

A fotografia como imagem técnica e poética

Wagner Moreira

Parece, hoje, ser de senso comum afirmar que a fotografia diz respeito à produção de imagem que envolve aspectos evidentes da tecnologia. Se pudermos confiar no *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0* (2009), ampliaríamos essa noção para um processo de reprodução de imagens sobre uma superfície fotossensível, obtida a partir da energia radiante, principalmente, o que chamamos de luz. Ainda, sob a égide do *Houaiss*, poderíamos chegar aos usos comuns do termo que se dirigem para o procedimento da imitação de algo. Para além dessa visada, que está ligada diretamente à câmera fotográfica cujo filme é uma superfície fotossensível, é preciso salientar o dispositivo eletrônico que converte a intensidade luminosa em valores digitais armazenáveis em bits (pontos) e bytes (dados), que é chamado dispositivo de carga acoplada, ou CCD - *charge-coupled device*.

Para tanto, devo abordar a postura crítica que regerá esse discurso que se tece aqui, a saber, a antropofagia cultural. Ela aparece

nomeadamente em 1928, no “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade. E ela se refere a um procedimento de apropriação geral que deve ser refinado de acordo com a perspectiva ideológica daquele que devora o outro. Portanto, há o reconhecimento de que todo discurso é uma expressão de poder, além de haver a legitimação do ato de se apropriar do que lhe interessa para um uso próprio que, não necessariamente, deva obedecer ao discurso original. A antropofagia cultural é uma espécie de contrabando de conceitos, imagens e procedimentos artístico-culturais que resultam em um entendimento da estética enquanto exercício político.

O professor Lauro Mendes, dentre vários aspectos, nos ensina que essa antropofagia é “o ritual da palavra carnalizada, subversiva e devoradora” (1985, p. 142) que, por sua vez, importa porque escrita, encenação que dá ênfase ao aspecto destruidor e regenerador do carnaval para afirmar o conceito devorador como uma “percepção viva do mundo, expressa pelas formas concretas do ritual” que, por sua vez, apresenta como traço basilar o caráter de descontinuidade dessa cena carnavalesca. Desse modo, proponho que se amplie esse procedimento também para a escrita feita de luz, isto é, a fotografia. Ela pode dar a ver essas marcas em sua materialidade, seja a partir de um exercício próprio de construção imagética, seja a partir de um ato de apropriação dos procedimentos das artes plásticas, como os da pintura modernista brasileira.

Podemos, ainda, ficar com o Haroldo de Campos (1983, p.109) quando diz que a antropofagia se dá como “uma transvaloração: uma visão crítica da história [...] capaz tanto de apropriação como de desapropriação, desierarquização, desconstrução”. Isto confirma a força atrativa desse modo de pensar as relações artísticas e culturais como uma maneira inquieta, que busca desvelar os aspectos obscuros e não ditos das realizações artísticas, por exemplo. Ou, seguindo

esse sentido, dizer junto com Evando Nascimento (2011, p.361): “Elaborar-se com o outro, comer, ser comido, mas sobretudo dar de comer, comendo junto - haveria algo mais importante para um vivente?” É nessa condição que gosto de pensar que a antropofagia cultural pode auxiliar no ato de refletir sobre o universo imagético.

Parece-me que ela traz em seu corpo uma série de iluminações que dizem respeito aos dias atuais, quais sejam: a permanência e a ampliação dos modos e modelagens da apropriação; o caráter ritualístico das ações tecnológicas, sejam eles mais dados a ver, como nos procedimentos de uso dos *softwares*, sejam eles menos visíveis, como ações e/ou delimitações algorítmicas; a necessidade de um questionamento constante de todas as instâncias envolvidas nos processos de criação para que se atenuem, ao menos, o grau de obscuridade relativo aos saberes e fazeres digitais, por exemplo; e, fundamentalmente, o reconhecimento do outro como aquele que deve partilhar com o eu todo o processo da diferença criativa. Em outras palavras, apropriar-se da antropofagia cultural, atualizando-a para utilizá-la como um dos princípios do pensamento que tem como objeto a imagem na contemporaneidade é uma escolha intencional e lúcida a se fazer neste momento: seja por conta do acirramento dos discursos que menosprezam a convivência entre os diferentes em nossa sociedade, seja pela presença de uma reflexão instaurada por um brasileiro, o que coloca a questão da perspectiva que enuncia o discurso.

Vale chamar a atenção para o fato de Andrade (1928, p. 07) reconhecer a existência de uma baixa antropofagia que pratica “a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato.” Em outras palavras, uma espécie de apropriação que se coloca como o discurso do eu em detrimento do discurso do outro, que reconhece a diferença e a usa como forma de opressão e/ou de marginalização. Essa baixa antropofagia também está atualizada nos meios digitais, como a via de devoração

que se faz presente nos discursos e práticas do indivíduo, de certas coletividades, de instituições públicas e privadas, de regimes estatais e de corporações supranacionais. Claro está que opto pela outra via, aquela que enfrenta abertamente essa última, de valor negativo. Esse é um modo de dizer da importância do lugar de onde se fala, esse é um modo de dizer da importância do lugar de onde se produz a fotografia, a imagem em estado estático.

Isto significa dizer que o artista deve escolher a tradição que lhe interessa para, com ela, dialogar em semelhanças, diferenças e oposições em diversos graus de interação. Assim como não existe um pensamento que se instaure a partir do nada, também não existe uma arte que se constitua do nada. O que há, por vezes, é uma condição que leva o sujeito criador a ignorar a tradição ou as tradições que balizam o seu trabalho. Nesse sentido, é sempre melhor esse sujeito estar ciente sobre quais forças estão interagindo em sua ação artística. Sua obra, se assim se pode chamá-la, estará determinada por forças presentes em sua época de criação, assim como as de outras épocas anteriores. De outro modo, as forças criativas e políticas sincrônicas e diacrônicas formarão uma urdidura que estará presente no objeto artístico, seja ele de qual natureza for.

Se se puder acreditar no que foi dito anteriormente, então, faz-se necessário pensar a perspectiva histórica como aquela força, aquela intensidade, que dá a ver o presente de modo a ajudar no conhecimento das práticas socioculturais tanto do passado quanto do agora. Para tanto, um pensador de relevância que se deve conhecer é Walter Benjamin (1987), neste caso, principalmente, o Benjamin dos trabalhos a partir dos anos 1930. Há um olhar crítico sobre as “Teses sobre o conceito de história” que muito elucidam o pensamento sobre a imagem. É aquele realizado por Muricy (1998), em seu texto “Imagens dialéticas”.

Segundo Muricy (1998), as teses benjaminianas são imagens dialéticas. Essa história adotará a modelagem das obras de arte como procedimento iluminador dos fatos, apresentando uma temporalidade intensiva que marcará uma diferença para o tempo cronológico da história dos vencedores. Essa história chamará para si a tradição dos oprimidos para se afirmar enquanto discurso legítimo de construção da realidade. Isso implica abrir mão de um conceito uniforme e global de história para que ela se afirme como fragmentada, incompleta, parcial, ideológica e política. Ainda, deve-se dizer que essa história está sempre em construção, objeto mutante claramente sob as forças que constroem a perspectiva da atualidade. Então, é a partir do olhar do presente que se acumula, se edifica, se levanta, se cria o fato histórico. História descentralizadora dos poderes hegemônicos, é levada a utilizar a técnica da apropriação como um modo de ação, um modo de seleção, que afirma a sua condição de descontinuidade. E, nesse movimento seletivo, faz emergir a consciência da diferença e sua importância para a instauração da realidade presente. Deve-se chamar a atenção para a questão do procedimento de recortar e, por assim dizer, colar determinados fatos como um modo muito próximo do que chamamos de fotomontagens. Assim, o caráter imagético dessa história é intenso, criativo e aberto: “o historiador arranca o seu objeto do *continuum* do tempo, para construí-lo a serviço da atualidade, para roubar a tradição das mãos do conformismo” (MURICY, 1998, p.215); essa imagem do historiador não o aproxima do sujeito que dá a ver a imagem fotográfica? Ou, pelo menos, não se poderia ver aí um diálogo estreito entre ambos? Penso que sim.

Essas imagens dialéticas agenciam em si o passado e o presente de forma fulgurante, estabelecendo um “conhecimento instantâneo de ambos” (1998, p. 216), como em um relâmpago, poderia se dizer, um flash? Essa iluminação, esse despertar, isto é, o momento mes-

mo da tomada de consciência sobre algo, dá a ver, como diz Muri-cy, a “descontinuidade do pensamento, o caráter monadológico das ideias, a tensão entre suas configurações estáticas e simultaneamente carregadas de temporalidade, a origem relacionada ao instante, a fragmentação da verdade, a importância do minúsculo” (1998, p. 218), tudo isso promovendo o encontro do antigo com o moderno. Essa imagem dialética não se estabelece pelo acúmulo de fatos, mas sim pelo salto que se imobiliza e mostra uma face obscurecida do objeto de interesse que, quando imobilizado, revela o espaço no qual se constitui: a linguagem. Claro que, no caso de Benjamin, essa linguagem é a verbal. Todavia, pela sua fluidez e a sua possibilidade de ser atualizada, pode-se pensar que ela seja a sonora, a visual, ou as três anteriores apropriadas pela linguagem de programação, via universo digital.

Gostaria de destacar a questão da temporalidade como uma qualidade historiográfica que põe em evidência o traço do ritmo e o da velocidade. São ambos os movimentos que determinam o conjunto de elementos que delineiam o fato historiado, trazendo à tona aqueles aspectos que a percepção do historiador se deixou sensibilizar. Portanto, não basta o recorte e a apropriação de uma cena para se criar uma versão de realidade. É também necessário que se dê um ritmo adequado à cena para que ela ganhe em potência imagética e faça aparecer o efeito de realidade. Assim como se deve estabelecer uma velocidade para o fragmento escolhido, pois, o seu movimento arquitetado permitirá o efeito desejado, como se se pudesse indicar um sentido melhor para a sua recepção. Essas são outras maneiras de se provocar o despertar no sujeito.

A origem, sob esse viés histórico, é concebida pela dialética da imagem que propõe o pressuposto de que cada época seja, ainda com Muri-cy (1998, p. 232), “inteiramente nova e cria um passado

também novo”. Isto ressalta o caráter movediço da história, de seus objetos e de seus métodos. O que faz pensar em uma história que tende para o movimento constelar porque está sujeita às atrações de diversos corpos e energias que se criam, se destroem, se recompõem sob a ação de forças que devem ser nomeadas. Essa história constelar, isto é, a que se constitui de uma iluminação que vem de um passado para se realizar no presente, também está muito próxima do mecanismo de produção de imagens estáticas, uma vez que essas imagens, por princípio, são formadas pela escolha de um objeto, o seu recorte de um campo de observação maior, a escolha de uma perspectiva a se enfatizar, a captação e/ou a criação de sua luminescência e a cristalização da imagem criada, o que afirma o desejo de seu criador.

Essa história, enfim, se atualiza, renovando suas forças críticas e reflexivas por meio de sua descontinuidade que gera uma condição aberta de análise da realidade. Nesse sentido, a imagem dialética parece agir de modo a não se fechar em uma síntese de suas forças. Ela as renova, constantemente, provocando um movimento perpétuo na composição do sentido. Isto se aproxima bastante daquela concepção de linguagem binária, base para todo um exercício criativo no universo digital. Essas forças acabam, como no digital, por lançarem as imagens em saltos que mais se aproximam dos deslocamentos rizomáticos do que de uma cristalização de hegemonia discursiva. E, não poderíamos dizer que esse mesmo fato ocorre com a linguagem binária? Ela não dá a ver uma gama extraordinária de realizações que a aproximam das articulações rizomáticas? Enfim, é preciso reconhecer, pelo menos, que as imagens dialéticas, sob a perspectiva historiográfica, em Benjamin, estão dialogando diretamente com o universo artístico por meio das forças surrealistas, literárias, fotográficas e cinematográficas. E que esses vasos comunicantes permitem que atualizemos os seus

modos e procedimentos para compreendermos melhor o presente que vivenciamos como uma experiência singular imagética.

Dando prosseguimento à perspectiva sobre os relatos imagéticos, destacarei o olhar construído por Jonathan Crary (2012) sobre o observador de imagens. O seu estudo toma como objeto o século XIX a partir da construção de um imaginário voltado para mostrar o sistema das máquinas e mecanismos que ajudaram a compor o olhar naquele momento histórico.

Enfatizando a ferramenta estereoscópio, dentre outros instrumentos óticos, Crary apresentará o seu argumento, o qual se aproxima do que fora descrito anteriormente sobre a imagem dialética, qual seja, é preciso considerar no mesmo plano sociocultural as manifestações artísticas e as científicas para se compreender o estabelecimento desse olhar diferenciado do observador de imagens. Ainda nesse sentido, é preciso constatar que:

Ao longo do século XIX, o observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos da informação tipográfica e visual. A identidade discursiva do observador, como objeto de reflexão filosófica e de estudo empírico, passou por uma renovação igualmente drástica. (CRARY, 2012, p.20)

A afirmação anterior prioriza a mudança tecnológica nos meios de transporte, de comunicação e nos fazeres gerais da fabricação em série dos objetos como um dos fatores fundamentais para se compreender a transformação do olhar humano. É nesse universo multifacetado e desdobrado em novas possibilidades que aparecem a fotografia e outras inúmeras técnicas de criação de imagens a partir de aparelhos como o Taumatrópio - “dispositivo óptico que dá a ilusão

de combinação de duas figuras distintas postas em movimento; pião mágico; seu funcionamento baseia-se na persistência das imagens na retina” (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009); o Fenacistoscópio - “instrumento composto de um disco de cartão, em cuja circunferência há várias figuras que proporcionam a ilusão de movimento quando o disco gira em seu eixo; baseia-se no princípio da persistência da imagem na retina”(Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009); o Zootrópio - “aparelho dotado de um cilindro giratório perfurado, no interior do qual são colocadas diversas figuras que, vistas através das fendas, dão ao espectador a ilusão de uma única figura animada; inventado em 1834 a partir do modelo do *fenacistoscópio*” (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009); o Diorama - “quadro de grandes dimensões que, submetido a luzes especiais, muda de aspecto, forma e cor, criando-se efeitos tridimensionais e de movimento” (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009); o Caleidoscópio - “consiste num pequeno tubo cilíndrico no fundo do qual há pequenos pedaços coloridos de vidro ou de outro material, cuja imagem é refletida por espelhos dispostos ao longo do tubo; quando se movimenta, formam-se imagens coloridas múltiplas (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009); e o Estereoscópio - “instrumento que permite a observação simultânea, através de uma objetiva binocular, de duas imagens de um objeto, obtidas com ângulos ligeiramente diferentes, produzindo a sensação de relevo, de terceira dimensão” (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009).

Esses aparelhos demonstram o uso de uma variedade de técnicas que, por princípio, interessaram à ciência de então. Todavia, sua capacidade de influir na percepção humana fez com que eles também ganhassem o espaço do entretenimento popular, no século XIX. Esse fenômeno científico-cultural disseminou a ideia de que o corpo é o produtor do acontecimento cromático, revelando

os traços principais do sujeito-observador, quais sejam, a autonomia, a produção e a adaptação voltadas para o caráter mecânico e constitutivo da visão. A imagem ganha uma mobilidade nunca antes experimentada tanto discursivamente quanto na prática de sua disseminação, o que revolucionou e desterritorializou o imaginário, entendido como produção, divulgação, recepção e intelectualização do universo visual.

O pensador da cultura visual ainda destaca o fato de a fotografia apresentar semelhanças com os objetos visuais mais antigos, como a técnica da perspectiva em pintura, por exemplo. E afirma que a ruptura evidenciada pelos aparelhos óticos do século XIX apresenta “um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja o observador. Para entender o ‘efeito fotografia’, [...] é preciso vê-lo como componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca, não como parte de uma história contínua da representação visual” (CRARY, 2012, p. 22).

Nessa economia que se torna visível, o dinheiro e a fotografia, apesar de suas distinções, ocupam espaços sociais que se interpenetram, elucidando o convívio coletivo como baseado por um desejo e uma valorização dos objetos a partir dessas duas formas culturais. Essas relações abstratas verificadas entre as coisas e os indivíduos se apresentam como um efeito de realidade, constituindo-se como signos. Pode-se afirmar que a memória visual foi afetada, foi deslocada para um espaço no qual as categorias do tempo, da velocidade, da densidade, da sedimentação e do fluxo ganham um novo valor, um novo entendimento. Sendo assim, o observador, comparável a um *flâneur*, percebe-se e ao mundo em que vive como mercadoria exposta pela sucessão de imagens incessantes.

Crary (2012) acredita que

A maioria das funções historicamente importantes do olho humano está sendo suplantada por práticas nas quais as imagens figurativas não mantêm mais uma relação predominante com a posição de um observador em um mundo “real”, opticamente percebido. Se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos eletrônicos. Cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global. (CRARY, 2012, p.11-12)

Nessa situação, pensar a imagem estática no momento histórico atual é considerar como o estatuto desse campo visual se apresenta quando em diálogo com a arte contemporânea. Como vários movimentos que se firmaram a partir do século XX, como a arte conceitual, a *pop art*, o expressionismo abstrato, o minimalismo, a *action painting*, a *land art*, a *street art*, a *body art*, a *op art*, a arte cinética, o cinema e, claro, a fotografia dialogam e caracterizam o olhar do sujeito contemporâneo, observador do início do século XXI. Esses movimentos deixaram uma série de índices gerais que poderiam ser descritos como a efemeridade da arte, o abandono dos suportes tradicionais, a aproximação quântica entre arte e vida, a interatividade com o espectador, o diálogo entre as várias manifestações culturais e a reflexão sobre uma sociedade que enfatiza as tecnologias digitais. Quais as operações se apresentam como recorrentes nesse momento no qual essas tecnologias científicas que evidenciam a construção da imagem e, com ela, de uma percepção ocular que se dirija para um espaço social apresentam o sujeito crítico-criativo?

Trens-bala, foguetes, aviões supersônicos e invisíveis aos radares, fluxos de informações digitais que mobilizam os habitantes do planeta, a indústria de eletroeletrônicos, robôs virtuais e mecânicos-digitais, aprimoramento de viagens espaciais, experimentos e tratamentos do corpo biológico com nanotecnologia, esse o universo que

se vivencia hoje. Os usos científicos, industriais, do agronegócio e de entretenimento estão permeados por essa gama de possibilidades e, por contágio, parecem estabelecer novos valores para a imagem. É preciso chamar a atenção para o fato de esse universo artístico-tecnológico ter o poder de conviver, de assimilar e de enfatizar determinados aspectos das tecnologias de épocas passadas, de acordo com o seu interesse em estabelecer um valor de uso cultural para elas. Ou, mesmo, pela privação desses bens por parte de parcela significativa da sociedade que convive com a fome, a miséria, a falta de acesso a esse mundo sociocultural.

Ainda, deve-se pensar no paralelo entre o dinheiro e a imagem estática. Diferentemente do século XIX, no qual o capital é de produção de bens, hoje, predomina o capital financeiro, aquele que representa o próprio dinheiro, isto é, o dinheiro que produz mais dinheiro. Pode-se dizer sobre esse capital financeiro que não se justifica pelos bens de produção, ressaltando sua face fictícia. Justaposto ao capital financeiro, temos outro bem simbólico, a imagem estática que se beneficia desse universo. Ela, também, não mais necessita de uma referência concreta ao mundo da realidade. Ela pode existir a partir da criação ou da reprodutibilidade técnica digital e ganhar em intensidade de movimento e de velocidade por meio da comunicação digital.

As câmeras digitais, estejam elas localizadas em qual dispositivo for - computadores pessoais, câmeras fotográficas ou filmadoras, *smartphones* -, multiplicaram-se de tal maneira que modificaram a relação do usuário com a imagem de si e com a do outro. Há também os dispositivos, se assim puder chamá-los, como *scanners*, bancos de imagens, ou equivalentes, que promovem esse processo de desterritorialização imagética. A velocidade, a eficiência, o controle e o poder são marcas indeléveis dessa imagem digital. Não obstante,

uma qualidade peculiar dela é o alto grau de obsolescência. Por isso mesmo, ao que parece, essa imagem estática aproxima-se do imaginário do capital financeiro, pois ambos parecem fluidos, movimentam-se com uma rapidez quase imperceptível à observação humana, estão implicados com o controle e o poder, seja de sua própria produção, seja sobre a ação do outro. O simbolismo de ambos tende a encantar e a arruinar as relações socioculturais, determinando o grau de sucesso dos indivíduos, das corporações, dos estados. O capital financeiro e a imagem estática apresentam a economia em ação.

Por outra via, essa imagem de alto grau ficcional faz lembrar outro paradigma, o da poética. Para Morais (2015), a imagem poética apresenta três traços fundamentais que lhe determinam, quais sejam, a metáfora, a montagem e a analogia. Essas qualidades podem agir conjunta e simultaneamente nela, ou em separado, dependendo do objeto observado.

Nesse sentido, da metáfora deve-se destacar o movimento que ela provoca na percepção de um objeto, o que instaura um processo de condensação e um deslocamento do mesmo em relação ao seu modo original de ser percebido. Já da montagem, que recebe uma contribuição significativa do cinema, chama-se a atenção para o seu procedimento de justaposição descontínua que, por vezes, gera um grau de tensão acentuado na imagem produzida. E, por fim, da analogia se deve distinguir a sua capacidade para se reconstruir o mundo sensível, fazendo com que se destaque naquele um ritmo próprio como marca observável; além de estabelecer a possibilidade de se comparar relações de diferentes sistemas e ordens em um plano adjacente àqueles.

Desse modo, pode-se afirmar que a imagem poética é uma combinação de impressões passadas e presentes que instauram um jogo a partir da faculdade de apreender, por meio dos sentidos

físicos, com o modo lógico de descrever o mundo. Também deixa ver o espaço de inter-relação existente entre as diversas linguagens artísticas e seus vasos comunicantes; firmando uma condição de diálogo singular para cada objeto que se constitui de mais de uma linguagem. Dada essa dimensão sistêmica do exercício da compreensão iniciado com a imagem poética, infere-se que aquela pode manifestar uma intencionalidade política, ideológica e estética, firmando-se como um instrumento da percepção humana. Por essa via, depreende-se que a imagem estática, quando se aproxima daquela poética, por meio da condensação e do deslocamento, da justaposição, da descontinuidade, do efeito de realidade, do agenciamento de planos e do ritmo, traz em si o modo de habilidade artístico que varia de grau de acordo com a sua produção e o seu uso plástico.

Desse percurso, os campos teórico, histórico, cultural e poético parecem apontar para uma fotografia de caráter digital como um signo visual que se caracteriza por uma forma que se institui no ato de sua configuração; que não necessariamente se repete, evitando a formação de um paradigma direto, claro e simples; o seu valor, como no signo linguístico, está vinculado ao seu uso, devendo-se observar o seu contexto e a sua gama de possibilidades de recepção cultural, social, filosófica, estética, política e ideológica. Além de se ter que levar em conta a sua duração, verifica-se o caráter de novidade em sua formulação, em outras palavras, pode haver dois ou múltiplos signos visuais, diferentes entre si, que informem a mesma mensagem, o mesmo significado ou sentido; não é forçosa que sua concepção e sua recepção sejam retílineas, concatenadas como a tradicional leitura alfabética, o que revela a sua qualidade sinuosa, fragmentária, multidirecional, espacial; por fim, aparentemente, seus elementos básicos são o ponto, o traço, as formas, a cor,

em uma combinação que tende para o infinito, tudo conduzido por *bits* e *bytes*. Signo visual que dá a ver uma força gravitacional que atrai os corpos para um espaço de agenciamento no qual eles se combinam, se repelem, se colidem, se arruinam em convergências e suplementações imensuráveis; espaço redimensionado por múltiplas temporalidades no qual se pode perceber a presença volúvel dos valores e sentidos que formam essa zona limítrofe, na qual se anuncia um horizonte aberto, poético e criativo.

Referências

ANDRADE, Oswald de. Revista de Antropofagia, São Paulo, Ano 1, No. 1, maio 1928.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1)

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. Boletim bibliográfico - Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v.44, jan.-dez. 1983.

CRARY, Jonathan. Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA 3.0. Versão monousuário 3.0 - Editora Objetiva. Junho de 2009.

MENDES, L. B. As manhas do Jabuti no Manifesto Antropófago. Revista Literária do Corpo Discente da UFMG, Belo Horizonte, dez.84-jan.85.

MORAIS, Leonardo David de. Uma alucinação na ponta de teus olhos: imagens poéticas em Paranoia, de Roberto Piva & Wesley Duke Lee. 2015. 232 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais/Posling, Belo Horizonte, 2015.

MURICY, Katia. Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. in.: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. Antropofagia hoje: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.