RETRATOS DO INAUTÊNTICO: HEIDEGGER E A FOTOGRAFIA DE GREGORY CREWDSON

PORTRAITS OF THE INAUTHENTIC: HEIDEGGER AND GREGORY CREWDSON'S PHOTOGRAPHY

Mariana Hossein Fontes[1], Paulo Roberto Monteiro de Araujo[2], Marcos Rizolli[3]

Abstract — *Every photograph is a form of text. But, instead of words, this text is composed by visual elements with different levels of significance. The photographic image is a representation that occurs through signs, so that each of them brings different hermeneutical possibilities. With this premise, the research has as starting point the authorial language of American photographer Gregory Crewdson, then to understand the dialogic relations of his photographic work with the concept of inauthentic existence by the philosopher Martin Heidegger. The object of study consists of five of Crewdson's pictures, selected to jointly form a coherent body of research and relevant theme. Thus, in the face of Crewdson's photographs, this study falls under the interpretative perspective from Heidegger's theory.*

Index Terms — *Gregory Crewdson, Heidegger, inauthentic, photography.*

INTRODUÇÃO

Toda fotografia é um discurso, construído de maneira simples ou complexo, objetivo ou subjetivo, artístico ou técnico – sua condição discursiva não depende de como essa fala se configura. Cada clique é mais do que o simples registro da luz, é mais do que a reprodução mecânica de imagens, pois, junto a esses, é também a apreensão de um código visual. Porém, tal aspecto da atividade fotográfica que se refere à captura de sistemas sígnicos pode ser realizado de forma consciente ou inconsciente pelo fotógrafo – mas, como artista, o produtor do discurso deve ser capaz de manusear o código de acordo com o seu querer, deste modo, deve submeter o código à sua intenção e não o contrário –, sendo que este mesmo caráter dual da consciência perceptiva se estende àquele que lê a mensagem: conscientemente ou não. Daí a importância de debruçar-nos sobre o rico código visual capturado pelo artista, código esse que tece a complexa trama das representações do mundo contemporâneo. O código traz em si significações que potencializam a atividade de pensar e ler elementos imagéticos como produto de uma época e de uma cultura, atividade a qual o presente estudo está pautado.

Este estudo se desenvolve por meio das obras fotográficas de Gregory Crewdson. Segundo a Galeria Gagosian, a qual é responsável pela representação do fotógrafo em sua cidade natal, ele nasceu no ano de 1962 no Brooklyn, em Nova York. Crewdson possui o título de Mestre em Belas Artes pela Universidade Yale, onde hoje integra o corpo docente do Departamento de Fotografia. Seu trabalho fotográfico já fora exposto em diversos países. Uma das características centrais das obras de Crewdson é que o artista articula os elementos da realidade por meio de uma montagem visual, criando cenas surreais, redigindo textos imagéticos, dialogando com a cultura a qual se lança.

Ao longo das séries fotográficas de Gregory Crewdson é possível observar o modo em que o artista compõe seus textos visuais, para tanto, o processo analítico deste artigo se ocupa do exame de determinadas imagens e alguns de seus signos – essencialmente, aqueles que se destacam ou que se apresentam com maior relevância, de maneira em que o curso da pesquisa é orientado por seu objetivo. Na esfera da prática de Crewdson, em seus procedimentos técnicos e teóricos, este estudo compreende a cultura como uma plataforma, cuja concepção é determinada por uma História da Cultura. Este estudo tem como escopo o diálogo entre a fotografia de Gregory Crewdson e o conceito de inautêntico de Martin Heidegger, visando, tão somente, interpretar as fotografias pela via epistemológica de Heidegger. Logo, é uma tarefa hermenêutica, a qual explora uma possibilidade de significação, não tendo como pretensão, de modo algum, possuir cunho dogmático.

Como discurso, a fotografia comunica este sistema de signos culturais. A ação comunicativa da imagem se desenvolve por duas vias: a emocional e a intelectual. Uma fotografia é capaz de provocar emoções e de construir conhecimento em um duplo movimento que se entrelaça: à medida que o indivíduo a percebe sensorialmente, atinge certo estado emocional (DONDIS, 1997). Diante da

[1] Mariana Hossein Fontes, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo/Brasil; mahosseinfontes@gmail.com
[2] Paulo Roberto Monteiro de Araujo, Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo/Brasil; Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (2003); araujo@mackenzie.br
[3] Marcos Rizolli, Professor Universitário e Pesquisador em Artes; Crítico de Arte; Curador Independente e Artista Visual. Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo/Brasil; Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP) com Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP); marcos.rizolli@mackenzie.br
DOI 10.14684/WCCA.9.2016.81-85
© 2016 COPEC

imagem, imerso em sua presença, o espectador encontra-se entre a imagem, a mensagem, aquilo que a mensagem pode despertar (como, por exemplo, uma experiência de sua infância) e a emoção que sente neste momento. Esse lugar em que o leitor da imagem se situa pode ser configurado como reflexivo, interpretativo, e epistemológico. A respeito de *percepção* o filósofo Merleau-Ponty afirma que essa é a origem da atividade em que o sujeito estabelece seu acesso ao mundo, é o conhecer de existências que pressupõe sua ação consciente, de modo que consciência é enxergar nas coisas percebidas o despontar de um sentido. E, ainda, que perceber qualidades se refere ao campo da existência, a qual envolve afetos e valores. Esses se formam como dois polos em um objeto da percepção, sustentados por uma estrutura complexa que conecta uma consciência a dados sensíveis. Portanto, para Merleau-Ponty, a percepção e o sentimento são, ambos, atividades de atribuição de sentido àquilo que nos cerca (SAES, 2010).

A temática da pesquisa se faz relevante por tratar de um processo que estimula e impulsiona o exercício da consciência do indivíduo inserido na sociedade contemporânea. O sujeito contemporâneo, para Giorgio Agamben, "é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (2009, p.62). Assim, a fala de Agamben não trata de nos apegarmos somente aos aspectos negativos do tempo atual, mas sim, de sermos capazes de compreender além do óbvio, além daquilo que está às claras. Trata-se, então, de voltarmo-nos ao "escuro" a fim de entender concepções do tempo atual e aquilo que o antecedeu, para, enfim, reconhecer essa escuridão como algo que nos diz respeito e que nos forma. Isso porque a escuridão do contemporâneo é carregada pelo tempo, moldada por esse e reconfigurada pelos seus modos particulares. Desde sua origem seus contornos se alteram, contudo, esses perduram pelos anos e acabam por penetrar aquilo que nos rodeia – mas, tal processo tem início antes mesmo de nossa existência, ainda antes que possamos ter ciência dele. O pensamento crítico, analítico e filosófico ganha profundidade quando em contato com as questões que tangem as representações, seu uso pela sociedade contemporânea, bem como suas significações. Portanto, investigar os elementos imagéticos que permeiam o universo sígnico do contemporâneo e como se dá essa representação, através do manuseio do artista, é fundamental para compreender as questões culturais e suas problemáticas.

A FOTOGRAFIA DE GREGORY CREWDSON E O SER INAUTÊNTICO DE MARTIN HEIDEGGER

A estrutura discursiva das fotografias de Crewdson é consolidada por meio de um modo particular de se construir narrativas através da imagem estática e de montagens visuais, de forma que ambas, ao se convergirem, originam um específico léxico visual-artístico e cultural. A câmera fotográfica possui uma relação indissociável com o real, porém não é o aprisionamento do fato em si, e nem sempre se ocupa do papel de registro, possibilitando que se assuma a realidade como suporte para a criação surreal e fantasiosa. Assim, no trabalho de Crewdson, a realidade toma formas muito particulares: as montagens cênicas fantasiosas, as quais estão inseridas no plano da existência real, possuem a finalidade de, ao manipular essa realidade, trazer à tona uma possibilidade de real. Sendo assim, a manifestação do artista se refere à realidade, é marcada por ela em sua expressão, e sua linguagem se compõe dela.

As imagens são, portanto, construções precisamente calculadas para atingirem a finalidade de capturar a essência daquilo que é contemporâneo, mais especificamente, sua câmera apreende a montagem de uma cena permeada por um estado psicológico que se insere a um estado contemporâneo. Isso, pois, é constituída por tudo aquilo que se apresenta ao mundo do artista e do espectador como manifestação da vida e suas imbricações, desde o próprio existir, até mesmo o contexto dessa existência situada nos eixos do temporal e do espacial. Outra questão que contribui a essa natureza singular de sua fotografia é a ideia de que a práxis, como arte, ultrapassa por completo a concepção puramente combinatória entre o olhar-biológico do homem e uma máquina, sendo, então, compreendida como um meio de expressão de pensamentos, ideias, críticas, narrativas, emoções, experiências, entre outras óticas do discurso.

O objeto de estudo é composto por cinco fotografias de Crewdson, das quais todas pertencem à série '*Beneath the Roses*'.

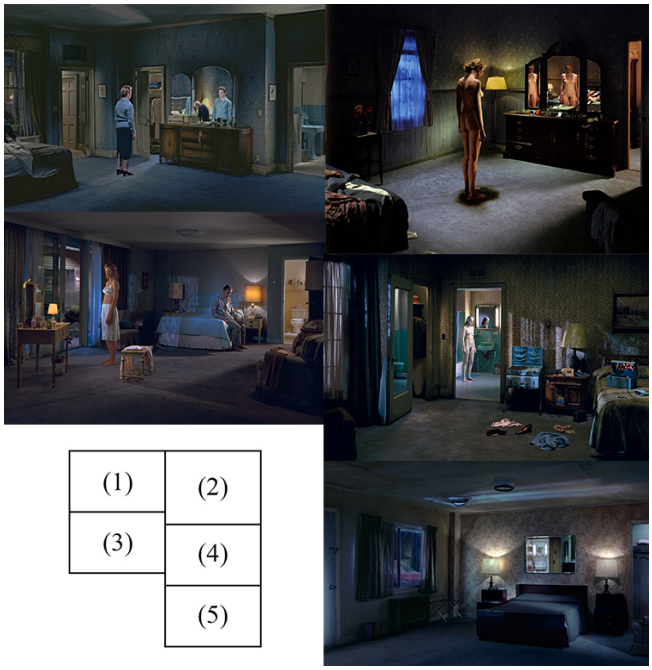

FIGURA. 1

(1) SEM TÍTULO (BLIND REFLECTION), 2007. FONTE: CHRISTIES.COM; **(2)** SEM TÍTULO, 2002-2008. FONTE: AGONISTICA.COM; **(3)** SEM TÍTULO, 2004. FONTE: WHITE CUBE GALLERY; **(4)** SEM TÍTULO, 2005. FONTE:

WHITE CUBE GALLERY; **(5)** SEM TÍTULO, 2007. FONTE: LUHRING AUGUSTINE GALLERY.

As imagens foram selecionadas por apresentarem, em diferentes narrativas, recorrências sígnicas que formam um corpo de pesquisa coerente entre si e relevante frente ao trabalho do fotógrafo norte-americano e à temática abordada no estudo. A intencionalidade do artista se manifesta através da frequência em que determinados signos se fazem presentes, em outras palavras, os elementos que aparecem de maneira marcante e contínua no conjunto de obras são precisamente o que torna a fotografia de Crewdson característica à sua forma própria, e que se faz, então, autoral.

Segundo o filósofo Nicola Abbagnano (1993), Martin Heidegger nasceu em 1889 e viveu até 1976, em Messkirch, na Alemanha. A filosofia de Heidegger apresenta como finalidade a construção de uma reflexão acerca do sentido pleno do ser, abrangendo as múltiplas *possibilidades de existências*. Na busca pelo sentido do ser, Heidegger se torna uma importante figura do existencialismo e a partir do método fenomenológico, compreende o ser na maneira em que se revela ou se manifesta. Na abordagem heideggeriana o entendimento de ser se diferencia do de outros filósofos, os quais se ocupam de uma característica particular de ser e não a tratam como parte de um todo, denominado existência, não a tratam como uma possibilidade dentre muitas outras. A respeito deste existente que continuamente todos somos, Heidegger cunha o termo *ser-aí*, e concebe as várias maneiras particulares de ser do sujeito como componentes da existência. Com isso, é estabelecido o caráter fundamental do conceito heideggeriano: sua natureza existentiva está ancorada na individualidade e singularidade do sujeito, assim, não se fala de existência em um plano que englobe a humanidade, de modo geral, visto que cada ser exerce um modo próprio de existir. Este artigo, portanto, se inscreve em uma análise existencial que tem como objeto de estudo uma possibilidade de *ser-aí*: a existência inautêntica. A pesquisa parte da premissa – deduzida pela atividade interpretativa – de que tal possibilidade de existência está presente nas fotografias de Gregory Crewdson.

Heidegger fixa a essência do existir à *transcendência*, de forma que essa é a ultrapassagem e a superação do sujeito no mundo, é sua constituição básica e cerne de sua subjetividade. Abbagnano define a concepção heideggeriana de transcendência como "o projeto e o esboço de um mundo, mas de tal modo que o que projeta é comandado pelo reino do existente que ele transcende e é já antecipadamente modelado por ele" (1993, p.139). Então, este *ser-no-mundo* não se refere a um mundo que equivale exclusivamente às coisas naturais ou às organizações humanas, mas sim, significa o projeto, no mundo, de atitudes possíveis de um indivíduo, o qual se encontra subjugado aos seus limitantes. Por conta destas limitações que se impõe ao ser-no-mundo, Heidegger trabalha o conceito de transcendência como mais que uma ação libertadora, entendendo-a como uma manifestação da liberdade propriamente dita – porém, essa é uma liberdade condicionada e limitada por todos os caminhos que podem vir a ser trilhados. Desta maneira, a liberdade se insere em um cenário onde o indivíduo é submetido a obrigações ao mesmo tempo em que pode se impor e contesta-las; então, apenas a prática da liberdade permite que o mundo exista e se torne real para o ser-aí.

Em um âmbito primeiro, o indivíduo está inserido em um mundo de coisas. Dessa maneira, o ser das coisas constitui-se de um propósito claro e específico: o de serem utilizáveis para os humanos. Consequentemente, a existência das coisas está inteiramente atrelada ao ser dos indivíduos, por isso, Heidegger estabelece que o sujeito encontra-se no mundo quando cuida das coisas; enquanto que, para as coisas, isso ocorre na ação do sujeito, quando ele as utiliza. Esta ideia de Heidegger dialoga diretamente com a prática artística de Crewdson, uma vez que o fotógrafo, ao criar novos mundos, cada qual com sua singularidade, designa para cada coisa uma finalidade específica, de modo que ao final da montagem de uma cena têm-se diversos objetos, cuidadosamente posicionados e distribuídos, em que cada um assinala uma razão própria de ser, previamente estabelecida e, então, concretizada pela utilização do artista. Portanto, a partir dos registros de mundos montados de Crewdson pode-se afirmar que esses são também mundos de coisas, e analisar o ser dessas coisas que compõe as fotografias é uma atividade que se insere na interpretação de suas possibilidades significativas.

Nas cinco imagens que formam o *corpus* da pesquisa, podemos destacar, por exemplo, o recorrente uso de espelhos como parte da montagem cênica. Todo espelho reflete uma imagem real, mas a imagem refletida não é de fato a imagem real, e sim seu reflexo. Com isso, o artista coloca em pauta o questionamento sobre o que é realidade e suas aparências – da mesma forma como sua prática fotográfica atua sobre o real por meio de uma criação surreal. O espelho representa uma simulação da verdade, e é, ainda, um obstáculo a ela. Esse objeto é usado por mágicos e foi amplamente explorado no início do cinema como artifício de truques e ilusões da imagem. Mas, o espelho, além de simulacro da realidade, também amplia o espaço delimitado pelo enquadramento fotográfico, pois traz elementos que estão fora de quadro para dentro deste. O artista inclui, desta forma, diferentes perspectivas sobre determinada figura em uma mesma cena, ou então revela parte de algo que, se não fosse pela imagem refletida, não seria revelado. Todo e qualquer indivíduo ao olhar para um espelho se depara com sua própria representação visual, de modo que a ação de colocar-se frente a um espelho pode conduzir a um confronto entre o ser e sua imagem.

Somente uma das personagens, dentre as fotografias selecionadas, olha diretamente para o seu reflexo no espelho; porém, ela possui os olhos esbranquiçados – o que nos leva ao questionamento: o que uma pessoa com deficiência visual faz encarando o espelho? O cego é capaz de enxergar a si próprio? Possivelmente o artista incita tais questões a fim de que reflitamos, afinal, a reflexão se constitui justamente

através do ato de olhar para si mesmo, no sentido de continuamente re-avaliar conceitos, valores, comportamentos, e etc. Assim, enxergar, neste contexto, vai além do sentido biológico e se refere à buscar a essência do ser, aquilo que o constitui como tal. Enfim, as personagens, com exceção da cega, não estão nesta posição de enfrentamento reflexivo.

Para Heidegger, a existência do indivíduo é sempre um ser-no-mundo, o que implica à condição de ser em uma coletividade, ser entre outros seres. O ser isolado consigo mesmo não se constitui como uma possibilidade do existir, pois aquilo que permite que se chegue ao ser das coisas e dos outros não se dá por meio da combinação de alma e corpo que resulta a um espírito, mas sim pela capacidade deste sujeito abrir-se ao mundo e aos outros. Com isso, Heidegger conclui que o modo em que acontece a relação de um indivíduo com outros tem como base um tomar conta uns dos outros, e nessa base é que se configuram todas as possibilidades existenciais. A partir dessa ideia, podemos observar duas maneiras em que um ser pode se relacionar com o outro: a autêntica e a inautêntica. Na autenticidade da coexistência um sujeito estimula outros a encontrarem-se diante dos possíveis modos de ser. Já o inautêntico é um simples compartilhar do mesmo espaço, de forma em que o ser-aí se ocupa mais com as coisas do que com os outros seres. Nas fotografias de Crewdson que trata este estudo, as figuras humanas apresentam um estado de isolamento, mesmo quando dividem o espaço da imagem com outra figura: as mulheres aparecem como personagem central que se relaciona com o espaço e com os homens, quando estes aparecem. Mas, esta relação entre a mulher e o homem não é nem de conexão nem de cuidado, é, então, um modo de existir pertencente ao plano do inautêntico. Além disso, o isolamento da figura remete a um solipsismo, em que os corpos, estáticos e rígidos, parecem velados à vida, ao mundo, à tudo aquilo que acontece em seu entorno – sendo este, para Heidegger, um modo alienado às possibilidades de ser.

Como a transcendência do existir é fundamentada nas ações do ser-aí, ela pode ser também uma expressão reflexiva da existência. Nessa ação, se configura a busca do sujeito por autocompreensão, a qual também pode se desenvolver autêntica ou inautenticamente. A primeira se origina em si mesmo, no próprio cerne do ser, e a segunda, parte do mundo e dos outros seres-aí. Na forma inautêntica do ser compreender a si mesmo está situada a existência anônima – anônima porque neste existir o ser não é em sua essência, e sim, ele é a partir de daquilo que dizem e que fazem, assim, exatamente por essa razão, o ser não é sujeito em sua singularidade, mas é um ser nulo. A nulidade do ser-aí implica na condição de que tudo o que este ser projeta reincide naquilo que já existe, sendo assim, seu projetar e seu alcançar são igualmente nulos. O filósofo Abbagnano afirma que na existência anônima: "tudo é nivelado, tornado oficial, convencional e insignificante" (1993, p.142). E, ainda, a existência inautêntica sintetiza-se na ausência de tudo aquilo que poderia lhe ser próprio, como, por exemplo, seus desejos e anseios não vêm de si, mas são dominados e determinados por fatores externos. É, assim, comandado pelas situações, é tratado como parte de uma massa homogênea que recebe e assimila passivamente tudo aquilo que lhe é imposto. Sente-se acomodado, pois pensa estar desviando do peso das tomadas de decisões, de modo que abre mão completamente desta atividade e deixa que toda a vida lhe seja decidida. Mas, para Heidegger, esse anonimato e nulidade, que pertencem à inautenticidade, são possibilidades de ser, ou seja, a não tomada de decisões é, por si só, uma decisão: a de tornar-se anônimo, a de anular-se, a de tornar-se inautêntico.

A linguagem é a forma espontânea de expressão, na qual o ser se revela. Na existência anônima, a linguagem é vazia e sem consistência. Porém, aquilo que é vazio tende a procurar encher-se de alguma maneira – neste caso, Heidegger indica a tendência do ser anônimo ao buscar pelo novo, em uma atitude que ele classifica como equivocada, pois se volta apenas à aparência visível das coisas, à sua superfície, e não à sua essência, ao seu ser. A existência anônima fundamenta-se sobre a coisificação do indivíduo, ou seja, é o ser em mesmo nível das coisas do mundo, a isso Heidegger chama de dejeção, assim, o ser feito coisa faz parte da estrutura do ser-aí – entretanto, o sujeito que vive essa possibilidade de ser (a dejeção) encontra-se enclausurado em uma situação emotiva, cuja prisão se formata pela sensação de abandono de ser aquilo que se é verdadeiramente. Portanto, a existência autêntica do ser não se pauta no aprisionamento do íntimo, pois significa justamente o oposto: a abertura do sujeito em tudo aquilo em que ele é e em suas manifestações de ser.

Crewdson retrata os indivíduos como parte de uma cena meticulosamente planejada e construída, em que características dos ambientes externos (mais especificamente, nesta pesquisa, os quartos e banheiros) se relacionam metaforicamente com as ocorrências internas e subjetivas da personagem. Por exemplo, na Figura 1 (5). a personagem está em uma situação transitória, isso pois ela se encontra em um hotel. O quarto e o banheiro são signos de espaço privado e íntimo. Em uma primeira e rápida análise, tudo parece ordenado, ou seja, tudo aparenta "estar bem". Entretanto, um olhar mais cauteloso chama a atenção aos detalhes, como as imperfeições deste quarto: o teto que descasca por conta de uma infiltração de água, o carpete, desgastado e com machas, etc. O ambiente é marcado pelo vazio, pela ausência – no armário, cabides sem roupas, não se vê mala, nem objetos pessoais, os únicos objetos presentes na imagem parecem não pertencer à mulher despida no banheiro, nem mesmo suas vestimentas encontram-se na imagem. Assim, ela não se constitui autenticamente na esfera de cuidado das coisas, pois não parece utilizá-las. Desta forma, aquilo que não aparece se faz tão importante quanto o que está retratado. O espaço público é delimitado por uma janela, que mostra apenas um carro e indica que neva lá fora, além disso, a penumbra domina a

imagem, com apenas alguns focos de luz – tais características reafirmam a qualidade intimista e subjetiva desta fotografia. A imagem da mulher que vemos é o reflexo no espelho do quarto, que também contém uma imagem refletida pelo espelho do banheiro; aquele revela também parte do cômodo que seria inalcançável pelos olhos do observador. O artista faz, então, um jogo de reflexos, o que indica que a personagem apresenta um conflito de identidade, de autoimagem; e nos leva, mais uma vez, a questionar sobre o que é real e o que é ilusão. A mulher tem aparência estática, petrificada, quase que escultórica – e este é um aspecto recorrente nas imagens selecionadas. Dessa forma, a presença humana se iguala ao nível das coisas; por outro lado, percebe-se que esta tensão corporal não deixa de ser uma manifestação reprimida, contida, silenciada do ser. Essas figuras parecem encarar a consciência de que estão na instância inautêntica, sentem e carregam as dores de seu tempo, mesmo que escolham alternativas inautênticas de lidar com elas. Tal aspecto de paralisação pode remeter a um estado de tomada de consciência autêntica, colocando-as em um lugar entre a autenticidade e a inautenticidade.

Para tanto, a recuperação da autenticidade existencial acontece por meio da voz da consciência. Abbagnano afirma que "esta voz dirige-se ao homem enquanto imerso no mundo e denominado pelo cuidado, e chama-o a si mesmo, ao que ele autenticamente é e não pode deixar de ser" (1993, p.144). Dessa maneira, Heidegger caracteriza o fenômeno do despertar do ser para a autenticidade, cujas possíveis determinações convergem em uma única: o cuidado do ser no mundo para com as coisas e os outros seres. O cuidar remete à sua situação de origem de ser-lançado-no-mundo e, apenas a partir dessa característica é capaz de projetar-se para frente, em suas possibilidades de existir. Porém, na ação de projetar-se, o ser apoia-se naquilo que ele já é, sendo este o diagrama cíclico do cuidado como parte do ser-aí. Para Crewdson, esta temporalidade como constituinte do ser se consolida apenas no presente, de modo que o passado e o futuro não importam, diretamente, para suas fotografias – claro que, se há presente, implica em uma consciência de houve um passado e haverá um futuro, como a sensação de algo que acabou de acontecer ou está prestes a acontecer. Sua narrativa imagética reside justamente na iminência temporal do presente com o passado e futuro. Assim, o tempo para, e em seu lugar resta tudo aquilo que é, e que o é independente do tempo. Possibilitando, então, vislumbrarmos como os eixos temporal e espacial se comportam em suspensão, nos levando novamente à pertinente questão se o que estamos a ver é realidade ou sonho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ser não é revelado diretamente e por completo. Determinados aspectos dele podem ser observados, ao passo que, simultaneamente, outras características são deixadas de lado. Como um iceberg, é possível ver apenas aquilo que se apresenta à superfície, mesmo que se saiba da existência do submerso este não é apreendido pelo olhar e compreendido em seu significado. O sujeito acaba por cometer erros e desvios por causa daquilo que está oculto e que impede a revelação total do ser. Sendo estes desvios os formadores do percurso da história, a qual é marcada por épocas. Em outras palavras, a história é marcada por aquilo que fora parcialmente revelado acerca do ser, de modo que a época do ser é componente de sua própria constituição e, consequentemente, da história universal – pois se torna uma ordem de eventos circunscritos nas revelações e ocultações do ser. Segundo Heidegger, essas revelações se manifestam através das quatro dimensões do ser: a terra, o céu, o divino e o mortal. Portanto, o mundo ilumina o ser, e as coisas desvelam sua divindade, mas essas dependem de uma época que molda tal revelação. Ao representar os sujeitos desta maneira, Crewdson cria expectativas naquele que observa a fotografia, somente para depois frustra-las: ele é levado experimentar um incômodo, já que não é possível decifrar exatamente o que está acontecendo naquele instante narrativo – pode-se deduzir, especular, interpretar, mas nunca sabe-se ao certo. Desta forma, em suas imagens, apenas parte das coisas se revelam, insinuando que determinadas coisas desveladas deveriam estar ocultas – mas os espelhos, as janelas, as portas abertas e entreabertas, as molduras formadas pela arquitetura do espaço direcionam à pergunta: o que é permitido ser visto?

REFERÊNCIAS

[1] ABBAGNANO, N. "História da Filosofia Vol. XIV". Lisboa: Edital Presença, 1993

[2] AGAMBEN, G. "O que é contemporâneo? E outros ensaios". Santa Catarina: Argos, 2009

[3] AGNOSTICA. Disponível em: <http://agonistica.com/brief-encounters-gregory-crewdson-movie/>. Data de acesso: 13/11/2015

[4] CHRISTIES. Disponível em: <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/gregory-crewdson-untitled-from-beneath-the-5662442-details.aspx>. Data de acesso: 13/11/2015

[5] DONDIS, D. A. "Sintaxe da Linguagem Visual". São Paulo: Martins Fontes, 1997

[6] GAGOSIAN, Gallery. Disponível em: <http://www.gagosian.com/exhibitions/september-23-2010--gregory-crewdson>. Data de acesso: 09/11/2015

[7] HEIDEGGER, M. "Ser e tempo". Rio de Janeiro: Vozes, 2000

[8] PEIRCE, C. S. "Semiótica". São Paulo: Editora Perspectiva, 2003

[9] DE ASSIS SAES, S. F., "Percepção e imaginação". São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010

[10] WHITE CUBE, Gallery. Disponível em: <http://whitecube.com/artists/gregory_crewdson/>. Data de acesso: 09/11/2015