Flickr. Disponível em: <https://www.flickr.com/people/dirceumaues/> (último acesso: 20/06/2024).
- Dirceu Maués: Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/dirceumaues> (último acesso: 20/06/2024).
- The MMK Collection: Miroslav Tichý. Disponível em: <https://collection.mmk.art/en/the-collection/> (último acesso: 20/06/2024).
- Tichý Ocean Foundation: Artworks in the collection. Disponível em: <http://tichyocean.com/artist/tichy> (último acesso: 20/06/2024).
- Fleischer Ollman Gallery: Miroslav Tichý Works. Disponível em: [https://www.fleischer-ollmangallery.com/artists/miroslav\\_tichy](https://www.fleischer-ollmangallery.com/artists/miroslav_tichy) (último acesso: 20/06/2024).

---

Recebido / Received: 19/10/2024  
Aprovado / Approved: 11/12/2024