



# Juliano Gouveia dos Santos

## Errância e idiorritmia – um método

palavras-chave: fotografia; metodologia de produção artística; Roland Barthes; Maurice Blanchot.

O texto retoma os termos que nomeiam a pesquisa prática em fotografia “Errância e idiorritmia – fotografias” e busca apreender deles uma proposta metodológica. Em diálogo sobretudo com *L’Espace Littéraire*, do ensaísta francês Maurice Blanchot, a “errância” é discutida como eixo de uma prática que desconhece seu ponto de chegada e que não abdica de sua força motora irreduzível (ainda que por vezes desconhecida); a “idiorritmia”, termo empregado por Roland Barthes no seminário *Comment Vivre Ensemble*, serve de ponto de partida para a discussão da individuação da linguagem. O artigo procura unir essas considerações num possível método ensaístico de produção.

keywords:  
photography;  
artistic production’s  
methodology;  
Roland Barthes;  
Maurice Blanchot.

The text approaches the terms of the practical research in photography “Errancy and Idiorhythm - Photographs” to try to apprehend a methodological proposal of them. Especially in dialogue with *L’Espace Littéraire*, of the French essayist Maurice Blanchot, the “errancy” is discussed as the axis of a practice that ignores your destination and do not abdicate its irreducible (though sometimes unknown) driving force. The “idiorhythm”, a term employed by Roland Barthes in the seminar *Comment Vivre Ensemble*, serves as a basis for a discussion on the individuation of language. The paper seeks to unite these considerations in a possible essayistic method of production.

Artigo recebido em  
14 de dezembro de  
2010 e aprovado em  
16 de maio de 2011

Ao retomar os termos que nomeiam o trabalho “Errância e idiorritmia – fotografias”, pesquisa prática de mestrado que finalizei junto ao Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais, podemos depreender sobretudo uma proposta metodológica aplicada à produção. A noção de “método” acolhida pela pesquisa nunca supôs uma “decisão premeditada” de objetivo, para a qual o cumprimento de um “protocolo de operações” garantiria a chegada em um lugar de antemão determinado. Um tal meio, seguro, concebe um “caminho reto”, que acaba por encobrir a intenção de designar “os lugares aonde de fato o sujeito não quer ir”; o movimento assegura, ainda, não apenas a chegada nesse lugar antevisto, mas permite também que se saia de lá – é o “fio no labirinto”. A outra face dessa manobra parece ser a indução a que o sujeito implicado na produção abdique do que ele não conhece de si mesmo – “seu irreduzível, sua força” –, permanecendo numa generalidade da linguagem<sup>1</sup>.

O caminhar titubeante em direção a este “irreduzível” é situado, portanto, como “engendramento de uma diferença”, tal como sugere a leitura da noção de força em Nietzsche, empreendida por Barthes<sup>2</sup>. Desse modo, nada se espera de um método inibidor dessa “escuta de forças”. Se, como postula Bachelard, a ciência se constitui pela decantação da fantasia<sup>3</sup>, a pesquisa orientou-se em movimento contrário, pela atenção a essas forças e, principalmente, pelas surpresas trazidas por linhas que se fizeram ressaltar no curso do trabalho de modo quase antiprogramático.

Assim, metodicamente, à medida que a produção é posta à prova do tempo, o corpus revela à observação do praticante o direcionamento de sua própria disposição, os motores de sua intenção (embora não raro obscuros para ele mesmo), que lhe são revelados pelo delineamento de singularidades. Essas hipóteses foram iniciadas, em grande medida, pelo diálogo com o professor João Luiz Musa, de quem reproduzia, na proposta da pesquisa, o seguinte pensamento:

Zuccaro, durante o Renascimento, dizia que o verdadeiro desenho está dentro e não fora, mas para que o desenho externo apareça é preciso submetê-lo, construí-lo aos poucos com a prática e mantê-lo fiel. As fotografias contêm em si essa possibilidade de revelação: a de um desenho interno. Temos assim, com uma necessidade de tempo de contemplação: o olhar do artista revelado, mistério desse estranho desenho<sup>4</sup>.

Essa etapa, intervalo de reconhecimento, revisão de escolhas e tentativas, lembra a busca que Maurice Blanchot nos informa em *L'Espace Littéraire* – tal como na escrita, também na fotografia parece estar em jogo uma sorte de solidão essencial (*solitude essentielle*):

1. Cf. BARTHES, Roland. Apresentação. In: **Como Viver Junto** (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 5-6.

2. Cf. Idem. Esse “reconhecimento de forças” é simpática à “vontade de potência” e se afasta da idéia de poder [“vontade de poder”]. Barthes se refere a Nietzsche através do estudo de Gilles Deleuze sobre o autor germânico, reunido no volume **Nietzsche et la Philosophie**. Paris: PUF, 1962, p.123 e ss.

3. BACHELARD, Gaston. **La Formation de l'Esprit Scientifique**. Paris: Vrin, 1938. “Assim, o espírito científico deve lutar incessantemente contra as imagens, contra as analogias, contra as metáforas.” Apud BARTHES, Roland. Op. cit., 2003, p. 8.

4. MUSA, João Luiz. **Sobre a fotografia de Juliano Gouveia**. Texto

de apresentação da exposição *O Lado*, de Juliano Gouveia. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, agosto-outubro de 2007.

5. BLANCHOT, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Paris: Folio Essais, 2005, p. 9.

6. AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. in *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55. Segundo a leitura de Foucault realizada por Agamben, o "autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra" (p. 61).

7. *Ibidem*, p. 59.

8. BLANCHOT, Maurice. *Op. cit.*, p. 31.

9. ZIZEK, Slavoj. A ideologia entre o sonho e fantasia. In: *O Mais Sublime dos Históricos. Hegel com Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p. 156.

Um livro, mesmo fragmentário, tem um centro que lhe convoca: não um centro fixo, mas que se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, se isso for verdadeiro, permanecendo o mesmo e tornando-se cada vez mais central, mais despido, mais incerto e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de tê-lo tocado pode muito bem não ser mais que a ilusão de tê-lo alcançado<sup>5</sup>.

Por analogia, parece fazer aí o essencial do movimento de produção: entrega a uma busca por vezes desconhecida mas seguramente central; o que escapa continua a ser, ainda assim, nuclear. O caminho dessa busca, seu procedimento, não se poderia desenhar, dessa maneira, em um trajeto retilíneo; ele se delinea por um percurso descontínuo, errante: não se trata de alcançar um ponto programado, mas de circundar a sugestão desse centro *na e através* da produção.

Estabelece-se, então, o jogo que permite a abertura de um espaço "autoral": o "mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade"<sup>6</sup>. "Se chamarmos de gesto o que 'continua inexpresso em cada expressão', poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central"<sup>7</sup>. Ainda em termos de escrita, Blanchot nos dá a implicação de tal jogo:

[...] é entrar na afirmação da solidão ameaçada pela fascinação, é passar do 'eu' ao 'ele', de modo que o que ocorre àquele que escreve não ocorre a ninguém mais; é dispor da linguagem sob o fascínio e, por esse, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa torna-se imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura, torna-se alusão aquilo que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência, torna-se a informe presença dessa ausência"<sup>8</sup>.

Portanto, nem sempre tão palpável quanto obstinada, essa busca instaura o domínio do fascínio, da "fantasia". Slavoj Zizek diz que a qualidade desta é a de ser "essencialmente não *universalizável*. Ela é estritamente particular, 'patológica' no sentido kantiano, 'pessoal' [...], a maneira singular como cada um de nós tenta acabar, acertar contas com ela, com a Coisa, com o Gozo impossível"<sup>9</sup>. O terreno desse vagar, por sua vez, assemelha-se àquele da pulsão, termo que designa o que se instaura entre o orgânico e o psíquico; por decorrência, a fantasia restitui e manifesta a insatisfação inerente à própria pulsão. A passagem de uma a outra, entretanto, origina um ritmo. "O movimento do *Um-weg* [rodeio] é o que nos acerca do centro mais profundo e oculto do objeto, do lugar em que a sorte do possível se decide a favor daquela forma particular"<sup>10</sup>.

10. JARAUTA, Francisco. Para una filosofía del ensayo. In: HERNÁNDES, Belém; ADSUAR, Maria Dolores (org.). *El ensayo y los géneros literarios*. Muveia: Universidad de Muveia, 2005, p. 38.

11. COSTE, Claude. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. XXXI-XXXII.

12. BARTHES, Roland. "Durante muito tempo, fui dormir cedo". In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 363.

13. LÉGER, Nathalie. Prefácio. In: BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance I**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XIV.

14. Barthes faz referência à coletânea de Dante intitulada *Vita Nova*, em que o autor inaugura uma forma nova, fundamentada pelo cruzamento recíproco do poema, da narrativa e do comentário. Ver a Introdução de BARTHES, Roland. *Op. cit.*, 2005, p. 3-18.

15. Cf. COSTE, Claude. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *Op. cit.*, 2003, p. XXXIII.

16. BARTHES, Roland. *Op. cit.*, 2003, p. 13.

17. *Ibidem*, p. XXXVIII.

Assumindo fantasias que se impõem metodologicamente na pesquisa, Roland Barthes desenvolveu seus últimos estudos, veiculados sob a forma de seminários, entre 1977 e 1980. O autor, à época renomado pela indicação ao Collège de France, que se deu a despeito de sua trajetória intelectual pouco convencional, reclamou o direito "a uma pesquisa que aceita comprometer-se com o afeto do pesquisador, sem, no entanto, cair na confissão ou no egotismo"<sup>11</sup> (portanto, pesquisa pouco biográfica). Em sua conferência "Durante muito tempo, fui dormir cedo", Barthes declarava a mudança em seu percurso crítico, palavras que exemplificam bem o espírito que anima suas pesquisas derradeiras:

Coloco-me na posição de quem faz alguma coisa, e não mais na de quem fala sobre alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; suprimo o discurso sobre o discurso; o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escrita, quer dizer, de uma prática; passo a outro tipo de saber (o do Amador), e nisso é que sou metódico<sup>12</sup>.

Essa transição mostrou-se prolífica em considerações sobre a responsabilidade da forma, sobre o estilo e sobre a aventura de "nada conhecer do objeto buscado, apenas conhecer algo de si mesmo"<sup>13</sup>. Em uma das variações dessa busca de uma nova escritura – e de uma *vita nova*<sup>14</sup>, afinal –, o pano de fundo que se apresenta é o de uma fantasia latente de convivência. A palavra encontrada por Barthes para a tomada de consciência e expansão da pesquisa sobre essa fantasia será "idiorritmia".

De origem religiosa, o vocábulo, composto por *ídi*os (próprio) e *rhythmós* (ritmo), designava o modo de vida de certos monges do monte Atos, que, no século X, viviam sós e com liberdade na organização de suas tarefas, mantendo apenas alguns elos com o mosteiro. Para além do mundo religioso, a palavra "idiorritmia" procura designar todo empreendimento que concilia (ou tenta conciliar) a vida coletiva e a vida individual, a independência do sujeito e a sociabilidade do grupo<sup>15</sup>.

No seminário *Como Viver Junto*, ministrado no primeiro semestre de 1977, Barthes reelabora o conceito de idiorritmia através do que ele nomeia "simulações romanescas de alguns espaços cotidianos"; esses "espaços" deslocam a idiorritmia até um *corpus* profano, que, paulatinamente, constrói um roteiro da fantasia – roteiro este reduzido a cenas (lugares) onde o desejo se instala. A tópica da distância se impõe – ou a "utopia de um socialismo das distâncias"<sup>16</sup> –; o curso circunda a pergunta: "a que distância dos outros devo manter-me, para construir com eles uma sociabilidade sem alienação, uma solidão sem exílio?"<sup>17</sup>. A pergunta permanece sem respos-

18. BARTHES, Roland.  
*La Chambre Claire*  
– *Note sur la Photo-*  
*graphie*. Paris: Cahiers  
du Cinéma/Gallimard/  
Seuil, 1980.

ta após os encontros; porém, estará lançado um esboço da “ciência do ser único”, com a qual Barthes lidará em seu *La Chambre Claire*<sup>18</sup>. A fantasia de pesquisa (ou pesquisa da fantasia) de Barthes será um “roteiro absolutamente positivo, que encena o positivo do desejo, que só conhece positivos”.

### 3

Ora, mas cabe perguntar como a investigação fantasmática de Barthes sobre a idiorritmia pode ser aproximada de um trabalho prático, de um ensaio de fotografias, como ocorre em minha pesquisa. Antes de tudo, é preciso tomar a dimensão da *alteridade* de um modo irrestrito, observando que também a fotografia inexoravelmente se direciona ao “estar junto”. Para além das possibilidades do maquinário fotográfico diante do mundo, autorizar-se a identificação sintomática com o *outro*, tomando para si o que a ele pertence, é algo que faz retornar ao modo próprio, ao estilo, à diferença, uma vez que o *outro* repõe e organiza a dimensão metafórica (através da repetição).

O primeiro passo no sentido de me valer intimamente dos recursos da fotografia (algo que eu notaria a *posteriori*) aproximava-se do que Barthes comenta em uma rápida passagem de seu *La Chambre Claire*<sup>19</sup>: ou seja, que o instante único e irrepitível de captação fotográfica pode ser relacionado ao exercício de encontro do inconsciente através do achado (*trouaille*), tal como o descreve Jacques Lacan:

19. *Ibidem*, p.15.

Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. Freud fica siderado por esses fenômenos, e é neles que vai procurar o inconsciente. Ali, alguma coisa quer se realizar – algo que parece com o intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade. O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do termo *produzir-se*, se apresenta como um *achado*. É assim, de começo, que a exploração freudiana encontra o que se passa no inconsciente.

Um achado que é, ao mesmo tempo, uma solução – não forçosamente acabada, mas, por mais incompleta que seja, tem esse não-sei-o-quê que nos toca com esse sotaque particular [...] – a *surpresa* – aquilo pelo que o sujeito se sente ultrapassado, pelo que ele acaba achando ao mesmo tempo mais e menos do que esperava – mas que, de todo modo, é, em relação com o que ele esperava, de um valor único.

Ora, esse achado, uma vez que se apresenta, é um reachado, e mais ainda, sempre está prestes a escapar de novo, instaurando a dimensão da perda<sup>20</sup>.

20. LACAN, Jacques. O  
seminário – livro 11: Os  
quatro conceitos funda-  
mentais da psicanálise.

Rio de Janeiro: Jorge  
Zahar Editor, 1985, p. 30.

Associada à errância urbana, à *irren*<sup>21</sup> benjaminiana e à simpatia pela variante de “deambulação”, praticada pelas diversas vertentes dos

21. Ver, entre outros, o trajeto ensaístico de Sérgio Paulo Rouanet em ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? – História material em Walter Benjamin do “Trabalho das Passagens”. In: *Revista da USP – Dossiê Walter Benjamin*. Universidade de São Paulo, 1992, p. 49-72.

22. DEPARDON, Raymond. *Errance*. Paris: Seuil, 1999.

23. KOUDELKA, Josef. *Chaos*. Paris: Nathan/Delpire, 1999.

24. BARTHES, Roland. Op. cit., 2003, p. 123.

cinemas-novos, o produto do encontro, da contingência e da surpresa na fotografia tornaria a prática um registro de tal experiência, em forma de uma sobra: testemunho da fantasia vivida, do que se perde e se multiplica por sua própria reformulação. A recorrência de certa “marginalidade” da paisagem imbuía-se, assim, de uma melancolia, do requerimento de um tempo particular, o da atenção ao que ainda não se desfez: a geometria de um tempo que escorre, tangente à velocidade das transformações contemporâneas da paisagem e que se deixa pontuar, por tais características, pela projeção de um processo subjetivo. Nesse sentido, não espanta o diálogo, evidente, aliás, com os projetos fotográficos de *Errance*<sup>22</sup> e *Chaos*<sup>23</sup>, obras que aventaram muitos caminhos (desérticos), ao passo que me eram também perfeitamente pacificadoras.

Uma segunda forma, antinômica com relação ao labirinto [espaço da clausura ativa], mas ainda espaço arquetípico da clausura: clausura, ainda mais arquetípica, porque sem nenhuma parede: o *Deserto (éremos, eremus, eremita)*. O deserto do anacoreta apresenta a ambivalência fundamental da clausura: a) lugar feliz da solidão, da pacificação; influência do helenismo (Fílon): *hesykhía*; b) região estéril e demoníaca: representação egípcia e semítica<sup>24</sup>.

A questão da solidão imprimia-se menos pela atenção ao desabitado, negligenciado, ou pelos dejetos de uma história material; ela se impunha, ao contrário, mais pela ocasião do humano – a inquietação gerada pelo encontro com a vida. Faltava uma abordagem, uma linguagem (uma vez que esta é o laço privilegiado da convivência) para o trânsito no que é móvel, vivo, desenhos de uma mutação em vias de se dar. Essa linguagem desejada, entretanto, é também a que fala do espaço comum, espaço que não subtrai o sujeito em favor da generalidade.

A prática (geral: mental, escrita, vivida) da individuação é a *Nuance* (etimologia: ela nos importa porque ela implica uma relação com o Tempo que faz, *coelum* em latim – francês antigo: *nuer* = comparar as cores nuançadas com os reflexos das nuvens). A *Nuance*: tomá-la fortemente, geralmente, teoricamente, por uma língua autônoma; a prova é que ela é neuroticamente censurada, recalcada pela civilização gregária de hoje. Pode-se dizer que a civilização das mídias se define pela rejeição (agressiva) da *nuance*. Já falei várias vezes da *nuance*, como prática fundamental de comunicação; arrisquei até um nome: *diaforalogia*<sup>25</sup>. Acrescento essas palavras de Walter Benjamin: “... as coisas são, nós o sabemos, tecnicizadas, racionalizadas, e o particular só se encontra, hoje, nas nuances”<sup>26</sup>.

Por essa via, colocou-se a questão do idiorrítmico: o equilíbrio entre a linguagem “autônômica”, própria, no encontro; esse equilíbrio diz respeito ao achado de um *rhythμός*<sup>27</sup> particular no estar junto, na participação,

25. *Diaforalogia*: neologismo constituído a partir do grego *diaphora* (“o que distingue uma coisa de outra”) e do sufixo *-logia* (“teoria, discurso”), para designar uma ciência das nuances.

26. BARTHES, Roland. Op. cit., 2005, p. 94.

27. Barthes diferencia *rhythmós* de ritmo: "Até o período ático, *rhythmós* não significa nunca 'ritmo', não é aplicado ao movimento regular das ondas. O sentido é: forma distintiva, figura proporcionada, disposição; muito próximo e diferente de *schêma*. *Schêma* = forma fixa, realizada, colocada como um objeto (estátua, orador, figura coreográfica). *Schêma* forma, no instante em que ela é assumida por aquilo que é moveído, móvel, fluido, forma daquilo que não tem consistência orgânica. *Rhythmós* = modelo de elemento fluido (letra, peplu [túnica], humor), forma improvisada, modificável. Na doutrina, maneira particular, para os átomos, de fluir; configuração sem fixidez nem necessidade natural: uma fluência". In: BARTHES, Roland. Op. cit., 2003, p.15-16.

28. "Idiorritmia: dimensão constitutiva de Eros. – Relação proporcional entre a movência dos ritmos particulares, a aeração, as distâncias, as diferenças do Viver-Junto e a plenitude, a riqueza de Eros. – Rumo a uma erótica da distância [...]: proteção do corpo na medida em que este se mantém distante para salvaguardar seu preço: seu desejo." Ibidem, p. 74

29. Ibidem, p. 88. Ainda com relação ao *Télos* na idiorritmia: "o *Télos* [oriental] é de natureza mística: não se trata de ser perfeito [objetivo do *Télos* dos agregados cristãos, ocidentais], mas de "respirar", de

e também é chave para a tomada de distâncias<sup>28</sup>. Delineia-se, assim, sobre esse tênue equilíbrio entre a aproximação e a distância, a fantasia idiorrítmica. Pois, para que "haja idiorritmia – ou sonho idiorrítmico – é preciso haver: Causa difusa, vaga, incerta, *Télos* flutuante, fantasia mais do que fé"<sup>29</sup>.

Assim, ao final de tal percurso, a pesquisa devolve os resultados parciais desta fantasia de busca de uma linguagem idiorrítmica, busca que depende do desejo despertado pelo estar junto. São fragmentos ativos de escuta do que trabalha em meio a esse relacionar-se, o trabalho de uma relatividade, o surgimento de algo em relação a outra coisa. Entretanto, o trabalho não tem o intuito de proteger essa linguagem, em sua "pureza", nem de erigir uma "identidade" a partir dela – o que seria uma contradição. Como diz Barthes, a idiorritmia não se presta a isso; ela procura implantar-se no espaço pela não-concentração, pela dispersão. Ela marca aqui uma abertura, não um fechamento: "não se trata de *dizer* o sujeito, mas de não o censurar"<sup>30</sup>.

#### 4

Com isso, a fantasia idiorrítmica aproxima-se de um método errante de produção, pois, como ele, desemboca invariavelmente em um ordenação "tateante".

Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra "tentativa" (*Versuch*), na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante<sup>31</sup>.

Como não trata de elevar as características reprodutivas da fotografia, nem tampouco sua capacidade de esgotar uma "temática", o ensaio fotográfico parece gentilmente desafiar, a exemplo de seu correlato literário, os ideais da *clara et distincta perceptio*, estabelecendo-se a partir de uma ordem elíptica e fragmentária<sup>32</sup>.

Constatemos de saída que próprio do ensaio é ser plural, múltiplo [...]. Não se trata apenas de *tentativas reiteradas*, de *exames* recomeçados, de *ensaios* ao mesmo tempo parciais e infatigáveis: esse comportamento de começo, esse aspecto *incompleto* do ensaio, são certamente capitais, uma vez que implicam a abundância de uma energia prazerosa que não se esgota jamais em seu jogo"<sup>33</sup>.

Não me parece apenas um feliz acaso que os volumes de ensaios de Montaigne sejam finalizados pelo texto que se intitula "De



se unir [...] De fato,  
*Têlos* contemplativo.  
Ibidem, p. 85.

30. BARTHES, Roland.  
*Op. cit.*, 2005, p. 48.

Barthes explicitará essa posição reiteradamente: “Trata-se de um princípio geral: o que não se deve suportar é o recalque do sujeito – quaisquer que sejam os riscos da subjetividade” (p. 4). Com referência a Nietzsche, Barthes diz ainda: “‘O eu é uma pluralidade de forças quase personificadas, das quais ora uma, ora outra se situa no primeiro plano e toma o aspecto do eu; desse lugar, ele contempla as outras forças, como um sujeito contempla um objeto que lhe é exterior, um mundo exterior que o influencia e o determina. O ponto de subjetividade é móvel.’ Eis a palavra decisiva: a subjetividade não deve ser negada ou excluída, recalcada: ela deve ser assumida como sendo móvel; não ‘ondulada’, mas tecida, rede de pontos móveis – o que é importante na citação de Nietzsche é a noção de *ponto* (de subjetividade): a subjetividade não como um rio, nem mesmo cambiante, mas como uma mutação descontínua (e como que sacudida) e lugares.” (p. 91). A citação de Nietzsche pode ser encontrada em: NIETZSCHE, F. *Œuvres Postumes (Nachgelassene Werke)*. Paris: Mercure de France, 1939, p.185-186.

31. ADORNO, Theodor  
W. O Ensaio como  
Forma. In: *Notas de*

*l’Expérience*”<sup>34</sup>; o “desejo de conhecimento”, o mais natural, segundo o autor, apenas pode se dar pela unificação entre intelecto e sensibilidade: “Montaigne fez o ensaio do *mundo*, com suas mãos, com seus sentidos. Mas o mundo lhe resiste, lhe força a percebê-lo em seu corpo, no ato da ‘tomada’. E nesse ato, Montaigne sente, claro, de início, o objeto, mas ao mesmo tempo, ele percebe o esforço de sua própria mão. A natureza não está fora de nós, ela nos habita, ela se dá a sentir no prazer e na dor”<sup>35</sup>. Cada fotografia, em sua limitação espacial praticada pelo quadro e pela ampliação, fornece o fragmento de uma busca à qual outras fotografias são unidas, pelas linhas de força internas à intenção, nesta etapa reiterada e devolvida ao praticante. Revela-se, assim, em intervalos, a expressão de uma linguagem em vias de se dar, o sujeito e sua prática,



Literatura I . São Paulo:  
Editora 34, p. 35.

32. "O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada". Idem.

33. STAROBINSKI, Jean.  
Peut-on définir l'essai?.  
In: BONET, Jacques  
(org.) Jean Starobinski.  
Paris: Centre Georges  
Pompidou, 1985, p. 188.

34. MONTAIGNE, Michel  
de. **Œuvres Complètes**  
(Bibliothèque de la  
Pléiade). Paris: Éditions  
Gallimard, 1962,  
p. 1051-1087.

35. STAROBINSKI,  
Jean. *Op. cit.*, p. 190.



Nesta e na  
página anterior,  
Juliano Golveia,  
**Errância e  
idorrítmia**, 2010.

Juliano Gouveia dos Santos ([www.julianogouveia.com](http://www.julianogouveia.com)) é Mestre em Poéticas Visuais pela ECA-USP. Após formação em Letras (2004), passou a dedicar-se à fotografia ensaística, tendo exposto seus trabalhos regularmente. A pesquisa que dá origem a esse artigo foi apoiada pela FAPESP sob o título "Errância e idiorritmia – fotografias".