



FIF UNIVERSIDADE

MUNDO, IMAGEM, MUNDO



FIF UNIVERSIDADE : MUNDO, IMAGEM, MUNDO

organização:

Bruno Vilela
Guilherme Cunha
Carlos Falci

Belo Horizonte
Malagueta Produções
2017

SUMÁRIO

5. Apresentação

IMAGEM E MEMÓRIA

7. Imagem e memória - do que trata a memória

Carlos Henrique Rezende Falci

15. Contrate um profissional: considerações e experimentações artísticas sobre a fotografia de obra de arte

Bruno Moreschi

32. Livro-paisagem: sobre a edição de uma série de cadernos de imagens & textos

Mário Azevedo

53. A fotografia como dispositivo de rememoração em dois documentários brasileiros: **Acácio** e **Nos olhos de Mariquinha**

Glaura Cardoso Vale

66. *Found photography* e possibilidades narrativas

Maria Eugênia Bezerra Alves

OUTROS MUNDOS, OUTROS IMAGINÁRIOS

80. Outros mundos, outros imaginários

Anna Karina Castanheira Bartolomeu

91. Incursions: new technologies in the territory of photography

Hans Gindlesberger

107. Arquiteturas do Olhar: relações entre fotografia e ambiente construído

Junia Mortimer

124. Ensaio perambulante entre ocidente e oriente: fotografia, cinema e literatura

Yukie Hori

139. A fotografia enquanto convite para fabular

Raquel Gandra

POLÍTICAS DAS IMAGENS E AS ESTRUTURAS DE PODER

- 158.** Economias afetivas e estruturas de poder: tropicalidade e modernidade nas reformas urbanas no Rio de Janeiro do início do século XX
Alice Heeren
- 176.** Espectadores
Priscila Musa e Renata Marquez

EDUCAÇÃO, IMAGEM E NOVAS FORMAS DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

- 189.** Educação, imagem e novas formas de produção de conhecimento
Adolfo Cifuentes
- 204.** Fotografia, mediação e pesquisa biográfica: uma experiência de ensino em artes visuais
Alexandra Simões de Siqueira
- 215.** Fotografia, pensamento e conhecimento: a fotografia como descrição do mundo
Guilherme Ghisoni da Silva
- 231.** Ao olhar, aprender a ver: sobre a prática de fotografia documental
Mateus Souza Lobo Guzzo e Corrinne Noodenbos

IMAGEM E PRODUÇÃO POÉTICA

- 247.** Perpétuo disparo...
Stéphane Huchet
- 256.** Fotografia e experiência: o teatro das construções imaginárias
Patricia Franca-Huchet
- 271.** Autorretratos femininos: Da borda de uma prática artística ao centro da produção contemporânea
Camila Leite de Araujo e Nina Velasco e Cruz
- 287.** Indagações iniciais sobre o mau pintor, seguido do poema “Morte no avião” de Carlos Drummond de Andrade
Hugo Houayek
- 299.** Poéticas do vestígio na fotografia de guerra
Kátia Hallak Lombardi

APRESENTAÇÃO

O FIF BH, Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte, é uma ação cultural bienal, que promove o diálogo entre a produção fotográfica de diferentes países, bem como o encontro entre a fotografia e outros meios de expressão criativa.

Voltado para o universo fotográfico ligado a pesquisas e investigações no campo das poéticas visuais, o festival busca privilegiar os processos criativos que exploram a fotografia como elemento potencial do discurso poético e sua interseção com outras plataformas de produção do conhecimento sensível.

Tem como proposta transformar a cidade de Belo Horizonte, pelo período de dois meses, em um polo de convergência para a discussão e reflexão sobre a produção da imagem fotográfica no Brasil e no mundo, por meio de palestras, debates, exposições, workshops, projeções, maratona fotográfica, feira de livros e pela realização do FIF universidade.

FIF Universidade é uma ação interdisciplinar em parceria com o **Programa de Pós-Graduação em Artes**, que tem como objetivo gerar debates e produção de conhecimento através de painéis de discussão teóricas que compreendam o universo das imagens.

Essa atividade fez parte programa principal do festival e foi realizada por meio de uma convocatória pública aberta a pesquisadores de todo o mundo. Selecionou 20 artigos acadêmicos apresentados em cinco painéis de debate compostos, cada um, por 4 pesquisadores e um mediador convidado.

O conteúdo desta publicação é formado pelos artigos dos pesquisadores selecionados para participar das 5 mesas do FIF Universidade, no festival de 2015, que teve como eixo orientador de suas ações o conceito: Mundo, Imagem, Mundo

Imagem e Memória

FIF Universidade 2015

Imagem e memória - do que trata a memória

Carlos Henrique Rezende Falci¹

Trata-se de memória. De experiências com a memória. De objetos e projetos envoltos na memória, com imagem que indicam pedaços de lembranças. Os gestos realizados pelos artistas/teóricos cujos textos perfazem essa seção – Imagem e memória – fornecem um contorno provisório sobre o tema. Provisoriedade que nos parece absolutamente pertinente ao modo como a própria memória se apresenta/se ausenta, esmaece/permanece a cada momento em que é convocada a se materializar nos registros dos trabalhos apresentados.

Some-se a isso o tipo de imagens fotográficas contidas em cada um dos projetos, e adentramos num terreno em que a ficção se cruza com o documento, em que os processos de autorização daquilo que doravante será chamado de memória se revelam tão incertos quanto a pretensão de nominar o passado através desse termo tão múltiplo e inconstante. Afinal, do que falam as imagens? Elas contam algo? Narram experiências? Mostram de forma organizada o que aconteceu para que aqui estejam, como marcas do que se passou? Ou são traços equívocos, como que mostrando o quanto os gestos que as produziram não sabiam ainda ser, exatamente, memória?

Do que trata a memória? Do que ela se ocupa? Podemos encontrar ou enumerar muitos aspectos, elementos diversos, situações distintas para responder a tais perguntas. A opção que faço nessa apresentação dos artigos sobre imagem e memória se volta para um modo, e não para um objeto de memória. Dito de outra forma, me interessa ver, nas pesquisas apresentadas a maneira como a memória produz conexões. Ou ainda, numa inversão da afirmativa anterior, a memória como um momento em que surgem ligações, sejam elas temporais, entre imagens, entre experiências. Obviamente, quero investigar como cada um dos autores nos enxerga e usa a potência das imagens para entrelaçar narrativas e, com isso, fazer surgir momentos de memória. O caminho por mim adotado se faz por algumas razões, sobre as quais discorrerei brevemente, e que se ligam às minhas pesquisas sobre memória, rastros, arquivos e dispositivos.

Já há algum tempo investigo a velocidade e transitoriedade dos registros de memória, nos mais variados ambientes. Procuo compreender que tipo de memória podemos associar a objetos ou registros “pouco” confiáveis como índices do que já se passou. Nessa direção, venho me deparando com uma

lógica que aponta para o termo “memórias conectivas”. É preciso não deixar de mencionar uma monumentalização da memória (Huyssen, 2000), as memórias mediadas por vários aparatos e empresas de mídia (Hoskins, 2011a; van Dijck, 2007), ou o crescimento exponencial de memórias em ambientes digitais e redes sócio-técnicas, como terrenos de pesquisa que antecedem ou se sobrepõem à ideia de memória como conexão. Andrew Hoskins (2011a) defende que o momento de memória é um momento de conexão. Com esse enfoque, pode-se dizer que a memória é algo da ordem de um movimento de contato, de conexão, sendo o seu registro apenas um tensionamento de um processo dinâmico. É preciso, desse modo, compreender como as ações de conectividade podem ensejar novas formas de ver a memória contemporânea. Utilizar nesse texto o conceito de memória conectiva me permite não ficar preso a uma crítica, que me parece às vezes paralisante, voltada para apontar ou os riscos do excesso de memória, ou a precariedade dos registros contemporâneos utilizados para guardar experiências. Não que tais análises sejam desprovidas de importância, mas entendo que, nesse ponto, a crise não seja tanto a da memória, mas sim a do conceito de arquivo. Essa é a tese defendida por Derrida (2001) em “O mal de arquivo”, e que tomo emprestada aqui para enfatizar como esse termo, muitas vezes, direciona o olhar para elementos materiais que armazenariam memórias. De princípio, é bastante claro que o arquivo não é somente um elemento fixo, mas mesmo em sua maleabilidade a lógica que o precede aponta para aquilo que Derrida chama de “pulsão de morte”. O arquivo já destruiria o que é responsável por arquivar. Penso que o arquivo não destrói exatamente a memória enquanto experiência, ou consegue armazená-la, mas

sim permite ir além e aquém do que se registra nele. O que os arquivos fazem é tensionar a memória no ato do seu aparecimento material, já que através dela uma lembrança se encontra disponível para entrar em redes muito diversas de memória. Portanto, afirmar que um arquivo é ou não confiável como registro de memória me parece uma saída contraproducente para olharmos os arquivos atuais e as maneiras de produzi-los. Antes entendo ser mais frutífero assumir a instabilidade dos mesmos, o seu poder de ficção, de apontar para o que uma memória pode vir a ser, de acordo com o que ela se conecta. Assim enxergo o trabalho de Bruno Moreschi, no primeiro texto dessa seção, exercício no mais potente sentido da palavra, de colocar em ação aquilo sobre o qual se debruça.

Moreschi opera no limiar do que os arquivos podem e não podem ser, convocando-os no seu regime de lei, e nos provocando a pensar simultaneamente em como tais arquivos, muitas vezes, padecem entre o desejo de legislar e a inevitabilidade de produzir o engano. O seu texto traz até a nossa leitura dois trabalhos artísticos de sua autoria, cujos objetos me remetem ao rigor do gesto arquivístico e, dentro desse rigor, e a partir de procedimentos muito bem delimitados, como é possível operar no campo da ficção da memória. Para tanto, Bruno Moreschi utiliza conjuntos e maneira específicas de criar fotografias de obras de arte, e nos faz olhar mais para o que está no entorno de cada foto, na maneira como os elementos são interligados na criação de um livro de arte, do que especificamente para cada imagem. Ainda assim, é somente a partir das imagens e de sua capacidade de se portarem como memória de uma obra de arte é que somos convidados a investigar as conexões que tecem tal memória.

Então, numa primeira resposta provisória às perguntas: trata-se de memória? Do que a memória trata? – vejo os gestos que criam arquivos como os índices dessa resposta. Falar de memória é inquirir os gestos capazes de gerar momentos de memória, os quais poderão então ser registrados. Tais documentos, entretanto, esgarçam os ditos momentos, pois os apresentam a partir de procedimentos que se situam entre a invenção e o fato documentado.

Mario Azevedo, a seguir, nos leva para dentro do seu trabalho de criar coleções a partir de viagens, de andanças, da produção de uma psicogeografia que se faz também no processo de selecionar imagens de espaços e lugares. As fotos produzidas pelo autor/artista evocam vários trajetos, indo desde marcas que convocam o seu olhar, espalhadas pelos caminhos, até trajetórias criadas pela sua maneira de vagar entre álbuns, imagens soltas, coleções sem nome ou memória. Se o espaço é o lugar praticado, como nos propôs Certeau (2004), os espaços de memória se fazem na forma como Azevedo conecta a si mesmo em tempos distintos. Momentos relacionados a caminhos já percorridos retornam através de ligações no presente, sugerindo olhar para a memória como ação que entrelaça um tempo sempre por definir, sempre vindouro.

É o próprio texto de Azevedo que me leva para essas temporalidade, ao falar de objetos capazes de ocupar uma paisagem atemporal, de serem originários, e não necessariamente representarem uma origem fora de si mesmos. As coleções de imagens criadas no trabalho desse artista chamam a atenção, também, para o caráter de equivocação contido em suas fotos. Não que elas sejam enigmáticas ou misteriosas, antes, porque a atenção que elas sugerem aos detalhes, cores, formas, àquilo que as interliga, nos transporta justamente para um espaço entre o que reside em cada uma. O olhar vagueia, assim, num duplo registro: são fotos de paisagens? De caminhadas? Do local onde o olhar se debruçou e fez marcas? Ou são encontros que o artista produziu em casa, ao se deparar com as semelhanças em cada imagem, e que talvez já habitassem o seu olhar, ainda que não estivessem presentes em cada lugar que foi alvo do ato de fotografar? Parece-me que Mário Azevedo se atira, de um lado, no risco contido em qualquer caminhada, e principalmente, naquelas que praticam os lugares pela primeira vez; e simultaneamente, por outro lado, ao experimentar esse trajeto, busca ali, ainda que inconsciente, fazer marcas, reconhecer o seu jeito de enfrentar o que ainda não conhece. Não seria isso a memória: uma marca que ainda não sabemos como vamos deixar, mas que já acompanha nossos gestos ao tatear as experiências?

Talvez seja na costura de tais gestos que a memória aparece, sempre fugidia, como uma tensão entre objetos antes não conectados. É no meio de narrativas que a memória se faz notar, junto com os procedimentos capazes de estruturar uma história. A narrativa é o ato mesmo de dar visibilidade a um modo da memória, não a ela em si, que permanece como um fundo invisível à espera de reconhecimento, de rememoração. Movimento este que trará sempre e apenas uma vibração de um todo maior, de algo que é atemporal. Por essas razões vejo que o ato de investigação que empreendo sobre memória tem se voltado para as maneiras de criar conexões, para as formas como a memória se torna visível com dispositivos específicos, como aqueles analisados por Glaucia Cardoso ao tratar da relação entre fotografia e o documentário brasileiro.

Alguns pontos já me chamam a atenção de imediato, no terceiro trabalho que integrou a mesa

sobre imagens e memória. O primeiro ponto diz respeito ao resto, ao vestígio, ao traço, que constituem uma presença de algo ausente, e uma ausência da presença. Os restos e rastros exibidos nas imagens já muito antigas, em que o reconhecimento não se dá mais por completo, reforçam a sensação de que um rastro não é apenas uma materialidade qualquer esquecida em um canto. O vestígio é também construção, é algo do qual nos apropriamos para nele, dele, e com ele, refazeremos algo que apresenta um passado momentâneo. Por que momentâneo? Porque nesse ato de reconhecer um rastro engendramos uma narrativa de memória com seu tempo próprio; é um passado intimamente ligado ao presente da nossa ação.

O segundo ponto que destaco é a atenção que a autora dedica aos dispositivos de rememoração. Ela menciona, logo no início do seu texto, um “gesto de solicitação da fotografia” como tais dispositivos. É junto desses mecanismos que Glaucia Cardoso se debruça, por exemplo, sobre sutilezas na montagem dos dois filmes que escolhe analisar. Em cada um, a autora percebe espaços vazios na rememoração, intervalos que, mesmo preenchidos pela presença de se colocarem fotografias dentro dos filmes, não deixam de evocar justamente a descontinuidade da memória. O modo como os rastros fílmicos e fotográficos são trabalhados no texto de Glaucia, e nos filmes que ali estão, apontam para a potência ficcional contida em cada arquivo, em função do deslocamento temporal que todo registro carrega consigo. No caso dos trabalhos que a autora discute, o distanciamento no tempo é reforçado nas escolhas, feitas pelas diretoras, dos tipos de registro presentes nos filmes. Glaucia realça o papel dos arquivos de filmes de 8mm presentes nas produções que discute, e nos chama a atenção não só para uma memória

de ações passadas, mas igualmente para um passado contido nas texturas de filmes também deslocados do nosso tempo. É como se esbarrássemos numa dupla distância: os personagens se veem diante de momentos já vividos, apresentados a nós por registros que trazem uma visualidade também carregada da sua própria memória física. São imagens que possuímos, em sua textura, o rastro do que já foram. Rastro esse que, no entanto, é capaz de ocupar e construir uma presença no agora.

Falo de uma dupla distância não como um obstáculo à memória, mas como um elemento que constitui os modos de existência dos arquivos. Afinal, o que estes guardam é tanto o conteúdo que podemos divisar através deles quanto a maneira como se organizam enquanto arquivos. Retomando novamente Derrida, o arquivo já definiria aquilo que será arquivado nele. Não obstante, ele traz no seu bojo pistas e sugestões que nos permitem questionar exatamente o que deixam de fora, bem como o caminho que propõem até o passado. Como ver aí uma dupla distância? Tomando os filmes analisados no texto, encontramos o passado no contato que os personagens têm com as imagens dos seus próprios arquivos. Uma primeira distância se revela nesse gesto, mais usual e esperada, que é a da memória do que se viveu.

Há, no entanto, uma outra distância, concomitante à inicial, e que o gesto do texto traz à tona. Falo da discussão sobre a maneira como os filmes narram os arquivos, o modo como eles apresentam um percurso de busca em meio aos diferentes tipos de arquivos. Cada arquivo propõe um modo de encontro com o passado, relativo à sua maneira de organizar o que querem mostrar. Ao nos defrontarmos com essas formas, pode ser que

não tenhamos, à nossa disposição, recursos para confrontá-las em relação ao que deixam de dizer. Ficamos, assim, na superfície dessa outra distância, apenas pressentindo o que escapa à narrativa que ora nos é apresentada. Mas, e aqui surge a potência dos dispositivos de rememoração do texto de Glaura Cardoso, pode ser que a maneira de apresentação do que foi arquivo proponha, exatamente, um mergulho para dentro dessa distância, não para nos garantir o conhecimento pleno do que o arquivo não diz, mas sim para reforçar a existência de rastros e vestígios que rondam toda narrativa arquivística, como um fundo temporal do qual os arquivos não podem prescindir. Tal fundo não pode ser arquivado por completo, continua a se manter em aberto no seio mesmo dos documentos sobre algum passado. Esse encontro sempre dúbio é objeto de análise do último texto da seção, voltado para a discussão sobre found photography.

O texto de Maria Eugênia Alves transita por projetos, experiências artísticas, documentários, entre outras produções, que nos inserem no terreno da prática da found photography. Destaco alguns elementos que parecem conduzir a leitura, num campo de trabalho em que a orientação nos leva sempre em direção ao que é, duplamente, inesperado e construído. As práticas discutidas pela autora são marcadas exatamente por uma fricção entre invenção e descoberta. A ação implicada na found photography se dirige para o que foi descartado, para vestígios que estariam presentes em fotografias de desconhecidos. Como se os artistas, diante de um arquivo de imagens anônimas, se colocassem uma tarefa de organizá-las a partir de rastros. E como pensar tais elementos, na relação com o gesto indicado? Vejo os rastros tanto como as marcas de que algo se passou, ou de que

algo passou por um lugar, bem como a ação que produziu aquela marca, aquele vestígio. A passagem que produz a marca confere ao rastro uma dinâmica, a possibilidade de resgatar a narrativa que criou tal marca da passagem; e ao mesmo tempo, essa marca tem uma permanência no aqui e no agora, fundamentalmente ligada ao documento que contém o rastro. O rastro então é, ao mesmo tempo, móvel e estático, porque fala de um ato que aconteceu, e se faz visível naquele momento em que é reconhecido enquanto tal, numa inscrição mais duradoura. O rastro seria construído na própria busca de um lugar passado, e não somente como a confirmação de que esse lugar passado existiu. Por essa razão, entende-se que o rastro não pode ser dissociado da operação que produz o documento, nem da que cria o arquivo. No entanto, é como se intensidades diferentes operassem em cada um desses momentos: o rastro é ainda uma pré-figuração do acontecimento, conquanto tenha sugestões da narrativa que é capaz de produzir; o documento apresenta-se como a escolha de alguns rastros, e sua consequente autorização enquanto rastros; e o arquivo é a institucionalização daquilo que já estava contido no rastro, mas apenas como ranhura. Surge assim uma maneira de caracterizar o arquivo relacionando a sua “criação” a uma escolha arbitrária, uma vez que os acontecimentos passados são selecionados a partir de uma motivação, de uma pergunta ou questão que se deseja investigar, feita a documentos coletados e que se relacionam com um acontecimento anterior. O achado, presente na found photography, se assemelha à produção do arquivo, porque é como se cada artista fizesse uma escolha arbitrária, porém legítima, em relação às fotos que têm diante de si. E essa pergunta termina por delimitar também que fotos cabem dentro de uma

narrativa, que fotos podem fazer memória. Os arquivos, ao serem investidos de tal condição, permitem que se criem, a partir da delimitação temporal que eles mesmos produzem, novas associações entre acontecimentos que tiveram lugar num tempo passado. Descubrem-se assim, tessituras ainda não reveladas, que provocam a memória a revolver sobre si mesma. É o que surge nos trabalhos de Helena Martins Costa, ou na obra de Thomas Sauvin, analisada no último artigo dessa seção. Ao mesmo tempo, os arquivos podem ser invenção, uma vez que aquilo que se chama arquivo pode ser criado pela própria narrativa, na escolha de elementos antes não considerados como pertencentes aos acontecimentos passados. Em ambos os casos, olha-se para fatos passados e para os documentos que lhes servem de comprovação a partir de uma questão que irá torna-los (os documentos) uma evidência do acontecimento que se deseja lembrar, do qual se deseja produzir memória. (Ricoeur, 1997) O que surge, doravante, como memória de um fato passado, é um conjunto de elementos que, mais do que apresentar efetivamente o passado, apresenta a maneira como ele foi construído. Ou melhor, a maneira como essa memória passa a re(a)presentar algo que é da ordem do passado, mas que não tem lugar fixo de uma vez por todas. Esse movimento (de fixação) é o que marca a relação entre modos da memória se institucionalizar.

Os artistas e/ou projetos que aparecem no texto de Maria Eugênia Alves encontram a potência nos seus trabalhos quando se abandonam à atividade de reorganizar fotos de terceiros; de imaginar narrativas para imagens soltas; de ver semelhanças em detalhes, entre imagens cuja origem parece muito distinta entre si. A found photography pode ser vista como um trabalho arqueológico, ainda que as narrativas que dela emergem se relacionem muito mais à esfera do particular, como bem enfatiza Alves. Nesse sentido, podemos pensar numa arqueologia muito mais próxima do sentido que Foucault emprega quando propõe sua análise sobre os enunciados. Ou seja, um trabalho que consiste em encontrar, ou descobrir, regularidades discursivas; em descrever as diferenças entre um conjunto de elementos; em organizá-los de forma a dar a ver aquilo que é singular, que é raro.

“Eis o terceiro traço da análise enunciativa: ela se dirige a formas específicas de acúmulo que não podem identificar-se nem com uma interiorização na forma da lembrança, nem com uma totalização indiferente dos documentos”. (FOUCAULT, 2008, p. 139)

Os atos artísticos descritos por Alves situam-se nessa intersecção, ao não nos apresentarem mais documentos sobre um passado, e sim nos abrirem uma memória que reside no modo de organizar o que foi encontrado. E o que é achado nessas fotografias? O artigo sugere como resposta um olhar cuidadoso sobre o movimento do ato de achar. Tomo a liberdade, então, de brincar com o termo “achado”, como uma maneira de me aproximar indiretamente da força do texto de Maria Eugênia.

Achado é, no meu primeiro gesto, o que se encontra por acaso, jogado em algum lugar, deixado para trás. Ou seja, vejo-o como um rastro, um vestígio de uma ação. Fotografias achadas seriam, dessa forma, a própria presença física do que se passou, independente do que sejam capazes de mostrar? Fico tentado a dizer que sim, mesmo que elas nos mostrem o que acaba de acontecer, como no caso de uma foto feita com a câmera de meu celular. Ela se

sobrepõe quase que instantaneamente ao que presencio, não se fixa num suporte de papel fotográfico, mas se materializa em pixels e códigos de programação. O intervalo de tempo para vermos o que esteve diante da câmera, ou o que se passou dentro dela é mínimo, mas existe. E por que existe, ou por que resiste? Porque houve uma organização de elementos para conjurar a imagem. Houve narrativa, tomando esta como tal organização temporal. Há narrativa, há uma presença do tempo, do ato que acabou de acontecer. É um achado, no sentido que emprego nesse primeiro gesto, porque fala do que, após o gesto fotográfico, está deixado para trás. Uma foto instantânea de um momento que se apresentou rapidamente, e que parecia digno de ser registrado, de deixar rastros. Obviamente, a medida da dignidade é absolutamente variável, e poderá mudar ao olharmos para a fotografia que acaba de surgir. Talvez, entre as várias imagens encontradas pelos artistas presentes no texto, estejam imagens que, ao surgirem, pareciam não ser mais capazes de falar, ou mostrar o que se passou. O que quero dizer com essa digressão é: o tempo que o registro leva para aparecer constitui também uma imagem, se incrusta no que isolamos como imagem, e se apresenta então como memória.

Em alguns depoimentos que Maria Eugênia Alves destaca de um documentário, as pessoas falam das fotografias, mas falam igualmente da presença ou ausência da prática fotográfica. Falam do tempo relativo a produzir o registro, do tempo que habita o interior dos dispositivos de captura das imagens. E é instigante pensar na ideia de captura, porque ela também se dá pela lógica do achado. É como se a câmera, defronte de algo a ser fotografado, encontrasse no conjunto de elementos algo que lhe chama mais a atenção. Algo que, paradoxalmente,

captura o seu olhar. Pode ser uma cor diferente, que irá brilhar mais no papel; ou a incidência de luz que “estoura” a imagem, pela sua força de captura. Por isso, quando a autora cita Fontcuberta, nesse último texto, as falas do autor são tão pertinentes; afinal, é de uma entrada no terreno do invisível que eu também falo, no primeiro uso do termo “achado”. Maria Eugênia Alves nos conta projetos cujo ato principal é capturar detalhes, se deter em algo que está além do visível nas imagens, de algo que é achado, que parece ter ficado para trás, como que aguardando o tempo em que poderia ser descoberto e produzir invenção. Afinal, o texto enfatiza sempre a ideia de uma construção de sentido, de criação temporal. Memória, nesse caso, é algo que surge de uma confluência entre vários tipos de achados. Os que estão nas fotos e aqueles que foram escolhidos pelos artistas. No meio dessa confluência reside o equívoco, a instabilidade, a fricção, o tipo de fenda temporal que os vestígios têm o poder de inventar.

O segundo sentido através do qual quero olhar para o termo “achado” se liga à noção de surpresa, de sorte, do que é inesperado, de uma alegria pelo que não parecia ser tudo aquilo que se apresentava à primeira vista. Embora não pareça muito distante da primeira acepção que usei, trato aqui de uma abertura para o que está adiante, para o que pode ser produzido, criado, imaginado a partir do achado. Em alguns dos projetos descritos no texto de Alves o que percebo é essa abertura, um movimento de encontrar algo que pode ser explorado em relação a um devir, e não somente mais como marca do que se foi. No meio de detalhes esquecidos se produzem achados. Entendo que as found photographs nos guiarão também nessa direção. O trabalho de Joachim Schmid, analisado mais

ao final do artigo, me parece capaz de fazer a mistura entre um passado imediato e os achados que o artista produz no meio de imagens perdidas. Olhando para imagens fora de circuitos de exposição, buscando a degradação física nas fotos, o artista alemão parece criar uma narrativa não mais voltada para um passado, mas sim aquilo que elas sejam capazes de mostrar daí em diante, no momento em que passam a integrar os objetos artísticos. Nesse aspecto, o achado a que me refiro trata de uma invenção, também, de alguma coisa que não seria capaz de capturar o olhar, mas surgiu como uma chance, como abertura para uma narrativa ainda à espera de ser contada. Produz-se uma espera pelo futuro, uma memória do que virá aparecer em tais organizações de fotografias encontradas.

Alves nos diz, no seu texto, que as imagens retornam. Elas se dobram sobre si mesmas, tornam a ser, a existir, mas não o fazem somente para confirmar o que se tornaram. Nos atos e gestos artísticos em torno da *found photography*, o que a autora destaca é o modo como esse tornar a ser gera temporalidades inauditas, memórias cujo dinamismo se baseia na força do registro físico. Daquilo que, pensado como perenidade, se mostra tanto mais resiliente quanto mais é capaz de se desdobrar e se mostrar diferente. O achado, então, é um rastro à espera de uma narrativa que ele mesmo constrói, na qual é sujeito e objeto, é particular e coletivo, faz parte do que está registrado e do que pode ser aberto ao ainda não visto.

Ao articular esses dois sentidos, convido então o leitor a um trabalho prazeroso de atenção e espera, em meio às imagens e memórias que dialogam entre si nessa secção. Atenção com o que for descoberto nos textos, porque o passado é também invenção; espera pelo que virá de novo, porque o futuro é também a vontade de reconhecerno-nos naquilo que imaginamos. E, não obstante, tudo nos escapa, e nos permite continuar vivos para o risco.

1. Carlos Henrique Falci é professor da Universidade Federal de Minas Gerais, no programa de Pós-Graduação em Artes. Doutor em Literatura pela UFSC, atualmente desenvolve pesquisa sobre poéticas e políticas da memória; e lugares imaginários de memória. Contato: chfalci@gmail.com.

Referências

BRUNO, Fernanda. **Rastros digitais sob a perspectiva da teoria ator-rede**. FAMECOS, Rio Grande do Sul, v. 19, n.º. 3, p. 681-704, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/12893/8601>>. Acesso em: 21/03/2016.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer**. Trad.: Ephaim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HOSKINS, Andrew. **7/7 and connective memory: interactional trajectories of remembering in post-scarcity culture**. *Memory Studies*, 4(3), 269-280, 2011a.

HOSKINS, Andrew. **Media, memory, metaphor: remembering and the connective turn**. *Parallax*, 17(4), 19-31, 2011b.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa. Tomo III**. Campinas: Papyrus, 1997.

VAN DIJCK, José. **Mediated memories in the digital age**. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Contrate um profissional: considerações e experimentações artísticas sobre a fotografia de obra de arte

Bruno Moreschi¹

Resumo

O artigo discute e problematiza os mecanismos de funcionamento da fotografia de obra de arte, destacando que nela há escolhas, autor, assinatura, mesmo que de forma implícita como são os minúsculos créditos fotográficos nos livros de arte. Tendo como referências teóricas os apontamentos de autores como Walter Benjamin, Joan Fontcuberta e Roberto Signorini, além de duas experiências artísticas realizadas pelo autor do artigo, o texto pretende evidenciar como, muitas vezes, a História da Arte não é a História das obra de arte, mas, sim, a História das fotografias dessas obras. Tal constatação nos permite afirmar que nossa memória relacionada às artes visuais está intimamente ligada a produção de um tipo de imagem específica, que não deve ser confundida como um documento isento de ideologias.

Abstract

The article discusses the mechanisms of functioning of the work of art photography, noting that it's choices, author, signature, even if implicitly as are the tiny photographic credits in art books. Taking as theoretical references authors as Walter Benjamin, Joan Fontcuberta and Roberto Signorini, plus two artistic experiments conducted by the author of the article, the text aims to show how often the art history is not the history of the work of art but rather the history of photographs of these works. This finding allows us to say that our memory related to the visual arts is closely linked to the production of a specific kind of image, which should not be confused as a document free of ideology.

1. Treinamento específico

Uma história aconteceu cinco dias antes da escrita deste artigo que me obrigou a mexer na estrutura inicial do texto e recomeçá-lo de outra maneira. O caso remete a um aviso escrito por Walter Benjamin no parágrafo final de seu texto *Pequena história da fotografia*, publicado pela primeira vez em 1931: “O analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar.” (BENJAMIN, 1996, p. 107). Após parar em uma lanchonete de posto de gasolina às margens da rodovia Bandeirantes, no interior de São Paulo, meu carro foi furtado. O que era de considerável valor monetário estavam comigo dentro da lanchonete, com exceção de uma mochila pesada com meia dúzia de livros sobre fotografias – grande parte deles constituem a bibliografia deste texto. Ao abri-la, o ladrão deparou-se com Walter Benjamin, Laura González Flores, Joan Fontcuberta, Roberto Signorini em detrimento

de um computador portátil ou algo de mais fácil revenda. Confabulo: ao ver livros sobre imagens e fotografias, não teria esse ladrão se dado conta do risco de ter sido filmado por algumas das câmeras de segurança?

Ao retornar ao local do furto, a minha esperança não era conseguir algum tipo de registro ou compensação, mas sim, reencontrar a mochila e os livros. Na realidade, confesso que estava feliz por não terem roubado minha carteira, documentos e celular. Mas a postura do gerente da lanchonete era oposta à minha calma. Ele zanzava de um lado para o outro, prometendo que em poucos minutos iria ter a prova cabal do “crime”, de acordo com suas palavras. De fato a eficiência do pessoal de segurança foi impressionante: em pouco mais de 15 minutos, eles me apresentaram um papel sulfite com um borrão escuro impresso nele (*ver imagem 1*). Ali, garantiram, estava o momento exato em que o ladrão retirava a mochila do carro, mas eu não via nada além



Imagem 1

de borrões e me interessava muito mais uma ajuda para procurar a mochila que poderia estar jogada nos canteiros do local. Não, eles queriam me entregar a imagem. Comentei que nem meu carro conseguia identificar com precisão na fotografia, e foi quando, com ar de autoridade, o gerente da lanchonete me explicou que era difícil mesmo decifrar aquele papel, mas que eles ali conseguiam tal feito, pois “passaram por um treinamento específico para poderem entender esse tipo de imagem.” O futuro que Benjamin preconizara, chegou. E, naquele momento, era eu o analfabeto visual.

O aviso do gerente valeu-me mais do que a bibliografia furtada. Nós não simplesmente vivemos em um mundo repleto de imagens. Vivemos em um mundo de imagens cada vez mais singulares, com suas ideologias, políticas e vocabulários próprios. Como bem avisou o gerente, os treinamentos para compreendê-las de fato são específicos, o que pode sugerir que a idéia de crescente especialização é uma atitude desesperada diante de um colossal mundo de possibilidades visuais: criar tipos, categorias, subáreas na ânsia do efeito de organização, uma metodologia que a modernidade soube bem estimular em todos nós. Temos diante dessa genérica expressão “mundo de imagens” um álbum com diversas seções: as fotografias documentais, de moda, o fotojornalismo, a fotografia artística, as fotos de família etc. Mas as especificações não cessam, pois nas seções há subseções: na fotografia de moda há as de modelos anoréxicas; as de joias e adereços com mulheres de belas mãos; as de cabelos tão bem editadas em programas de edições de imagens. E mais, pois as subseções criam ainda outros e outros nichos. O fato é que todos

esses tipos e subtipos de fotografias possuem seus métodos, equipes de profissionais e teóricos, estes que muitas vezes reservaram anos e anos de suas carreiras acadêmicas para falar com propriedade sobre um tal subtipo do tipo específico que faz parte de um mundo vasto e complexo chamado fotografia.

Mas o que há de comum em todas essas imagens? Não é mais o suporte (temos de outdoors imensos em espaços públicos à micromoléculas com imagens impressas), tampouco a temática, como já constatamos acima. O que as une é justamente o que as também momentaneamente as separam: suas especificações que, em última instância, prova que todas as fotografias são criadas a partir da aplicação de modelos esquemáticos de enganações específicas. Quem confirma isso é a História, visto que o nascimento da ideia do documento fotográfico ocorre praticamente ao mesmo tempo da farsa fotográfica. 1835 e 1839, um intervalo de apenas quatro anos separa a patente do primeiro processo fotográfico legitimado, o daguerreótipo de Louis Jacques Mandé Daguerre, do autorretrato de Hippolyte Bayard, que simula seu próprio suicídio. Portanto, a heliografia de uma composição de telhados, dita por muitos como a primeira fotografia, e a imagem fotográfica do suposto suicídio de Bayard, que macabramente remete a outra farsa mais próxima de nossas realidades, o assassinato que tentou se passar por suicídio do jornalista Wladimir Herzog durante a ditadura militar brasileira, se encontram em um mesmo ponto referencial ontológico. Essas imagens não são testemunhas indiciais de realidades únicas, mas a *representação* de realidades únicas, que é sempre a do autor.

Não se trata de simplesmente polemizar a partir de algo que, no fundo, todos sabemos: a fotografia não é a verdade. Há um prazer em repetir isso, até porque uma constatação como essa dita em um congresso de fotografia possui a incrível capacidade de praticamente unir os mais diferentes especialistas em imagens. Transcrever esse trecho de Fontcuberta é algo que unifica diferentes discursos:

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdade. Contra os que nos inculcaram, contra os que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. (FONTCUBERTA, 2010, p. 13)

Ou, de forma ainda mais retumbante, associando a fotografia à metáfora máxima do traidor:

A fotografia atua como o beijo de Judas: o falso afeto vendido por trinta moedas. Um gesto hipócrita e desleal que esconde uma terrível traição: a denúncia de quem justamente diz personificar a Verdade e a Vida. (Ibid., p. 13).

Mas o próprio Fontcuberta sabe que constatações como essas já não parecem suficientemente reveladoras, pois a questão-chave da fotografia não está na fotografia em si, mas no fotográfico:

(...) o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade. (Ibid., p. 13)

Tudo isso para afirmar que a discussão de um tipo específico de fotografia que se dará aqui está associada a uma idéia de índice, não de ícone ou símbolo. No índice não se está apenas o que se vê, mas também uma vasta rede de ambiguidades que culmina em:

(...) uma mudança do signo para o ato fotográfico: da fotografia como veículo de uma mensagem para a fotografia como experiência de produção e recepção. (SIGNORINI, 2014, p. 15).

Mas será que só nos resta então lamentarmos o desmascaramento da fotografia como verdade e nos rendermos a uma encenação hipócrita em que fingimos acreditar nos documentos fotográficos? De maneira nenhuma. Temos muito mais motivo de festejar o complexo campo de descrédito da fotografia do que lamentarmos a perda de uma via de mão única que associa a fotografia como prima cabal da verdade. Há muito mais ganho em remexer e contribuir para o patrimônio de estudos teóricos que, segundo Signorini, se mostraram sem precedentes pela amplitude e riqueza de temas durante os anos de 1960, 1970 e 1980 do que simplesmente acharmos que a constatação da farsa encerra o problema:

(...) a fotografia é objeto de reflexão Socioantropológica e de história geral e social, de abordagens semiótico-linguísticas e psicológico-perceptivas, de análise de sua relações com a pintura do passado (em proporção sempre crescente nos últimos anos) com as artes visuais contemporâneas. (SIGNORINI, 2014, p. 11).

Por mais caminhos que se possam abrir, é um alívio perceber que a fotografia não se reduziu à ideia de documento e se tornou invariavelmente, sempre quando desmascarada, um exercício crítico do olhar, um objeto filosófico indicial para falar de coisas muito além do que se vê. Como bem lembra Signorini, quando Benjamin discorria sobre “imagem precária” ele não falava de fotografia, mas refletia sobre uma crise própria da modernidade como um todo.

Mas o aspecto indicial da fotografia não está associado apenas a um vasto mundo de divagações e questionamentos. A ideia da fotografia como índice também se relaciona a ideia de passagem, uma ponte que liga um lugar ao outro. Pense em um álbum de fotografias de família, por exemplo. Na grande maioria das vezes, ele não é encarado como um objeto de reflexão sobre o fotográfico, nós não paramos diante das imagens para pensar sobre as formas de representação do poder patriarcal a partir das poses familiares, dentre outros aspectos conceituais. Ao folheá-lo, deixamos de lado essas questões, e aceitamos mesmo que momentaneamente criar uma ponte entre o nosso presente e um presente de outrora, que fingimos não ser um passado construído. Ver fotografias é um exercício constante de negação

do que se sabe: em uma postura passiva, como a que costumeiramente nos encontramos diante de imagens; enganação e documentação tornam-se sinônimos. E é por isso que aqui, a postura é oposta àquela que não se deslumbra com o pássaro mecânico que milagrosamente voa, mas que lembra conscientemente do sistema em que ele se está inserido e que o faz alcançar vôo. Como tão bem lembra Bruno Latour: “Os Boeings não voam, voam as linhas aéreas.” (LATOURE, 2001, p. 222)

Fica, porém, uma questão fundamental para a discussão a seguir: será que todas as fotografias nos induzem a essa encenação consciente feita por nós, que ignora os supostos pormenores de uma imagem (que sabemos que não são nada mínimos, mas essenciais) para ficarmos apenas com o resumo da ópera? Não há nenhum tipo de fotografia que, devido ao seu contexto, de fato nos engana, nos faz sermos crentes como aqueles que fugiram por medo de serem atropelados pela locomotiva filmada pelos irmãos Lumière?

Um subtipo de um tipo de fotografia possui potencial para ser esse material de fé. Ela pertence à fotografia que se diz documental e seu subtipo é o de registrar as mais diversas criações artísticas criadas pelo homem. O contexto aqui ajuda na confiança às cegas que lhe atribuímos, pois estamos inebriados pelo que se criou a partir da mente inquieta do artista. Perguntar quem é o autor do que se vê remete quase sempre ao criador legitimado (o artista quem fez, parece claro), quase nunca a uma outra camada autoral, a de quem viu aquela criação e a registrou:

Se alguma coisa caracteriza a relação moderna entre a arte e a fotografia, é a tensão ainda não resolvida que surgiu entre ambas quando as obras de arte começaram a ser fotografadas. (BENJAMIN, 1996, p. 104)

Na fotografia de obra de arte é preciso estar ainda mais atento do que o costume. Só assim, num lampejo de consciência, podemos não estar mais focados na composição pictórica que tanto nos intriga, na face frontal (e o que é frontal?) de uma escultura pesada ou nas intrigantes questões que nos são jogadas a partir da imagem de um objeto que, fora do museu, seria uma simples cadeira. Com um olhar atento e desconfiado, esses feitos artísticos já não nos importam mais para nossa discussão. Vamos falar do autor que ninguém se interessa, do diminutivo nome que aparece no canto da imagem ou, ainda melhor, nas últimas páginas dos livro de arte reservadas para os créditos fotográficos – que, pior do que nunca serem lidas, não servem sequer a espaços de dedicatórias.

The image shows the DEDALUS database interface. At the top, there are logos for DEDALUS (Banco de Dados Bibliográficos da USP) and SibiNet. Below the logos is a navigation menu with options: Identificação Buscas, Resultados, Preferências Buscas Anteriores, Catálogos Meus Docs., Fale Conosco Histórico, Encerrar Sessão Vocabulário, and Ajuda. A secondary menu contains: Adicionar Reg. Meus Docs., Localizar, and Salvar / E-mail.

Below the menu, there are options for 'Escolher formato:' (Padrão, Ficha, Formato Reduzido) and 'Nomes MARC' (Campos MARC). The main content area displays 'Registro 1 de 1' with navigation buttons for 'Registro Ant.' and 'Próx. Registro'.

No. Registro	002511212
Tipo de material	LIVRO DE ARTISTA
ISBN	9788591704217
Entrada Principal	Moreschi, Bruno
Título	Art Book : 50 contemporary artists = 50 artistas contemporâneos = 50 artistas contemporâneos / editado por Bruno Moreschi ; textos Paulo Miyada, Joseph Imorde, Paulo Kühn, Victor da Rosa, Ananda Carvalho, Paula Borghi, Tainá Azevedo, Camila Belchior, Sérgio Tavares Filho.
Imprenta	São Paulo : Menard, 2014.
Descrição	242 p. ; il
Nota	Exemplar numerado (100/100)
Nota de idioma	Textos em inglês, espanhol e português
Assunto Pessoa	Moreschi, Bruno
Assunto	LIVROS DE ARTISTAS ARTE CONTEMPORÂNEA -- SÉCULO 21
Acervo Geral	Todos os itens
Itens na Biblioteca	Museu de Arte Contemporânea

Imagem 2

2. *Art Book* e a garantia de existência

No momento em que escrevo este artigo, exemplares do livro *Art Book* estão espalhados em locais diversos. Em dez bibliotecas brasileiras, ele não se mostra pela capa, mas pela lombada; prensado em outros livros e só resgatado com a ajuda de algum tipo de sistema de organização repletos de letras, números e pontos, como o da Classificação Decimal de Dewey. No Dedalus (*ver imagem 2*), o banco de dados bibliográficos da Universidade de São Paulo, por exemplo, seu número de localização é R 709.05 A784, o que significa que se encontra na biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP, mais especificamente na seção “Arte Contemporânea – século 21”. Em Copacabana, Rio de Janeiro, *Art Book* está sobre uma mesa de vidro, ao lado de um vaso de cactus, em um apartamento de duvidosa arquitetura minimalista que mais parece uma galeria de arte. Em outras 41 residências do Brasil, da Espanha e de Londres, ele também se mostra como objeto de decoração, um legítimo *coffee book table*². Mas há outros cenários: exemplares já estiveram em pelo menos quatro museus como parte de exposições, episódios que sugerem que o livro tenha algum tipo de peculiaridade, pois só assim seria exibido como obra de arte.

O estranho é que, aparentemente, o livro é apenas mais uma enciclopédia que promete superficialidade e didatismo: “50 essential artists. 311 amazing works of art. Important critics” é o texto-slogan de uma de suas orelhas. A capa (*ver imagem 3*) destaca o detalhe de uma videoinstalação da norte-americana Marie Parker. O verbete sobre a artista explica que a obra foi apresentada em 2013 nos telões

da Time Square, em Nova York. Próximo das letras garrafais ART BOOK, somos informados de que o livro é editado por mim. Abaixo, uma espécie de intertítulo avisa que se trata de uma enciclopédia com trabalhos de 50 artistas contemporâneos. Essas duas informações são escritas em português, inglês e espanhol e, tão logo viramos a página, percebemos que todo o livro é assim, trilingue. Como qualquer outra enciclopédia de artistas contemporâneos, ali estão um prefácio assinado pelo editor, páginas com biografias, trabalhos, currículos e declarações de artistas dos cinco continentes – mas, majoritariamente, homens brancos norte-americanos ou europeus. As fotografias das obras de arte que ilustram as páginas da enciclopédia abrangem todas as técnicas artísticas: pintura, desenho, escultura, fotografia, vídeo, performance, instalação, arte digital e até aquelas obras inseridas no conceito de campo ampliado da arte contemporânea, como os guardanapos sujos coletados pelo brasileiro José dos Reis nas padarias de grandes metrópoles do mundo. Em resumo, tudo parece seguir o figurino de uma enciclopédia no estilo das mais vendidas como a série *Vitamin*, da inglesa Phaidon.



Imagem 3

Mas há algo fundamental que distingue o livro em questão de outras publicações desse tipo. *Art Book* é um simulacro. Todo seu conteúdo é ficcional, os 50 artistas nela contidos não existem de fato, suas obras, textos e a maneira que são apresentados nas páginas foram feitas exclusivamente por mim³. O livro, a obra, a enganação, o mestrado ou como preferir chamar surgiu da percepção dos diferentes padrões de artistas, obras e outras estruturas das artes visuais. Trata-se de uma experiência com frentes múltiplas de atuação. Entre elas: 1. A produção do primeiro trabalho de um artista que discuta o próprio sistema que esse estreador almeja fazer parte; 2. Uma oportunidade de testar ao máximo a experimentação de materiais e práticas em uma fase de início de carreira, em que o artista iniciante ainda não se encontra focado em um determinado suporte ou estilo⁴; 3. Criar um projeto que aliasse a prática e a reflexão crítica dessa prática utilizando para isso a universidade e sua equipe de professores⁵, pensando também indiretamente no papel do artista em uma instituição superior de ensino; e 4. O interesse em produzir um projeto que problematizasse as minhas obras posteriores, afinal, qual é o sentido de ser artista após a produção de uma enciclopédia que coloca em xeque questões como autoria e autenticidade? Tudo isso em uma postura nitidamente crítica e cínica. Postura crítica, porque questiona o *status* da obra de arte como faz o diabo de Klipping (2013, p. 131):

Quando o rubor de um sol nascente caiu pela primeira vez no verde e no dourado do Éden, nosso pai Adão sentou-se sob a árvore e, com um

graveto, riscou na argila. O primeiro e tosco desenho que o mundo viu foi um júbilo para o coração vigoroso desse homem. Até que o Diabo apareceu e cochichou por trás da folhagem: “É bonito, mas isso é Arte?”

Postura cínica porque o diabo aqui defende uma artimanha: a de que faz Arte quando questiona a Arte, legitimando-a justamente com os elementos que almeja desmascarar.

A criação de *Art Book* foi um processo que me exigiu dedicação exclusiva durante quase 2 anos. Os três primeiros meses do projeto foram reservados para a produção de três listas tendo como base 10 enciclopédias de artistas contemporâneos⁶. Tratou-se de um levantamento que possuiu um caráter de busca pelo comum visual tal qual o *Kunstwollen* de Alois Riegl, as *formas gerais de representação* de Heirich Wölfflin, o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg e as defesas de Jorge Luis Borges que escreve que “o genérico pode ser mais intenso que o concreto” (BORGES, 1998, p. 393). Na primeira das listas, a mais importante delas, foram identificados 60 padrões de artistas, uma breve explicação das características de suas obras, seguida de, no mínimo, dois artistas reais que exemplificassem a categoria identificada. Estão ali o artista que trabalha com luz, a pintora latino-americana de formas coloridas, a iraniana rebelde, entre tantos outros. A segunda lista continha ideias de obras chamadas “curingas”, ou seja, que poderiam ou não ser feitas para entrar em um dos 50 artistas inventados. Por fim, uma terceira lista elencava espaços expositivos em que seria possível montar de fato algumas

das obras criadas – de maneira rápida, o tempo do registro fotográfico. Finalizada as três listas, durante 11 meses ininterruptos, produzi pinturas, esculturas, registros de performances (com atores dirigidos por mim), instalações, vídeos, totalizando 311 supostas obras de arte – a maioria, em tamanho real, ou seja, seguindo as suas especificações técnicas contidas na enciclopédia.

O fato que nos interessa aqui foi uma constatação que se mostrou evidente logo nos primeiros meses do projeto. O ponto central do simulacro das obras não estava nas mais diferentes peças que se acumulavam no ateliê. Mais importante do que realizar as supostas 311 obras de arte de *Art Book* foi produzir seus registros fotográficos críveis, pois, em grande parte das vezes, é a fotografia da obra de arte que garante sua existência e produz parte de sua legitimação. Certamente não é exagero afirmar que a História da Arte não é a História das obras de arte, mas, sim, a História das fotografias dessas obras.

O episódio da *Fonte* de Marcel Duchamp é conhecida; mas um detalhe, nem tanto – justamente o que trata do poder da fotografia no campo da arte. Em 1916, na cidade de Nova York, Duchamp, Walter Arensberg, Man Ray e Joseph Stella juntaram-se para formar a Sociedade dos Artistas Independentes. O objetivo era montar exposições anuais como ocorria com o Salão dos Independentes em Paris – e, assim, contribuir para que a cidade norte-americana se tornasse o que de fato se tornou: uma nova capital cultural, livre do terror da guerra que atingia grande parte da Europa. Entretanto, o que mais

nos interessa aqui eram as regras do salão: em teoria, tudo que chegasse aos seus organizadores seria tratado e exposto como arte. Como conta Calvin Tomkins em sua elucidativa biografia sobre Duchamp, ele resolveu colocar a prova a tal condição democrática do salão de Nova York. Após um almoço regado à álcool, ele foi a loja J. L. Mott Iron Works, número 118 da Quinta Avenida, especializada em equipamentos sanitários e comprou o mictório feito de porcelana, modelo Bedfordshire. Horas depois, em seu ateliê, virou o urinol de cabeça para baixo e pintou na parte inferior do lado esquerdo o nome R. Mutt e a data de 1917. Acompanhada de seis dólares, o valor da inscrição do salão, a peça foi enviada em um pacote para o Grand Central Palace, local onde seria a exposição que ele e seus amigos eram organizadores. No despacho, não havia remetente.

Ainda segundo Tomkins, a artista Beatrice Wood testemunhou o momento em que o pacote foi aberto por dois jurados do salão: George Bellows e Arensberg. Enquanto tentava entender aquilo que considerava uma afronta, Bellows repetia: “É indecente! É indecente!” Arensberg tentava acalmá-lo lembrando que a regra principal do salão era aceitar todas as obras de maneira irrestrita. Mas Bellows reagiu: “Não podemos mostrar isto. Esta coisa não passa daquilo que é.” O impasse continuou até uma hora antes da abertura do salão, no dia 19 de abril de 1917. Segundo um artigo do jornal *New York Herald*, os que defendiam a permanência da obra do desconhecido Sr. Mutt perderam por uma pequena margem de votos. Em protesto,

Duchamp e Arensberg renunciaram seus cargos no conselho. Mas o que de fato nos interessa aqui é algo posterior: para onde foi o urinol recusado? Em um relato de Duchamp (CABANNE, 1987, p. 122) somos informados de que ele recuperou a peça:

Eu estava no júri, mas não fui consultado, porque os jurados não sabiam que fora eu que havia enviado; escrevi o nome Mutt para evitar quaisquer relações com coisas pessoais. A *Fonte* foi simplesmente colocada atrás de uma divisória e, durante toda a exposição, eu não sabia onde estava. Não podia dizer que fora eu quem havia enviado esse objeto, mas acho que os organizadores o sabiam pelos boatos. Ninguém ousou comentar. Fiquei chateado com eles, e me retirei da organização. Depois da exposição, achamos a *Fonte* atrás da divisória e eu a recuperei! (CABANNE, 1987, p. 122)

Duchamp a recuperou, mas e então? Tomkins elenca algumas possibilidades, nenhuma delas totalmente confirmada:

O que aconteceu com a *Fonte*, desaparecida para sempre logo depois da abertura da exposição, não se sabe ao certo, por causa da confusão de relatos que saíram nos jornais e das declarações conflitantes de vários participantes, entre os quais Duchamp. Teria Walter Arensberg encontrado o mictório, posto atrás de um tabique, e feito um escarcéu para comprá-lo e saído depois com ele em triunfo do Grand Central Palace, como certa vez contou Duchamp? Uma vez que a *Fonte* nunca foi catalogada como pertencente à coleção dos Arensberg e como nunca alguém viu esse objeto no apartamento deles, essa história muito provavelmente é apócrifa. Teria Glackens “resolvido” o problema erguendo o mictório e o jogado no chão espatifando-o, como seu filho Ira Glackens escreveu? Sabemos que isso não aconteceu, porque o mictório foi encontrado uma semana depois na galeria 291, de Alfred Stieglitz. (TOMKINS, 2004, p. 206)

Beatrice Wood, a mesma que foi testemunha da recusa da peça, esclarece que foi o próprio Duchamp que levou o urinol para Stieglitz. O artista gostaria que ele fotografasse o objeto seguindo o mesmo método de uma fotografia de uma obra de arte tridimensional. Durante pelo menos uma hora, Duchamp ajudou Stieglitz com a iluminação e decidiu que a melhor posição seria aquela em que o urinol parecesse uma espécie de véu de noiva. Desde o dia do clique fotográfico, a *Fonte* nunca mais foi vista. Mas a fotografia clicada por Stieglitz permaneceu (ver *imagem 4*). Sua estreia foi no segundo número da revista *The Blind Man*, publicada por Duchamp, Wood e Henri-Pierre Roché. Na capa da edição, um desenho de um moedor de café feito por Duchamp. Dentro, em uma das páginas, a fotografia do urinol. Tomkins aposta que a obra teve o mesmo destino da roda de bicicleta e o porta-garrafas também considerados *ready mades*: o lixo. Destruída ou no cofre de um colecionador de arte russo valorizando mais a cada dia, pouco importa. O fato intrigante é que, mesmo nunca tendo sido exposta em uma instituição de arte, somente suas réplicas, *Fonte* é uma das obras de arte mais estudadas da História da Arte, capa de



Imagem 4

livros sobre arte conceitual, assunto de aulas em escolas e universidade. E isso, sua inserção na narrativa da História da Arte, foi construída não a partir do objeto original, mas por seu registro fotográfico.

O caso é pertinente à um projeto que simula obras de arte, afinal, mostra como é possível legitimar um ato artístico não pela sua materialidade em si, mais justamente pelo movimento, pela jogada de encomendar seu registro fotográfico. Não por acaso, quando a *Fonte* estava no estúdio de Stieglitz, o fotógrafo escreveu para o crítico Henry McBride informando: “A *Fonte* está aqui.” O aviso parece duplo. Certamente, no momento da escrita, o objeto ainda estava com Stieglitz. Mas a frase também sugere que ela agora pode ser fruto de considerações da crítica, visto que foi ou seria nos próximos instantes fotografada. “A

Fonte está aqui” também significa “A *Fonte* foi fotografada” ou “A *Fonte* foi legitimada.” O registro visual, sua ideia, sua imagem foram suficientes para constitui-la como documento histórico, garantindo sua existência.

A história da *Fonte* não é pertinente apenas pelo episódio de seu registro fotográfico, mas também por diversas correspondências conceituais entre a fotografia da obra de arte e a ideia mais geral de ready made. Como escreve Ugo Mulas no seu livro *La Fotografia*, os dois se constituem a partir da ideia de seleção pré-labore, ou seja, sem atuar fisicamente na constituição material do objeto ou da experiência artística, atuando sobre as múltiplas opções que os circundam:

No fundo, que operação faz o fotógrafo? Ele faz uma operação de escolha (...) No fundo, é uma operação de Duchamp quando indica um objeto e o desprende de sua realidade habitual e, mudando sua posição (...) – como ele diz – criou um novo pensamento para esse objeto. (MULAS, 2007, p. 56)

Fotografia e *ready made* também se cruzam não só a partir da seleção, mas também da descontextualização. O urinol da loja de construção perde seu contexto doméstico e entra na frieza do cubo branco. O registro fotográfico de uma obra de arte o retira de um espaço físico e o coloca em um lugar virtual e genérico, quase sempre de fundo neutro infinito. Neutralidade. Eis uma palavra-chave para compreender o modelo fotográfico presente nas fotografias de obras de arte. Em um primeiro momento, pode-se pensar que o adjetivo seja sinônimo de isenção, mas tudo

não passa de um efeito de se parecer sem efeito. Nela, há uma preocupação implícita, não dita de fazer parecer que o registro é um único ato: o registro de um instante da realidade – o que, como veremos, nem sempre é verdade.

3. Pedras e as características da fotografia de obras de arte

Apesar de não tratar diretamente da fotografia da obra de arte, James Borcoman identificou alguns signos do estatuto icônico da imagem fotográfica que resume os efeitos desejados por quem opera esse tipo específico de registro:

Extraordinária densidade de pequenos detalhes, visão mais além do olho nu, exatidão, clareza de definição, delineação perfeita, imparcialidade, fidelidade tonal, sensação tangível de realidade, verdade. (apud FONTCUBERTA, 2010, p. 23)

Em *Sobre as possibilidades da criação fotográfica*, texto publicado em 1965, o teórico e fotógrafo alemão Otto Steinert também elenca o que chama de “elementos da criação fotográfica”, que nada mais são do que atitudes que o fotógrafo pode tomar para a criação de uma imagem. Eles também parecem pertinentes à fotografia da obra de arte: a eleição de um motivo (tema) e a ação de isolá-lo da natureza; a visão em perspectiva fotográfica (reconhecer que há diferenças entre o olho humano e a lente de uma câmera); a transposição da cor natural para uma escala de tons fotográficos; e o isolamento de uma temporalidade (a fotografia será o registro de um momento específico).

Sob um ponto de vista mais conceitual, Dubois escreve que a fotografia da obra de arte está na ordem da metonímia, ou seja, relacionada a uma estética da marca, do contato, da contiguidade referencial indicando uma passagem de ícone para índice, como já discutimos. A ideia de índice fotográfico é notado claramente nas impressões de corpos nos trabalhos artísticos de Ives Klein, os frottages de Max Ernst, as impressões digitais de Piero Manzoni. Aliás, o que seriam das performance e da land art sem a fotografia? E as instalações artísticas onde absolutamente tudo é carregado da lógica do índice?

No caso da instalação é gritante: um espaço-tempo de apresentação bem determinado (um lugar, um ambiente), um projetista-manipulador, um espectador, alvo mais ou menos direto da encenação (a ponto de ser, às vezes, integrado como tal na obra, ou até mesmo seu próprio tema), uma espécie de contrato, um jogo de relações entre as partes interessadas. (SIGNORINI, 2014, p. 24)

Também alguns manuais ensinam técnicas específicas para fotografar obras de arte. Um deles (*imagem 5*) possui um curioso aviso logo nas primeiras linhas: “Contrate um profissional. Precisão, em vez de criatividade, é o aspecto mais importante deste trabalho.” Ora, trata-se de uma frase capciosa, visto que sugere que somente um profissional pode ser preciso o suficiente para disfarçar a criatividade inerente a qualquer fotografia. Disfarce, aliás, é uma palavra síntese para a questão.

Como lembra David Green, a fotografia de obras de arte passa a ser desmascarada a partir do final da década de 1960, início de 1970, não pelos teóricos, mas por diversos artistas ditos como conceituais e, de certa maneira, responsáveis pela continuidade das questões artísticas inauguradas por Duchamp:

[...] em vez de aceitarem alegremente a documentação, submeteram a fotografia a certas críticas ou desconstruções gerais. (GREEN, 2007, p. 51)

GUILD[®] **SOURCEBOOKS**

How to Photograph Artwork for Reproduction

The goal of these instructions is to help you shoot your work using techniques that minimize photographic image quality problems. We know you want to display your artwork to its best advantage. We're here to help you do just that.

Technique and Equipment

Photographing artwork for reproduction with offset printing—copywork, as it is called—is entirely different from other kinds of photography. Hence, our best advice: hire a professional. Precision, rather than creativity, is the most important aspect of this craft.

Precision is required in:

- Placement of the camera in relation to the artwork
- Placement of lights in relation to the camera and artwork
- Use of the camera to achieve the correct focus and exposure

Symmetrical geometry is the key. For that reason we have included with these instructions several diagrams that illustrate the proper placement of camera, lights, and artwork to achieve the best results.

Why does it matter that you follow these instructions to shoot your artwork? Because reproduction with offset printing is inherently an act of translation. There are inherent compromises at each step that may be perceived as a loss of quality. Some problems that arise include:

- Color shifts
- Uneven lighting
- Distortion of the picture plane
- Specular highlights (gleams)
- Improperly exposed film resulting in overly dark or weak images

When we reproduce your artwork, we try to capture the *sense* of it – the experience of viewing the original work. We apply the highest professional standards to each step in the production process to achieve this goal. However, we cannot do much to improve images that come to us with inherent problems. Most of these problems stem from poor copywork.

Equipment Needed to Shoot Artwork to Professional Standards

- Work lights (2) on stands, typically 300 watt (cost roughly \$30, available at home improvement stores). If you will be shooting large or three-dimensional artwork, buy at least two more lights.
- Light bulbs for the work lights designed specifically for photographic work
- Camera (digital or film). The camera must be manually operable. If you can't set the shutter speed and aperture manually, do not try to use it for this purpose.
 - If film camera: purchase 35mm slide film for indoor (tungsten balance)
 - If digital, set camera to indoor setting. This may be termed tungsten balance, incandescent, or indoor
- Camera lens should be normal or slightly telephoto in length. DO NOT use a wide angle lens, as it will distort your artwork.
- Tripod
- Cable release
- Tape measure
- Polarizing filters for lights and camera (if reflective surfaces involved)
- Kodak Color Separation guides and grayscale kit. You will shoot this with your artwork for color and tone reference.

Calumet Photo is a good supply house for the materials listed above. You can visit their website at www.calumetphotographic.com.

Foi o caso do artista norte-americano Robert Bary que, em sua série *Inert Gas*(imagem 6), fotografou gases invisíveis em pontos de Los Angeles. Os resultados eram os registros de praças, praias e regiões desérticas vazias. Mas não só. Implicitamente, foi colocado à prova uma espécie de fé que a fotografia remete. Não vemos os gases, mas, se eles foram fotografados, eles existem? A crença da fotografia da obra de arte passou a ser alvo de ataques dos artistas conceituais. E também da segunda experimentação artística apresentada neste artigo.

O projeto consistiu em convidar 8 fotógrafos especializados em fotografar obras de arte⁶. Esse universo é um nicho bastante específico com pessoas que se autointitulam apenas como fotógrafos e outros que se consideram artistas visuais, mas que em determinados momentos realizam esse trabalho de registro de obras de outros artistas. A essa dezena de fotógrafos foi entregue um mesmo objeto. A escolha do que ele seria seguiu três critérios que me pareceram pertinentes: 1. Algo isento do meu toque, ou seja, o objeto foi alçado como obra de arte, pela escolha do artista, não por sua manipulação. Dessa maneira, isolou-se ao máximo as questões pessoais que poderiam envolver a escolha do objeto; 2. Era preciso um objeto tridimensional, não bidimensional como uma pintura ou um desenho. Só dessa maneira foi possível maximizar as escolhas que seriam feitas pelos fotógrafos no momento do registro; e 3. Visto se tratar de um objeto com lados, foi indicada sua base com um pequeno adesivo vermelho, a única determinação imposta por mim. Diante disso, o objeto escolhido foi uma pedra de tamanho de três punhos fechados. Trata-se de uma escultura, mas não uma qualquer. É um objeto que foi esculpido pelo tempo e, talvez seja o caso de se pensar que uma pedra é a ideia mais primitiva que podemos ter sobre uma escultura. Vale ressaltar que o processo fotográfico da pedra seguiu os procedimentos padrões que os fotógrafos realizam em sua rotina profissional de se



Imagem 6

registrar obras de arte. Alguns simplesmente apareceram em meu ateliê e a clicaram; outros a levaram para seus estúdios. Houve casos de fotógrafos que não fizeram nenhuma pergunta sobre o objeto. Outros costumam conversar com os autores das obras e, por isso, precisaram de orientações minhas para fotografar o objeto.

O resultado (*imagem 7*) é um curioso mosaico do que pode significar essa “neutralidade manipulada”, típica da fotografia do objeto de arte. A pedra (a obra de arte) é sempre protagonista em primeiro plano. Pode estar flutuando em uma imensidão monocromática ou em um suporte visível, mas que nunca pode ser considerado por quem o vê como parte constituinte da obra. E o tal “fundo neutro” sempre presente nesse tipo de fotografia se revela não como um caminho único, mas uma gama de possibilidades que pode ser um fundo branco, preto, cinza – uniformes ou mesmo em uma espécie de degradê. Há também a face da pedra a escolher e, nesse ponto, o que se tentou evidenciar se torna ainda mais claro: há quase infinitas maneiras de se fotografar uma obra de arte, por mais que seu procedimento de registro siga uma cartilha de regras muito bem definidas que culminam na aparente invisibilidade do autor do clique.

Mas ainda parece restar uma única segurança. Por mais caminhos que se pode escolher ao fotografar uma obra, teremos sempre a certeza de que aquela imagem é inquestionavelmente o instante decisivo de Cartier Bresson, o registro de algo em um determinado espaço

e tempo. Esse parecia ser o único elo mantido entre fotografia e realidade no projeto artístico em questão. Mas isso até a constatação de que no mínimo dois fotógrafos participantes realizaram a fotografia não a partir de um único clique, mas da justaposição de fotografias sobreposta (cada uma focando uma área da pedra, sempre com a câmera no mesmo local). Eles fizeram isso para garantirem o foco total no objeto. E, assim, mostraram que na fotografia de obra de arte nada é natural, tudo é naturalizado.

Entretanto, se tudo foi e sempre será construído na fotografia, se a promessa de imortalizar a verdade não se cumpriu, por que ainda insistimos nessa falsa promessa? Por que os livros de História da Arte não se tornam honestos e, em detrimento de um único registro de uma escultura, não apresentam um mosaico de opções visuais de um mesmo objeto de arte? Por que nos falta coragem de aplicar uma ideia ousada de autoria estendida que leva em conta, por exemplo, o David de Michelangelo de Robert Alton (fotógrafo), o David de Michelangelo de Samuel Fox (outro fotógrafo) e assim por diante, até a constituição de um mundo sem a imagem que supostamente comprime a realidade?

Talvez porque se esse mundo de imagens autorais fosse levado sempre em conta não seria possível mais acreditar em nada do que se viu em documentos. A modernidade parece suportar a humilhação a conta gotas realizada pelos mais conceituais, mas uma mudança total do estatuto da fotografia seria

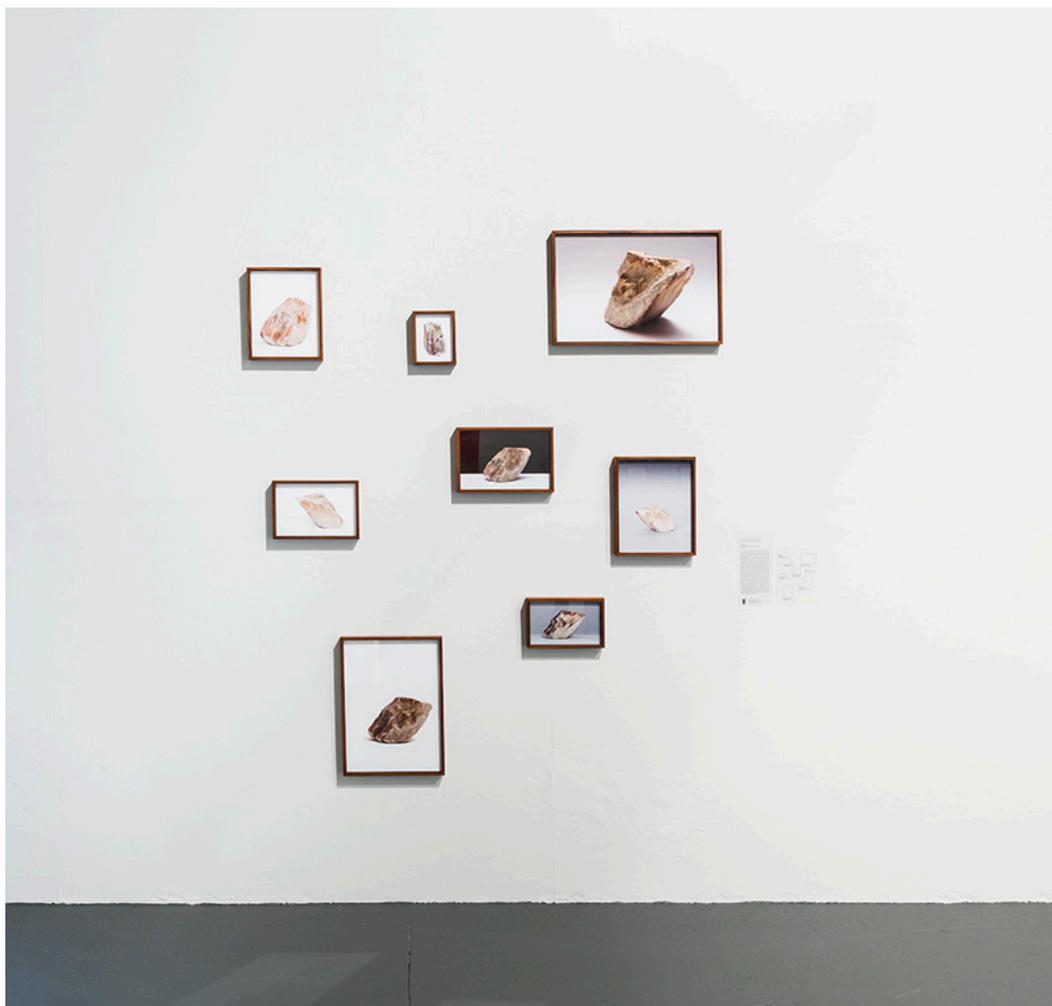


Imagem 7

ousadia demais. Mesmo cansados de repetir que não acreditamos nas imagens, somos ainda devotos de Charles-Pierre Baudelaire, o homem que sempre defendeu que a fotografia deve ser a serva das ciências e das artes. Não uma serva qualquer, mas, segundo suas palavras, sempre “humilíssima” ou, pelo menos, aparentemente.

1. Bruno Moreschi é artista e pesquisador visual, doutorando do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).

2. A despeito do estrangeirismo que pode sugerir a esses livros algum tom de sofisticação, o termo não é propriamente um elogio. Ele escancara o caráter superficial de um livro e sua origem remonta aos tempos de Michel de Montaigne quando escreveu a queixa: “Estou envergonhado que meus *Ensaíos* servem apenas às senhoras, para um móvel comum, um livro para leigos na janela da sala” (MONTAIGNE, 2006, p. 12). Séculos depois, em São Paulo, a idéia de livros como objeto decorativo chegou ao seu nível máximo quando uma loja de decoração de um bairro nobre ofertou uma espécie de estante simulacro, onde os livros são ocios, apenas carcaças grudadas umas as outras e ao móvel, formando o efeito de uma biblioteca real.

3. A revelação tem uma consequência curiosa: como crer nas informações contidas em um artigo que discute a produção de uma enciclopédia falsa? Como garantir que os procedimentos linguísticos que criaram o efeito de veracidade não estejam também aqui, fazendo com que este artigo seja a extensão de *Art Book*?

4. Diferente do que se pode imaginar, a falta de domínio prévio de algumas técnicas não foi um problema para a produção das obras da enciclopédia. Pelo contrário: a não familiaridade com a pintura, por exemplo, facilitou ainda mais uma postura objetiva e analítica diante do tipo de uma pintura padrão que eu deveria realizar. Como observa o sociólogo George Simmel, há vantagens em ser o estranho/estrangeiro. Segundo Simmel (1964, p. 22), ele “aprende a arte da adaptação com mais empenho, ainda que mais dolorosamente, que as pessoas que se sentem em casa, em paz com o ambiente.” Em comentário a este trecho, Sennett (2008, p. 24) aponta também a capacidade do estrangeiro revelar elementos antes camuflados como atos naturais: ele “também espelha a sociedade que o recebe, já que não pode ter como certos estilos de vida que para os nativos parecem simplesmente naturais.”

5. A criação de *Art Book* teve início em 2012 quando ingressei no programa de pós-graduação (mestrado) do Instituto de Artes da Unicamp sob a orientação da professora Lygia Arcurri Eluf. Nos dois anos de realização do projeto, contei com uma série de apoios institucionais que não poderiam deixar de serem citados aqui: uma bolsa de mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo; o Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2013; a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais; uma residência artística da Associação Universitária Iberoamericana de Pós-graduação, na Universidade de Coimbra, Portugal; além da colaboração de professores do Instituto de Artes da Unicamp como Lara Schiavinatto, Paulo Kühn e Claudia Mattos.

6. As enciclopédias que serviram de modelo são: *Art Now v.1*, *Art Now v.2*, *Art Now v.3*; *100 Contemporary Artists*; *Vitamin 3-D*; *Vitamin D*; *Vitamin P*; *Vitamin PH*; *Rising – Young Artist to keep an eye on!*; e *Creamier*.

7. Os fotógrafos participantes foram Rafael Adorjan, Filipe Berndt, Pedro Victor Brandão, Hugo Curti, Edouard Fraipont, Mario Grisolli, Vicente de Mello e Celia Saito. À eles meus, agradecimentos pela participação no projeto artístico.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas vol. 1 - Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas I**. São Paulo: Globo, 1998.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FLORES, Laura Gonzalez. **Fotografia e Pintura - Dois meios diferentes?** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia**. Barcelona: Editorial G. Gili, 2012.

_____. O beijo de Judas: **Fotografia e verdade**. Barcelona: Editoria G. Gili, 2010.

GREEN, David ¿Qué ha sido de la fotografía? Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

KIPLING, Rudyard. **The complete works of Rudyard Kliping**. Birmingham: Inktree, 2013.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaaios - livro 2**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

MORESCHI, Bruno (Ed.). **Art book**. São Paulo: Menard Editions, 2014.

MULAS, Ugo. **La fotografia**. Torino: Einaudi, 2007.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIGNORINI, Roberto. **A Arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

Livro-paisagem: sobre a edição de uma série de cadernos de imagens & textos

Mário Azevedo¹

Resumo

Para introduzir esse trabalho, é preciso dizer que depois de algum tempo fotografando, fotografando e fotografando, percebi que já reunia um número considerável de imagens (assim como muitos de nós) e me inquietava. Tentando organizá-las e trabalhando nesses arquivos (de imagens impressas e digitais), acabei misturando todas elas – sem as referências usuais – e reagrupando-as em busca de outros critérios. Apesar do aparente caos, sabia da sua energia e pressentia as n possibilidades; era preciso me deter sobre o material e me dedicar a ele. Esse jogo foi, então, se transformando em um novo álbum, ou em muitos, conforme veremos.

Assim, examinando, fazendo algumas leituras e anotações sobre ele, um outro jogo se abriu. Reverberações foram surgindo através de um rebatimento entre a escrita e as coleções construídas, amadurecendo algo lentamente e ganhando outro corpo, quando todo aquele panorama se constituindo como uma obra. Formatando o conjunto para uma apresentação, enfim, surgiu o volume zero de uma série de cadernos que vem se desenhando desde então. É exatamente desse processo de criação que a comunicação proposta trata mais detalhadamente; sobre os jogos de especulação entre a memória e a ordem das imagens.

A peça/ensaio “Neomonumentos”, por exemplo, foi criada tal como escrevi acima, e se define como uma suíte de imagens & textos, que pode ser exposta em 60 ou 120 módulos de 30 x 40 cm e/ou fazer seu trajeto como uma revista-catálogo. Trata-se de um de livro-de-artista, conjugando uma série de fotografias – como um álbum de figurinhas – e textos reflexivos/exploratórios. Ele foi a resposta a uma situação, um estudo/proposta baseado na meditação sobre essa bagagem/memória, em que as imagens se tornam marcos individuais simultaneamente comuns, sob uma leitura e/ou sentido renovados. São as coisas que passam por uma história, mas ultrapassam sua conceituação clássica, propondo uma renovação que reinstitui sua origem.

Abstract

To introduce this text, I must say after a while shooting, shooting and shooting, I realized that already gathered a considerable number of images (like many of us) and it worried me. Trying to organize them and working on these files (printed and digital images), just mixing all of them - without the usual references - and regrouping them in search of other criteria. Despite the apparent chaos, I knew its power and all the possibilities; it was necessary to dwell on the material and dedicate myself to it. This game was then turned into a new album, or many, as we will see.

Thus, examining, doing some reading and notes about it, another script opened. Reverberations were emerging through a bounce between writing and built collections, something slowly maturing into another body, when all that panorama as constituting a work. Formatting set for a presentation, in short, the zero volume came from a series of field-books that has been conceived ever since. It is exactly this process of creating the proposed communication comes in more detail; about the games of speculation between memory and the order of images.

The play/test "Neomonumentos" for example, was created as written above, and is defined as a suite of photographs & texts that can be displayed in 60 or 120 modules in 30 x 40 cm and/or make its tracks as a magazine-catalog. It is a artist's book, combining a series of images - as a sticker album - and reflective/exploratory texts. It was a response to a situation, a study/proposal based on meditation on this baggage/memory, where the images become both common individual milestones under a reading and/or renewed sense. They are the things that go through a story, but beyond the classical concept, proposing a renewal reimposing its origin.

Introdução

A primeira necessidade de fixar os lugares está ligada às viagens: é o memorandum de uma sucessão de etapas, o traçado de um percurso. (...) A necessidade de resumir em uma só imagem as dimensões do tempo e do espaço está na origem da cartografia. (...) Definitivamente, o mapa geográfico pressupõe uma ideia narrativa, concebida em função de um deslocamento itinerário, e assim é [sempre] uma odisseia.²

Para introduzir esse trabalho, é preciso dizer que depois de algum tempo fotografando, fotografando e fotografando, percebi que já reunia um número considerável de imagens (como muitos de nós). Tentando organizá-las, *remexendo* em alguns álbuns, trabalhando sobre arquivos impressos e digitais, acabei misturando todas elas – independente do seu local ou época de referência – e reagrupando-as em busca de outros critérios e/ou de algum sentido. Esse jogo, então, foi se transformando em um novo álbum cheio de possibilidades (ou em muitos deles, conforme veremos). Examinando o material, fazendo algumas leituras e anotações sobre ele, um *outro jogo* se abriu. Reverberações foram surgindo através de um rebatimento entre sequências de anotações e as coleções construídas, amadurecendo lentamente certos agrupamentos foram ganhando outro corpo, quando por fim todo aquele material se constituiu como uma obra. Quando resolvi formatá-lo para uma apresentação, surgiu o *volume zero* de



uma série de cadernos que vem se constituindo desde então. É exatamente desse processo de criação e reflexão que o estudo a seguir tratará mais detalhadamente, acompanhado por alguns grupos de imagens.

Como autor, não sou um fotógrafo propriamente, nem tampouco um teórico da fotografia. Sou um apenas um artista³: faço imagens e coisas, além de – ultimamente – escrever. Mas fiz muitas fotos livremente, principalmente depois que estudei a matéria, na Escola onde cumpri grande parte da minha formação. Em seguida, abandonei a máquina fotográfica – uma simples Olympus, ainda analógica – por um bom tempo, preferindo colecionar cartões-postais ou fazer colagens com as imagens e figuras que podia recortar de revistas, jornais e outros impressos que nos chegam, recolhidos por aí. No entanto, recomecei a fotografar com uma aparelhagem digital há uns 15 anos atrás, principalmente em minhas viagens, meio tonto com o acúmulo de tantos papéis, a cada retorno para a minha casa/ateliê.

Estas fotografias, tomadas em lugares onde estive temporariamente em sua maior parte, se opõem à mera fotografia turística. Também não são feitas com máquinas de grande qualidade técnica em busca de ângulos com a excelência do fotógrafo *profissional* – uso uma Sony, de calibre mediano – e é possível dizer que são fotos quase *canhotas*, muito simples nesse sentido. Muitas vezes, são fragmentos indecifráveis cujas capturas, no entanto, identifico perfeitamente, em imagens através das quais me refiro ao jogo entre parte e todo, unidade e conjunto, fragmento e totalidade, resumo e extensão, foco essencial e panorama expandido. Nesses enquadramentos; permaneço entre tantos clics rápidos e a esperança de alguns olhares mais atentos; vou fazendo e depois elimino, seleciono, monto conjunções, recorto. Sem muito interesse pelas vistas típicas, busco uma leitura própria das paisagens ao meu redor ou me encanto por fragmentos que considero interessantes, focando em coisas significativas que me chamam a atenção, durante as andanças por n paragens. A fotografia nos liga, terminantemente, às imagens que queremos reter, acendendo algo em nós.

A peça fotográfica “Neomonumentos” foi criada assim, tal como escrevi acima, e se define como uma suíte de imagens & textos, que pode ser exposta em módulos de 30 x 40 cm e/ou fazer seu(s) trajeto(s) como uma revista-catálogo, seguindo o modelo de um trabalho realizado em 2006. Trata-se de uma espécie de livro-de-artista (mesmo estando mais para um caderno), conjugando uma série de fotografias – como um *álbum de figurinhas* da minha infância – e textos reflexivos/exploratórios.⁴ Ele foi uma resposta a uma situação, um estudo ou uma proposta, como queiram, investigando e discutindo os mais variados modos de apresentação/atuação que envolvem a arte e as suas ações públicas que se relacionam com o espaço, além de marcar posicionamentos e produzir resultados, o que tornou mais denso e seletivo o acervo do meu *museu imaginário*⁵ nesse campo de sentidos.

“O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos que são devires-criança do presente.”⁶ O vocábulo neo, vem do grego

néos, e quer dizer novo; o *Neomonumento*, portanto, é o monumento sob uma leitura e/ou um outro sentido; *uma nova espécie de monumento*; que passa por sua história, mas ultrapassa sua conceituação atual, propondo uma revisão – aprofundamento, ampliação – que lhe reinstalou tudo o que lhe é devido: é uma hibridação de vários tipos de marcos e marcações.

Concebi esses *neomonumentos*, portanto, baseado na meditação sobre uma bagagem, apresentando um trabalho pessoal em que as imagens/coisas se tornam marcos individuais simultaneamente coletivos (e/ou comuns), sob uma leitura e/ou sentido renovados. Pode-se dizer que o álbum que assim criei e editei, tratou de uma outra espécie de monumentos, em sua conceituação clássica⁷. São as coisas que passam por uma história, mas ultrapassam a sua definição, propondo uma revisão ou renovação que reinstalou plenamente a sua potência de origem:

É verdade que toda obra de arte é um *monumento*; mas o monumento aqui não é o que comemora um passado. É um bloco de sensações presentes, que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra.⁸

Guiado por essa epígrafe, essa série foi uma espécie de protótipo do álbum. Foi pautando a formatação dos grupos de imagens de acordo com certas rotinas e trajetos – exatamente como uma viagem – que me permiti viver livre e produtivamente aquela realidade. Aquele *estranho* ambiente (ao menos naquele tempo) foi renovado por uma espécie de metodologia, que tornou cada dia e cada espaço daquele lugar mais íntimo para mim; e desse roteiro – ou mapa de reflexão, como prefiro denominar – veio/vem o conhecimento pretendido. Assim, montei sequências de sinais/signos justapostos a reflexões sobre alguns binômios: viagem e experiência, perigo e aprendizagem; marcos e caminhos, neomonumentos e orientação; identificação/edição, exposição e conhecimento, *inventando* um espaço em movimento que ainda hoje se desdobra em vários outros tempos. Os termos definem temas que me interessam desde sempre e se ligam, intrinsecamente, à obra que constroem; há muito de narrativa e de montagem cinematográfica nessa ideia, centrada no recurso da edição. É importante notar que, passada a primeira *exposição* do material, continuei a fotografar e agrupar outras novas imagens, segundo outros tantos critérios, visando uma série maior que ainda se desenvolve a partir de variações desse primeiro conjunto materializado⁹. Espero que as imagens que acompanham esse texto prestem conta dessa atividade, espelhando as minhas palavras, enquanto visualidade do mundo, um livro-paisagem.



1. Viagem, experiência, perigo: aprendizagem

*O real não está nem na saída nem na chegada: ele se impõe pra gente é no meio da travessia.*¹⁰

Quando criança, participei de um grupo de lobinhos – escoteiros mirins – que entre outras atividades, fazia *excursões* a pé pelos arredores da cidade onde vivia, que geralmente duravam um dia inteiro. Em grupos de 15 a 20 pessoas, partíamos muito cedo, levando alguma comida e água; tomávamos um trem e, descíamos nalguma estação próxima, a menos de uma hora de viagem. Daí seguíamos para caminhadas, cujo principal objetivo era atingir um determinado lugar, em um certo tempo (mas não se tratava de uma gincana).

Divididos em grupos de quatro ou cinco, recebíamos detalhadas instruções escritas sobre a direção a ser tomada, que era toda marcada por sinais e detalhes de interferências na paisagem a ser atravessada. Um dos integrantes, mais experiente, era escolhido como o líder da empreitada e seguíamos divertidamente aquelas pistas e armadilhas: de pilhas de pedras na lateral da trilha e estacas fincadas na direção de uma vista pré-determinada, a tirinhas de tecido colorido enroladas em troncos de árvores e novas instruções escondidas em pontos chave do caminho.

Frente a determinadas situações do trajeto, devíamos solucionar os problemas que se apresentavam, com o mínimo de recursos disponíveis, aprendendo alguns *truques* de sobrevivência (ler bússolas, acender fogo, subir por um penhasco com cordas, tratar de pequenos ferimentos, dar diferentes tipos de nós, etc) e as vantagens da empreitada coletiva, objetiva e bem conduzida. Passando por riachos e cachoeiras (aonde podíamos parar e tomar banho, sem muita demora), por clareiras sombreadas e vistas deslumbrantes (para o encontro dos grupos e almoço, com descanso), por trilhas estreitas, íngremes e pedregosas ou estradas mais largas e poeirentas, vivíamos intensamente cada etapa.

Independente das dificuldades, geralmente, todos os grupos (cada qual com sua história e particularidades) atingiam os objetivos, o que se *festejava* quase no fim da tarde, quando depois começávamos o caminho de volta. Só chegávamos em casa à noite; e mesmo exausto, sujo, esfomeado (e quase sempre, levemente acidentado) eu me sentia maravilhado, pois tudo aquilo se conformava como uma aventura extraordinária para mim.

Com o tempo, continuei a caminhar frequentemente: por mera curtição, para passear, pensar, relaxar, meditar ou *espairecer*; para *me cuidar*, conhecer novos trajetos, lugares e pessoas, olhar o mundo e até por recomendação saudável. Caminhar (quase) se torna um vício: vagar inicialmente, apertar o passo, abrir o peito e forçar o ar, ritmar os passos, estender o olhar além, conhecer o caminho e reconhecer os seus marcos: tomar sua medida, sua intimidade, seus efeitos, seu curso e, mesmo, sua superação. Seguindo a própria *narrativa* enquanto se narra, ir adiante, o andar cria potentes relações com o território ao seu redor, tanto materiais quanto metafísicas: ser e estar, corpo e mundo, individuais e coletivas, locais e globais. Neste

trabalho, trago a memória das excursões para as caminhadas atuais, resignificando alguns elementos destas instâncias e buscando ultrapassar seus níveis de significação primários, na instauração do aqui & agora.

“Na base de uma viagem, geralmente, há um desejo de mutação existencial. Viajar é a expiação de uma culpa, uma iniciação, um acréscimo cultural, uma experiência.” A raiz indoeuropéia da palavra ‘experiência’ é *per*, que tem sido interpretada como *intentar* (que em português pode ser traduzida como *empreender*, *ter uma intenção*, e também como tentar), *pôr à prova* (poner a prueba), *arriscar* (arriesgar), com conotações que persistem na palavra ‘perigo’ (perigo). As conotações demonstrativas mais antigas de *per* aparecem nos termos latinos que se referem à experiência: *experior*, *experimentum*. Esta concepção da experiência tanto como fundamento, quanto como algo que passou através de alguma ação que mede suas verdadeiras dimensões e a verdadeira natureza da pessoa ou objeto que a empreende e descreve também a concepção mais antiga dos efeitos da viagem sobre o indivíduo ou ser viajante.

Muitos dos significados secundários de *per* se referem explicitamente ao movimento: atravessar um espaço, alcançar um objetivo, ir para fora. A implicação de risco presente na palavra ‘perigo’ fica evidente nas palavras góticas afins de *per* (nas quais o *p* se transforma em *f*), *ferm*, (hacer) fazer, fare, andar, passar, seguir, existir, freqüentar, partir, *fear*, (temer) ter medo, *ferry* (cruzar um rio de

barco, esta última sem sentido em português). “Uma das palavras alemãs que significam ‘experiência’, *erfahrung*, provem do antigo alemão *irfaran*; ao mesmo tempo, viajar, sair, atravessar ou vagar. A ideia profundamente arraigada, segundo a qual a viagem é uma experiência que põe à prova e aperfeiçoa o caráter do viajante, aparece claramente no adjetivo alemão *bewandert*, que atualmente significa *sagaz*, *esperto* ou *versado* (corajoso, sabido), mas que originalmente se limitava a qualificar *alguém que havia viajado muito*.”¹¹

Viagens são experiências de deslocamento intensas, em que um certo perigo, criado pelo nosso temor do desconhecido (o novo sempre assusta), não impede uma valiosa aprendizagem. Se estas viagens são de grande distância ou preveem uma ausência mais longa, as experiências e o aprendizado (como as ameaças) serão ainda mais intensos. Talvez seja exatamente isso o que espera o viajante: expor o curso de sua vida ao novo, conhecer como vivem os outros, aprender idiomas que não entende ainda ou se inteirar em culturas diferentes da sua, identificando, adquirindo e arejando sua bagagem (ou até abandonando parte dela), para se situar melhor e seguir seu caminho. Se achar ou se perder; isso tudo pode ou não representar perigos. (Seria muito complexo discutir essas probabilidades aqui.) O que deve – no entanto – prevalecer é o sabor, o teor e o valor intrínsecos dessa aprendizagem pelo deslocamento.

Viajamos todo o tempo, todos os dias, em situações bem simples ou bastante complexas, que se apresentam a todos nós;



nossa vitalidade precisa delas. Qualquer sentido que o sedentarismo tenha, é bem menos interessante que a metáfora essencial da viagem. Definitivamente, não ficaremos por aqui muito tempo; mesmo que este lugar, hoje, seja o espaço onde vivemos e atravessamos o dia-a-dia, registrando nossa presença enfim. Tudo está sempre em movimento, *viajando*; o ideal é prestar muita atenção ao caminho e saber reconhecê-lo; e depois passar a outro e outro... A caminhada é apenas uma ida-e-volta aberta através de espaços. Nesse movimento, também nos transformamos como os territórios ao nosso redor, praticando novas formas de viver, morar e habitar, onde o nosso desenho se trança ao dos outros, nos recolocando no espaço e superpondo tempos (que aqui se registram em imagens e textos, criando um sentido).

2. Marcos, perigo, neomonumentos: orientação

De uma cidade, não aproveitamos suas 7 ou 77 maravilhas, mas a resposta que ela dá às nossas perguntas.¹²

A palavra marco vem de marca; é uma marcação ou demarcação posta como uma baliza fixa sobre algum suporte. Também pode ser uma coluna, pirâmide, cilindro, etc., para assinalar um local ou acontecimento, como um referencial. Ainda pode ser qualquer acidente natural que se aproveita para sinalização, como fronteira ou limite. O homem marca de tudo, temporal e espacialmente; de objetos a noções abstratas.

O levantamento de um *menir* (grandes pedras verticalizadas) representa a primeira transformação física da paisagem feita pelo homem, na passagem de um estado natural a um artificial. Este marco é um objeto tão vivo quanto abstrato, a partir do qual se desenvolvem posteriormente a arquitetura (a coluna tripartida) e a escultura (a estátua-estela), no qual o homem primitivo depositou várias funções. Ligados a cultos da fertilidade, à Terra e ao Sol, eles também assinalavam lugares considerados sagrados, importantes e memoráveis, ou simplesmente marcavam nascentes de água (também sagradas inclusive, além de utilitárias) ou bordas entre propriedades, além de indicar rumos e direções. São chamados, ainda hoje, de “pedras escritas” (*perdas litteradas*, *piedras letradas*).

Eles eram os principais suportes, as superfícies mais usuais, para escritos simbólicos de amplo caráter coletivo (como uma espécie de antepassados dos obeliscos egípcios, cheios de hieróglifos); e também eram utilizados para construir arquitetonicamente na paisagem alguns tipos de geometrizações simbólicas, inscrições de medição da terra, revelando ainda a *geografia* do lugar e descrevendo tanto sua estrutura física, como seu uso produtivo ou místico. Mesmo que de modo rudimentar, os menires eram as unidades de uma escritura projetada que *organizava* a paisagem, quase mapeando-a, contrapondo figurações ordenadoras ao caos natural e orientando o homem: **o ponto** (o menir isolado), **a linha** (seus alinhamentos rítmicos)

e o **plano** ou superfície (o *cromlech*, um campo delimitado por um cerco de menires)¹³ Podemos pensar nestes grandes desenhos demarcadores de espaços como a primeira sinalização praticada, indiscriminadamente, entre os seres humanos, servindo-lhes como referência e orientação universais; em instâncias variadas, como altar, mapa, fonte, tabuleta ou placa (neomonumentos¹⁴), independente de sua procedência ou linguagem, são as inscrições artísticas surgindo da/na cultura.

Deliberadamente, eu marco um trajeto, para percorrer diariamente, mensalmente, anualmente, segundo um projeto para atingir determinado objetivo, vivenciar acontecimentos e transformações que me/se direcionam, para viver etapas mais profundas, através do qual vou mais além. Por cada estágio desses pontos, estabeleço marcos; por uma sequência deles, uma **linha** de marcações; configurando-os em conjunto, demarco algo mentalmente ou alguma coisa; estabelecendo um corpo de intervalos, que desejo **especializar**, um território visualizado a encontrar, especializar, esquecer, recordar, comemorar e recriar. Eu oriento as ações, reoriento suas sequências e não há perdas.¹⁵ A cada ciclo corresponde um monumento, uma dimensão, o sinal de uma etapa, *uma obra* instituída pela percepção daquela(s) coisa(s), ali, naquele lugar, naquela hora; o objeto em questão também significa algo para nós, além de sua própria história. Percorro os acontecimentos e passo; vivemos passando, caminhando, fazendo o caminho. Decididamente, teremos perigos na trajetória e afinal, sem eles, não seria tudo isso tão rico quanto precisa ser na construção de uma cartografia ativa como esta que nos referencia.

Monumentos são obras artístico-arquitetônicas, construídas com a intenção de marcar, trazer e manter a lembrança, perpetuando alguém ou algo relevante para uma comunidade, transmitindo valores à posteridade, na tentativa de eternizar o seu simbolismo. Simbolizar é, de certa forma, viver junto, conhecer e conviver; é ainda dividir conhecimentos, reflexões e obras. Os seus sentidos nos remetem aos arranjos primitivos de pedras fincadas na paisagem (Stonehenge, Ilha da Páscoa, etc). Este tipo de obra ganha bastante impulso no período neoclássico europeu, recuperando o renascimento greco-romano, e sendo também erguidas neste modelo nas Américas até o início do século XX.

Elas se transformam radicalmente com as vanguardas modernas¹⁶, chegando às disposições espaciais da *land art*, inseridas poeticamente no mundo, como os monumentos ancestrais, de amplo sentido memorativo. Esta história parece cumprir um ciclo de possibilidades.¹⁷ Se recusamos (por incompreensão ou ignorância) o monumento, ficamos ao menos com o marco (menir ou *cromlech*) com um espaço independentemente assinalado.¹⁸ Esse *neomonumento* é mais que um registro de ausência, tomando a sua própria lembrança física ao sabor dos acontecimentos ou ainda incorporando a referência que lhe atribuímos por empatia ou falta dela. Ele pode se tornar significativo apenas para mim, mesmo que por pouco tempo; ou para um grupo crescente, conforme as circunstâncias. Mas abandonados, depredados, esquecidos do propósito a que vieram, não perpetuam nada além de seu esvaziamento ou de sua possível recriação.¹⁹

Não há como apontar como se define – exatamente – o que apresento.²⁰ Vem da decorrência entre um certo psiquismo (memória e consciência), das minhas circunstâncias (o eterno movimento) e da necessidade imperativa de uma produção (como obra, como arte).

Cruzando alguns conceitos a seguir, talvez nossos diálogos se esclareçam. A *psicogeografia* é o “estudo dos efeitos precisos do meio físico e geográfico, conscientemente condicionado ou não, sobre o comportamento efetivo dos indivíduos”. A *situação construída* é um determinado “momento da vida concreta, deliberadamente articulado, por meio da organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos”. A *deriva*, é um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana; técnica de passo (andamento) fugaz através de ambientes diversos; é utilizada também para designar a duração de um exercício contínuo desta experiência.”²¹ Nesta intenção, ainda se coloca uma outra visão da arquitetura: como um “modo mais sensível de articular o tempo e o espaço, *modular* a realidade, fazer sonhar (...), buscando para além das articulações plásticas, uma modulação influente, que se inscreva no eterno arco dos desejos humanos e dos progressos no seu cumprimento.”²² Quanto à escultura, revisada, ela aqui não é mais que um *object trouvé*, selecionado e *guardado*, pelos caminhos que se abrem entre estes espaços de tempo, viajando.

3. Identificação, edição, exposição: conhecimento

*Quem sabe o fim não seja nada, e a estrada seja tudo?*²³

Viagem é o ato de partir de um lugar para outro, relativamente distante, e o seu resultado. Também pode ser o deslocamento que se faz para outro local; o espaço percorrido ou a percorrer; um percurso. É ainda a experiência intensa ou alucinante provocada pela ingestão ou administração de alguma de uma droga ou substância. As caminhadas podem ser tomadas como metáforas da viagem; em um certo sentido, principalmente aqui, tudo pode ser uma *viagem*.

Primeiro vem a errância, depois o nomadismo; um pode ser a *evolução* do outro. Um não tem objetivos definidos e é, sempre, uma empreitada de descobertas; o outro, já cumpre um roteiro e, quase sempre, tem a volta prevista. Mas podemos reverter à história. Os dadaístas consideravam a *deambulação* uma escritura no espaço. O mapa (esse esquema reduzido dos ambientes) é a tentativa de anotação das descrições de impressões. Nesta proposição de imagens e textos, cumpro um ritual de religação mundano e simples, reconfigurando muito de história, como caminhador, viajante, habitante e estrangeiro: meditação, reflexão, concentração e contemplação. O Laboratório Stalker, por exemplo, estimula a experimentação dos conglomerados urbanos (ou mesmo áreas livres, menos densas) como grandes referências (mapeamentos) cognitivas, passíveis de contínuo atravessamento, cujos aspectos de visão contemporânea (fotografias via-satélite, por exemplo) trazem muitas analogias com a mente e o corpo humanos²⁴, como já acreditavam os chineses há mais de 5.000 anos atrás.



A estratégia é tomar para si os territórios, seus elementos e seu movimento (em uma percepção super-afuçada, por exemplo), para recriá-los por outras referências, que os enriquecem e nos dão um lugar múltiplo, aonde só havia um local. Conhecer, identificar e eleger uma pedra, um buraco, um volume, uma barra ou um objeto como meus monumentos, através de roteiros cotidianos, estabelece o reconhecimento do espaço que, afinal, me guia pelo que é nosso: eis aí estes neomonumentos²⁵. Como os menires e os cromlechs, os acidentes visuais *marcam*, são um lembrete da relevância de algo ali, aqui, antes e agora, aonde presença e vazio se relevam e não se confundem em nosso ser. Conheço este trajeto e, por operação, reconheço seu valor. Espalho pistas por aí e identifico o mundo como uma casa. Repetindo o mote situacionista: *habitar é se sentir em casa em toda parte*. A unidade de um país é o resultado da conexão de vários fragmentos, assim como uma paisagem mental é montada por vários *lugares* afetivos e os mitos são construídos por tantos substratos.

Gilgamesh, por exemplo, é o herói mais importante da literatura clássica do Oriente Médio. As suas aventuras, escritas (em 12 placas de argila, ainda hoje em bom estado) por volta de 2.000 a.c. na Mesopotâmia, vai ecoar nas *1.001 Noites* árabes e no *Baghavad Gita* hindu. Em busca de paz e saúde para seu povo, este antigo príncipe sai *em epopéia* pela Terra com o amigo (e antagonista, às vezes) Enkidu, enviado pelos deuses para ajudá-lo. Entre as suas muitas aventuras,

seu companheiro de jornada morre, e mesmo entristecido a princípio, ele segue sua viagem, motivado pela busca da imortalidade. A narrativa *termina* com o herói *se perdendo* pelo planeta afora, nos fazendo supor que ele ainda viva em sua viagem contínua: ante o disparate da morte, vibra o disparate criador da salvação, o da fabricação criativa do perdurável. A obra de arte (que ainda transita viva) responde, em seu verdadeiro resultado, a uma vontade – para sempre – profunda do homem.

Assim, durante milênios a superfície da terra tem sido sonhada, gravada, desenhada e construída pela fabulação, pela arquitetura, pelos poderes, mediante uma superposição incessante de um sistema de signos culturais a um (outro) sistema de signos naturais (originários). Mas, cada um de nós tem uma geografia própria, instintiva e cultural, que também pode ser desenhada como um mapa. Esse *desenho* é que nos abre as incontáveis trilhas produtivas, quando percorridas de algum modo especial. Esses caminhos marcantes merecem sua narrativa, seu registro e sua exaltação: quem anda atento ao caminho chega o tempo todo. Mesmo mirando sempre adiante, o trabalho é no tempo/espaço em que estamos e não naquele que se estende à nossa frente; esse é o que se faz. Assim, identifico e edito essa série de *motifs*, removendo sentidos; e cumprindo este roteiro em uma cidade qualquer, da qual quase faço a *minha* Passaic: pois o que está aqui exposto é um caderno de notas, um diário de viagem, uma teoria de (re) conhecimentos também.

Entendemos a criação monumental como a limitação aberta de um espaço vazio, um receptor dentro do complexo dinâmico e conturbado da cidade, que trata de isolar na comunidade a razão vital de sua circunstância, traduzindo-a em razão existencial, desde cuja intimidade se refaz a nova consciência espiritual e política do homem.²⁶

Pretendo me situar neste trabalho, entre os objetos minimalistas (que entende o monumento como um objeto transcendente, especial/espacial, de presença interior) e a *land art* (que tende mais para arquitetura e a paisagem, entendendo-o transformador inanimado do espaço/território). Ocupando vazios e destituídos de uma figuração, eles assumem uma posição *originária*, em uma paisagem atemporal: são colecionados como simples celebração de um rito qualquer entre alguns fragmentos da natureza. Os meus menires ou *cromlechs* são também seus: eles não sabem que existem para nós. São como monumentos autogerados pela paisagem, feridas infringidas pelo homem à natureza, que têm sido absorvidas por ela aceitando-as em uma nova natureza e uma nova estética. É justamente a sua degradação progressiva que lhes confere um caráter evanescente.

É como se o tempo e a história (e daí, o espaço) fossem reatualizados uma e outra vez ao andar por eles, ao percorrer uma e outra vez os lugares e os mitos (histórias) ligados a eles, (através da imaginação, de reconhecimentos e/ou remissões) em uma deambulação (...) que é, ao mesmo tempo, geográfica e religiosa, física e espiritual.²⁷

Como escreveu outro artista, “posso afirmar e afirmo agora que a arte consiste, em todas as épocas e em qualquer lugar, em um processo integrador entre o homem e sua realidade, que parte sempre de um nada que é nada e chega em outro. Nada que é Tudo.”²⁸ É projetar o espaço de um desejo, uma ação (coletivizada), o simples devir de uma transformação interior, lúdica ou sagrada talvez, modificada à medida que se faz, e que recupera em nós uma justa predisposição atemporal; aquela mesma que permitiu ao homem estar vivo neste mundo inóspito até hoje.

Notas finais

Muitas vezes, uma determinada imagem nasce como uma *vontade de acontecimento*; ela quer existir. (...) Quanto mais clara for a vontade, mais *fácil* [e enriquecedor] será criar e compreender a imagem; quanto mais intensa e naturalmente a imagem nascer em nós, mais forte será o desejo de transpô-la para o mundo corpóreo. É (...) a passagem do invisível para o visível, para voltar novamente ao invisível. (...) A imagem é uma interpretação do real e, assim sendo, é também um discurso que o pensamento e a imaginação têm sobre o mundo. (...) Estamos pensando aqui na imagem-vontade como aquela que queremos e precisamos enxergar diante de nós e que, por isso, nos faz ter uma urgência em buscar as condições para realizá-la.²⁹

É notório que construção de um trabalho artístico obedece aos mais variados percursos, tão múltiplos quanto a variedade de criadores existente no mundo. Mesmo semelhantes, cada um vai-se desenvolvendo, conhecendo e manejando suas fontes, técnicas e trajetos, compondo uma obra. Mas modos de produção *próximos* também podem resultar em produções *distantes*; não



há termos simples para comentar essa ação de constante de investigação e resultado, perda ou ganho. A necessidade de *fazer coisas*, de buscar e trocar conhecimentos, criar, duvidar e/ou reafirmar sentidos, funciona como a vida para quem acredita na invenção. *Desconstruir* é também trabalhar com a construção; ao tomar o conceito em seu contrário, a estrutura se reforça, reconhecendo suas entranhas e checando sua energia, sua regeneração significativa em contínuo movimento intrínseco. Ordens são categorias mutantes e relativas.

O[s] fato[s] criativo[s] se manifesta[m] num ato suave de subversão. Talvez esse último se relacione com o espírito desses tempos metamórficos, em que as mudanças têm lugar nas margens, nas fronteiras, nos interstícios, nas micropolíticas, numa complexa trama de readequações. (...) Se trata, na verdade, de um tempo dialógico, em que as transformações se desenvolvem de modo diferente, em sentido horizontal e expandido, mais do que vertical e concentrado. Vivemos uma época de reajuste, que entrelaça uma pluralidade de processos (...) em um mundo pós-utópico, onde a dinâmica da transformação, mais do que mudar o que é, procura desarranjá-lo.³⁰

Deslocar-se de casa, suspender qualquer rotina, ir-voltar (voltar é sempre melhor), passar um tempo em algum outro lugar, não trazendo nada de onde estivemos por uma temporada é uma tarefa impossível. Penso, sinceramente, que sem sobrepor essa espécie de *souvenirs* em nossas vidas, os deslocamentos não se prolongam, não são produtivos e a maioria de nós, artistas (plásticos, visuais e outros), necessita disso; as rotinas são cambiantes. O ateliê é, ao mesmo tempo, um lugar mental

qualquer e uma espécie de esconderijo físico, fixo. Assim, alguns trabalhos duram dias, meses e até anos.

Portanto, há uma cartografia expandida, que se define a partir de então, como o registro desse movimento em suspensão. Viajar, no entanto, não é sempre deslocamento corpóreo, real; o termo se ampliou em uma gíria saborosamente pertinente às ações que realizamos sob o domínio da imaginação: como se existisse um *maravilhamento* imperativo em vigor³¹. Todas as minhas viagens – de qualquer espécie – renderam muitos mapas, criando um acervo material que me forneceu e fornece muitos elementos de trabalho, conforme já dito; esses cadernos de imagens & textos, assim o são.

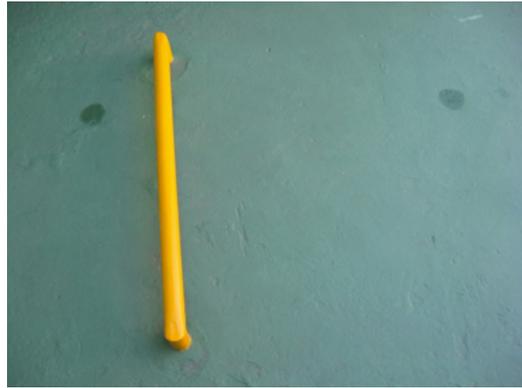
Não há uma definição do que seja a arte, como não há como explicar o(s) método(s) que inventei para mim; *aquilo que me faz trabalhar*; são tarefas absurdas. Assim, depois de *desenhar, desenhar e desenhar* por um bom tempo – tomando notas febrilmente – o advento dos meios digitais trouxe uma nova maneira de lidar com as imagens fotográficas e nossos arquivos. Aquilo fazia, definitivamente, um novo sentido no interior do trabalho e me permitia, paradoxalmente, uma *contra-aceleração*, por meio da contemplação; como uma *meditação* e suas infinitas projeções, nas quais sempre acredito quando sempre vem a pergunta: e agora? O que, mais, fazer?

Algumas especificidades conferem à fotografia diversos poderes; um deles, é criar referências com o real, deixando uma espécie de rastro de presenças, de um conjunto de situações entre o sujeito e a situação escolhida. (...) A fotografia coleta

sinais do mundo, faz da captação da imagem de um vazio um cheio, pois espacializa, enquadra, recorta e classifica; ela apreende o espaço definitivamente, condensa o real em uma espécie de congelamento, segura a forma escolhida (...) e está intrinsecamente amalgamada em um fazer.³²

A aventura de escrever faz parte do meu desenho, do que tenho por *desenhar*, bem próximo de produzir o conteúdo de um texto; explorando essas veias na constituição de um *trabalho extra*, uma obra definida por outro *corpus*. “Nesse estranho novo mundo, as obras de arte ressurgem como textos, a história é exposta como um mito, o autor [clássico] morre, a realidade é tripudiada (...), a linguagem governa e a ideologia se disfarça de verdade. (...) a plenitude voltou.”³³ Tudo isso permite a um novo autor nascer e recriar seus trabalhos, aqui e agora. “Não são [apenas] as obras [visuais] que constituem em si [mesmo sendo principalmente elas] o objeto da pesquisa [artística], mas sim, a consciência das relações que entre elas se realizam. (...) A intrusão do texto [entre imagens] nada mais é do que uma extensão que motiva a vontade de enxergar mais claro ou compreender melhor. Elas [as palavras] *balançaram* a nossa ideia de arte.”³⁴

Tentando percorrer um círculo completo, retorno ao começo e encerro essa exposição contínua; pois o *work in progress* – consigo mesmo, com o entorno – não tem fim: examinar o material, fazer anotações, abrir um outro jogo; atentar para suas reverberações e deixar amadurecer lentamente, até ganhar corpo e, por fim, se constituir um trabalho, *opera*, obra.



1. Graduação (Desenho, Gravura e Licenciatura) e Mestrado (Poéticas Visuais) na Escola de Belas Artes da UFMG, onde também leciona Desenho e Pintura desde 1994. Doutorado (Teoria, História e Crítica de Arte) no Instituto de Artes da UFRGS, com estágio-sanduiche na *Université de Picardie Jules Verne*, em Amiens, na França. É artista plástico, com formação contemporânea, trabalhando profissionalmente com desenho, gravura, pintura, objetos fotografia e edições/publicações desde 1980. Já fez mais de vinte e cinco mostras individuais de seu trabalho, em galerias e instituições culturais entre Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e outras cidades. Seus trabalhos já integraram inúmeros Salões de Arte e mostras especiais, de caráter nacional e internacional, sendo premiado diversas vezes. Ainda tem obras no acervo de importantes Museus e várias coleções particulares.
2. CALVINO, Ítalo. O viajante no mapa. In: **Palomar**. Milão, Mondadori, 1984.
3. Consultar Portfolio 1980/2004. Disponíveis em issuu.com/mario-azevedo/docs/portf__lio_1980-2004_9347a2faee5fe2.
4. O original foi elaborado como trabalho final para a disciplina “Ações Públicas: Arte e Crítica”, com a Profa. Maria Ivone dos Santos, durante meu Doutorado no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre em 2006. Disponível em issuu.com/mario-azevedo/docs/zero_neomonumentos.
5. Termo utilizado por André Malraux como título/tema de um ensaio de 1947 sobre a fartura de imagens da história da arte oficial na Europa. A ideia de um *paideuma* é a que interessa nesse sentido.
6. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. São Paulo, Editora 34, 1992, p.218.
7. O *monumento* é uma obra artística (escultura, arquitetura, etc.), geralmente grandiosa, construída para contribuir com a perpetuação memorialística de pessoa ou acontecimento relevante na história de uma comunidade, nação, etc. Também podem ser documentos diversificados (fotografias, peças, papéis diversos, textos literários, etc.), que constituam um acervo significativo nesse sentido, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.
8. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**, p.218.
9. Consultar Escadarias e Gradeados. Disponíveis em http://issuu.com/mario-azevedo/docs/1_escadarias e http://issuu.com/mario-azevedo/docs/2_gradeados.
10. ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. In: **Obras Completas, vol. II**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
11. LEED, Erich J. O pensamento do viajante: de Gilgamesh ao turismo global. In: CARERI, Francesco. **Walkspaces, o andar como prática estética**. Barcelona, Gustavo Gilli, 2005, p.40. (Tradução do autor)
12. CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
13. LEED, Erich J. **O pensamento do viajante**: de Gilgamesh ao turismo global. Vale lembrar aqui o tratado moderno de Vassili Kandinsky, “Ponto e Linha sobre Plano”, publicado pela Bauhaus em 1926, que trata das operações entre os elementos de base para uma visualidade plástica atemporal.
14. O Neomonumento é, exatamente, uma hibridação de todos estes tipos de marcos e marcações.
15. Relembro aqui alguns trechos da letra da canção-manifesto “Tropicália”, de Caetano Veloso: “Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro um monumento no Planalto Central do país. (...) O monumento é de papel crepom e prata. (...) O monumento não tem porta, a entrada é uma rua antiga, antiga, estreita e torta. (...) O monumento é bem moderno. (...)” VELOSO, Caetano. Tropicália. In: Caetano Veloso (“Todo Caetano, 1966/1996”). Rio de Janeiro: Polygram, 1968.
16. Oscilando entre a leveza plástica dos relevos espaciais de Tatlin e os móveis de Calder; o peso físico dos compactados de César e as grandes chapas sutilmente retorcidas de Serra.
17. Conforme Rosalind Krauss, a partir dos anos 50, a escultura se experimentava como negatividade da arquitetura e da paisagem, separada delas, passando à categoria de resultante da não-paisagem e da não-arquitetura. Mas, sem dúvida, a não-arquitetura também define a paisagem e a não-paisagem, sendo também, definidora da arquitetura. Em seguida, ela descreve o campo expandido dentro do qual a escultura opera a partir dos anos 60. Na parte inferior se encontra a escultura moderna (que deriva do binômio não-arquitetura e não-paisagem), enquanto na parte superior os elementos arquitetura e paisagem definem o espaço de ação/construção de lugares, dentro do qual estão os labirintos, os jardins japoneses, os lugares destinados a jogos e às procissões rituais. Evidentemente, ela as considera dentro de um vasto quadro histórico, abordando a construção de suas genealogias por milênios. KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo expandido. In: A originalidade da vanguarda e outros mitos modernistas. Cambridge: MIT Press, 1985. (Tradução do autor)

18. O monumento opera em um espaço político/religioso, coletivo e abrangente; já o neomonumento brota do espaço subjetivado. Mas guarda, no entanto, um considerável potencial de ressignificação para pequenos grupos em princípio, ou para cidades inteiras (ou culturas, ou nações), por fim. A esquina do “Clube da esquina”, em Belo Horizonte, é um exemplo; a esquina da Av. Ipiranga com Av. São João, em “Sampa” de Caetano Veloso é outro; o balcão da “Casa de Julieta” (independente de ser realidade ou ficção) em Verona ou a mancha de sangue que ficou na calçada do Edifício Dakota, em Nova Iorque, aonde John Lennon caiu morto quando foi assassinado, são ainda outros.
19. Desde que passe a significar algo para alguém e, em seguida, oscile assim para mais uma, duas ou três pessoas, já passa a ser um novo monumento para todos; dessa maneira, um neomonumento então.
20. Entre as deambulações dadaístas ou surrealistas, passando por Guy Debord e a Internacional Situacionista, Richard Long (“Linha feita em caminhada”, 1967), Robert Smithson (“Um tour pelos monumentos de Passaic”, 1967) e outras abordagens mais contemporâneas das relações entre o homem, seus trânsitos e a paisagem ao seu redor (Yoko Ono, Vito Acconci, o Fluxus, Sophie Calle e Paul Auster, entre 1969 e 1985, ou o Laboratório Stalker, e os projetos Zonzo e New Babylon, entre 1995 e 2000).
21. ANDREOTTI, Libero e COSTA, Xavier (orgs). **Teoria da deriva e outros textos situacionistas sobre a cidade**. Museu de Arte Contemporânea. Barcelona: Actar, 1996. In: CARERI, Francesco. **Walkspaces, o andar como pratica estética**, p.97. (Tradução do autor)
22. IVAIN, Gilles. Formulário para um novo urbanismo. In: CARERI, Francesco. **Walkspaces, o andar como pratica estética**, p.97. (Tradução do autor)
23. CÍCERO, Antônio e LIMA, Marina. O meu sim. In: Marina Lima. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1991.
24. Conforme texto de apresentação do Projeto Stalker. In: stalkerlab.it (Tradução do autor)
25. Os objetos da arte, partilhados pela apresentação, portanto se diferenciam, quando registrados e tornados públicos.
26. OTEIZA, Jorge. Memória do concurso para o Monumento a José Batlle e Ordoñez. In: **BADIOLA**, Txomim. Oteiza: propósito experimental. Madrid, Fundacion Caja de Pensiones, 1988, p.228. (Tradução do autor)
27. CARERI, Francesco. **Walkspaces, o andar como pratica estética**, p.140. (Tradução do autor)
28. OTEIZA, Jorge (sem outras referências). In: GOMEZ, Ana Arnaiz. **Entre escultura e monumento. A Estela do Padre Donostia para Agina, do escultor Jorge Oteiza**. Bilbao, Ondare, n.25 (separata), 2006, p.325. (Tradução do autor)
29. FRANCA-HUCHET, Patrícia. “Abertura”. In **O espaço e suas extensões – Cor, Desenho, Imagem**, Texto, p.10-11 (grifos meus).
30. MOSQUERA, Gerardo. **“Desarrumado”, Catálogo do Panorama da Arte Brasileira 2003 (19 desarranjos)**, Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.26.
31. O termo viagem é definido como ato de ir a um outro lugar e também como experiência causada por ingestão de drogas, que faz o indivíduo ter alucinações. Ainda pode significar estar sobre a influência de substâncias tóxicas; andar por, percorrer, correr. É possível acrescentar que a viagem também se dá em certos estados de espírito, causados por inúmeros fatores, deixando algo fluir e acontecer livremente na situação fora do normal, segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.
32. FRANCA-HUCHET, Patrícia. “Flash: aparências e contornos”. In **O espaço e suas extensões – Cor, Desenho, Imagem**, Texto, p.55.
33. HARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo, Cosac & Naify, p.7 e 77.
34. FRANCA-HUCHET, Patrícia. “Abertura”. In **O espaço e suas extensões – Cor, Desenho, Imagem**, Texto, p.8 e 9.

A fotografia como dispositivo de rememoração em dois documentários brasileiros: *Acácio* e *Nos olhos de Mariquinha*¹

Glaura Cardoso Vale²

Resumo

Este texto propõe analisar, em dois documentários brasileiros recentes, como este cinema expõe a fotografia a fim de construir uma narrativa da memória que se faz de restos, fragmentos de tempos localizados nos álbuns de família, retratos que estão à margem da história oficial. Os filmes analisados são: **Acácio** (2008), dirigido por Marília Rocha, e **Nos olhos de Mariquinha** (2008), dirigido por Cláudia Mesquita e Junia Torres. Interessa mostrar como as autoras trabalham a solicitação da fotografia que funciona, aqui, como dispositivo de rememoração, corroborando a construção de narrativas que dão a ver a biografia de homens e mulheres comuns.

Abstract

This paper analyzes the ways in which photography (as a remembering device) is put into play in two movies of recent Brazilian cinema, understanding it as a trace of the presence of something that has already become absent – a benjaminian notion translated by Dubois as “presence affirming absence. Absence affirming presence”. The aim is to discuss how images taken from family albums support the construction of narratives that unfold the life of ordinary men and women, either realistic or imagined by the documentary. Moreover, based in different methodologies, this paper examines the political and aesthetical exercise of a film making that exposes the weaknesses and possible frustrations in the reconstruction of the remote (the character’s point of view) and the unknown (the authors’ point of view), however materially present were the image in the act of remembrance. The movies analyzed have similar release dates: **Acácio** (2008), by Marília Rocha e **Nos olhos de Mariquinha** (2008), by Claudia Mesquita and Junia Torres.

Este artigo versa sobre a pesquisa “A *mise-en-film* da fotografia no documentário brasileiro” que investiga como a fotografia é requerida na elaboração da memória dos sujeitos filmados, desde a solicitação das imagens buscadas nos álbuns de família à utilização de arquivos da dor que exibem corpos submetidos a uma violência física e/ou simbólica. A fotografia aqui é tomada como um signo especial que guarda, em si, o efeito paradoxal de ser presença da ausência e ausência da presença, noção benjaminiana retomada por vários estudiosos da imagem.³ Ao trazer à luz tais fotografias, os filmes acabam por reinseri-las na linha do tempo, dessa forma, uma história individual ou coletiva pode ser redescoberta, repensada, submetida ao olhar crítico. A pesquisa busca, ainda, um diálogo com a produção documentária estrangeira, filmes que auxiliam como operadores metodológicos, para verificar os modos como esse cinema dá a ver retratos de vidas e corpos fragilizados perante uma experiência traumática, propondo a elaboração de uma memória compartilhável que se encontra à margem da história oficial.⁴ O estudo se divide em dois conjuntos: Arquivos de violência e Arquivos de família. No primeiro,⁵ procuro discutir como as escolhas de abordagem e de montagem – basicamente no manuseio de fotografias –, ao dar a ver a dilaceração física e/ou moral, problematizando e reinserindo essas imagens no mundo, transformam os arquivos da violência em arquivos de resistência. Ao lidar reflexivamente com essas imagens, lançando mão, em muitos casos, da forma ensaística, alguns documentários procuram escapar do voyeurismo criticado por Sontag (2007),⁶ exigindo do espectador “uma ética do olhar”, conforme César Guimarães (2010) salienta. O recorte aqui proposto trabalha com segundo conjunto,⁷ relativamente aos “álbuns de família”⁸ e às “caixas de retratos”, tentando observar o gesto de solicitação da fotografia como dispositivo de rememoração. Entendendo esse gesto de solicitação como método, procura-se verificar, nessas operações, o narrar que deixa revelar as fragilidades e possíveis frustrações na reconstrução de algo longínquo (do ponto de vista dos personagens) e desconhecido (do ponto de vista dos autores), por mais presente (materialmente) esteja a imagem no ato da rememoração; e como a memória pode se desdobrar em camadas de “ficção” para dar conta de uma lembrança

• • •

Narrar a partir das imagens, apoiar-se na sua materialidade, ao menos, nos vestígios que nela resistem, recurso fortemente verificável na filmografia brasileira, sendo o cineasta Eduardo Coutinho talvez um dos maiores expoentes na aplicação desse método, traduzindo esse gestual como parte do encontro com os sujeitos filmados.⁹ Intenciona-se, neste texto, mostrar como essa solicitação se manifesta e corrobora a construção de camadas temporais que se entrecruzam internamente (no tecido fílmico) e quais aproximações engendra exterior à narrativa. A vida de homens e mulheres comuns, seus anseios e o que o futuro lhes reservou, sendo a fotografia apenas uma chave para o passado rememorado, embora não se possa restituí-lo, sobretudo trazer de volta vidas interrompidas. Os filmes em análise estão circunscritos em um período próximo de realização: Acácio (2008), de Marília Rocha, com um etnógrafo português que

viveu em Angola até a década de 1970 e que se encontrava, até a data, completamente ignorado; e *Nos olhos de Mariquinha* (2008), de Cláudia Mesquita e Junia Torres, com uma antiga moradora da Vila Nossa Senhora de Fátima, em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais.

Ciente de que os gestos de filmagem e escolhas na montagem são distintos, o trabalho da comparação se dá também pelo contraste, sendo a solicitação da fotografia um ponto comum entre os filmes aqui analisados. Ambos podem ser considerados filmes “biográficos”, mesmo que a intenção primeira não tenha sido a construção de uma biografia. Além de comporem retratos dos sujeitos filmados, um retrato em diálogo (MESQUITA, 2010), o retrato, em sua forma sensível, apresenta um caráter metonímico, por sintetizar em cada fotografia um recorte de sentimentos e histórias que se abrem ao espectador todas as vezes que o álbum de família é “manuseado”.

Se em *Nos olhos de Mariquinha* essa solicitação se dá pontualmente, num momento importante para compreensão do seu estado sempre alerta em relação às notícias de assassinato no aglomerado onde vive, em Acácio, que trabalhou para o Museu do Dundo em Angola, pertencente à extinta Diamang, permeia toda a narrativa – a iconografia solicitada é essencial para que o filme se faça. Em Acácio, entrecruzam vários tempos: a infância e juventude em Trás-os-Montes; a vida em Angola, onde seus filhos cresceram, o traumático momento de fuga do território antes de decretada a independência do país

em 1975,¹⁰ a chegada em Portugal na condição de retornado e a ida para o Brasil (ambos correspondendo ao passado); e o tempo presente (onde se dá a rememoração, bem como imagens de Portugal e de Angola recentes que se entrecruzam, apresentando um território que o casal já não mais conhece). A memória, em boa parte, é mediada pelo visionamento do material produzido por Acácio Videira e do material recente resultado da viagem de caminho inverso a do casal, realizada pela equipe. É, por assim dizer, em relação a *Nos olhos de Mariquinha*, um filme mais complexo em camadas temporais e registros.

De acordo com Jean-Louis Comolli, “o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo” (2008, p. 173). Comolli afirma ainda que “mesmo que quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela daria como pronto” (COMOLLI, 2008, p. 177). Acredita-se que o mesmo ocorre em Acácio e *Nos olhos de Mariquinha*, que, a meu ver, não pretendem reduzir o mundo ao dispositivo, ao contrário, este se torna uma janela para acessar o mundo a partir do interior da casa de seus personagens e de suas caixas de retratos, até então em completo anonimato ou restritos aos arquivos particulares, no caso de Acácio. Cumprindo, talvez, aquilo que Rancière (2010, p. 37) enfatiza ao falar da “revolução estética”¹¹ (quando dos grandes acontecimentos e personagens passa-se à vida dos anônimos, explicando a superfície através das “camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir dos seus vestígios”), os filmes buscam um duplo movimento: interior e exterior à

narrativa. Ao se concentrarem na esfera do vivido, encontram também o Fora, uma vez que só podem empurrar as imagens solicitadas para um futuro (LISSOVSKY, 2012) – ainda que esse futuro se encerre provisoriamente na tessitura fílmica –, por estarem abertos a uma possibilidade de ressignificação, pela impossibilidade de reduzi-las (as imagens) e submetê-las a uma verdade acabada.¹² O Fora aqui pode ser tanto o fora de campo, quanto as projeções imaginárias sobre algo que não se pode apreender (pela distância temporal, pela ausência de um ente). Tais filmes operam num sistema de forças que busca potencializar o narrar, por mais vacilante e frágil seja a fala (e a memória), por mais inacessível esteja o passado (e seus mortos), embora a fotografia possa conter um rastro, um vestígio do tempo vivido ou de uma existência. O uso dessas imagens fotográficas parece evidenciar, nessas abordagens, algo comum: a partilha de um filme por vir.

Acácio: lembrar é sempre um ato de saudade

Em **Acácio**, o gesto de colocar a fotografia em cena está apenas sugerido. O personagem olha, mas o espectador não vê o que ele olha, não imediatamente. O que ele vê só é revelado como uma projeção de imagens de arquivo selecionadas pela montagem, por vezes coincidente com o relato, por vezes não. O que temos desses registros será sempre uma seleção que embaça essa zona fronteira entre o que é dito e o que é visto. As imagens estão concentradas no acervo produzido pelo personagem e basicamente na sua vida em Angola.

Destaco uma das cenas em volta da mesa (Figura 1), a 28min do início do filme, em que o personagem olha cuidadosamente imagens que estão no fora de campo e é impedido de tocá-las pela esposa, Maria da Conceição. Há ali uma identificação das festas, dos espaços, e um conflito de memórias. Acácio, concentrado, pede que a esposa espere e encontra um nome: “é o Sacamanda!”. Ele constata e ela diz: “não é não”. “É sim. É o Sacamanda sim. Não é tão velho como quando morreu”, insiste. “Ah, o velhote?” – Dona Conceição se dá por vencida. Para que a memória, disputada de maneira aparentemente trivial pelo casal, nesse jogo “é”/“não é não”, possa trazer à tona nomes, lugares, eventos, é preciso extrema atenção na verificação das imagens, sobretudo, as não catalogadas. A fotografia, como pode ser constatado, permite



Figura 1: **Acácio** (Marília Rocha, 2008). Momento em que Acácio e Maria da Conceição rememoram a partir de fotografias de Angola.

acrescentar nova informação, contudo, a tessitura fílmica encontra potência também no esquecimento, se apropriando do tempo intervalar da rememoração, desse silêncio entre uma verificação e outra, silêncio reivindicado por Acácio. Trabalhando num campo de forças, por vezes antagônicas, que revela o dentro e o fora das imagens.

O acervo de Acácio se divide em duas partes, como etnógrafo, retratou o cotidiano e rituais dos Tchokwe (quiôco na tradução portuguesa) e como colono retratou a vida na pequena cidade onde viviam, colecionando, em seus momentos de lazer, imagens da vida colonial em Angola.¹³ Ao voltar a câmera para si mesmo, imprime dois mundos em contraste e as contradições do colonialismo se fazem visíveis na fotografia, uma reunião de amigos, descontraídos, Maria da Conceição no canto esquerdo, sempre sorrindo, e um único negro, no canto direito, como uma escultura, provavelmente um empregado, a segurar uma criança (Figura II).¹⁴

Foi necessário lançar mão de um procedimento de rememoração, rever sistematicamente as imagens retiradas de pastas e álbuns de família, para reavivar a memória, posteriormente reordenada pela montagem. Dar uma linearidade a algo descontínuo, não apenas pela memória que é falhada e fragmentada, mas pela fragmentação também territorial. Nesse sentido, o filme não só trabalha a descontinuidade da memória, como se apropria dela, vários espaços e tempos coexistem no tecido narrativo. Como o encontro da equipe com o antigo assistente de Acácio Videira, Gambôa Muatximbau, na Angola atual. Com mais de 60 anos, declarando que a memória já lhe faltava, Muatximbau revela seu afeto pela família Videira, relembra o momento conturbado da Guerra Colonial e do risco que Acácio correria. Aqui, passado se funde ao



Figura II: **Acácio** (Marília Rocha, 2008). Fotografia de Acácio Videira utilizada na montagem do filme.

presente, memórias e informações vindas do Brasil são compartilhadas entre Muatximbau e a equipe. Fala-se sobre alguém que ele não via e nada sabia desde 1975, mas que esperava pacientemente notícias. “Ele foi, foi mesmo. Ele nunca me mandou um papel. Hoje digo que me ofereceu isso, que apareceu vocês. Eu penso assim, não, afinal, Deus é Deus mesmo. Deus anda a criar a minha vida, a minha vida de vocês”, diz Gambôa sobre esse encontro inesperado.¹⁵ A equipe, aqui, assume a figura do mensageiro, incorpora talvez a imagem de um arauto contemporâneo. O que interessa a esta discussão está na possibilidade de o filme, a partir desse encontro, reunir dois registros e fundir dois tempos (Figura III): a imagem de arquivo do jovem Muatximbau realizada por Acácio Videira e a imagem do personagem em sua casa “hoje” no Dundo, ao norte de Angola, separadas por três décadas.

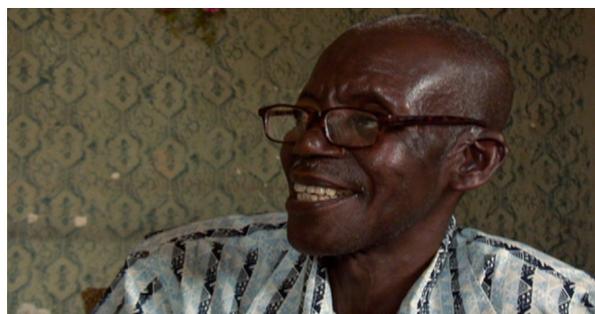
Essa operação da montagem, que envolve acervo etnográfico (fílmico e fotográfico), fotografias de família, visionamento pelo casal e, com isso, a ativação da memória, fica ainda mais complexa quando imagens recentes de Portugal (a casa onde Acácio nasceu em Monçalvargas) e de Angola (país já modificado

pela Guerra¹⁶) retornam endereçadas a Acácio e Maria da Conceição. A estrutura de visionamento é mantida. Eles veem tais imagens num pequeno aparelho, mas o que o espectador poderá ver será uma projeção futura e ampliada, como ocorre com os registros iconográficos. Neste momento de verificação do que fora modificado ou permanecera, ambos reencontram Muatximbau e se deparam com a passagem do tempo impressas também no antigo assistente. Gambôa Muatximbau acompanhou as visitas do etnógrafo às comunidades históricas e pôde, nesse contexto, realizar as poucas imagens de Acácio Videira fazendo apontamentos – esse gesto singular de passar a câmera para o outro. As imagens etnográficas de rituais e de festas revelam indiscutivelmente uma intimidade do etnógrafo com os povos da Lunda Norte que o encontro com Gambôa Muatximbau só veio a confirmar.

Se por um lado, o filme dá a essa memória de Acácio e Maria da Conceição uma dimensão, tal qual é apresentada a equipe, de confinamento – o personagem já idoso, na sua residência em Contagem, região industrial da grande Belo Horizonte, revendo seus arquivos,



Figura III: Muatximbau por Acácio Videira, fotograma



Muatximbau por Marília Rocha, frame

relembrando o passado, e a impossibilidade de retorno –, por outro, apresenta o Fora. A memória, redimensionada temporal e territorialmente, é atualizada, portanto, cada vez que a palavra vem ao encontro desses arquivos, que, por sua vez, também são atualizados, como nesse caso, ao colocarmos lado a lado fotograma e frame.

Nos olhos de Mariquinha: um contra-campo possível

O filme **Nos olhos de Mariquinha**, que tem como fio narrativo e personagem central uma antiga moradora de uma vila de Belo Horizonte, conforme já se adiantou, trabalha a memória em pelo menos duas perspectivas: a memória recente – das mudanças ocorridas na vila e da perda de parentes –, e o passado longínquo – o da exploração do trabalho no campo. Se diferenciando da câmara confessional de **Acácio**, a personagem Mariquinha transita entre os espaços íntimos, o da casa, e o público, becos e ruelas, bem como na Rádio Favela, cuja voz ganha outros territórios, outras ruas e bairros – por ela lembrados ao enviar um abraço a todos os ouvintes de Belo Horizonte.

A *mise-en-film* da fotografia surge nos 20 minutos finais do filme, numa passagem chave para compreensão da complexidade de uma vida construída sob a insegurança e ameaça de um jogo de forças entre o tráfico e a repressão das autoridades. Obrigados a conviver cotidianamente com uma realidade violenta cujos jovens negros são os mais atingidos.¹⁷ O filme não aborda essa questão diretamente, mas ela se faz presente, e

é de uma tal força, que o episódio de um assassinato na mercearia Goiabal, pela atenção ao fato dada pela personagem, ganha importância na tessitura fílmica e, em consequência, nesse gesto de solicitar a fotografia. A busca pelo nome de quem foi morto, a busca inquieta de Mariquinha por um rosto, é a busca de quem não é somente mãe e avó, mas de quem perdeu muitos dos seus entes assassinados. Saber quem fora morto, é saber que um dos seus ainda se mantém vivo. Todas as pistas dadas por esta procura retornam e se materializam no que sobrou de seu álbum de família. Nesse sentido, um dos encontros mais potentes do filme parece ser este, o da personagem com seus retratos.

Na casa de Mariquinha, ela exhibe algumas poucas fotografias que conseguiu recuperar: um ex-companheiro, o neto, a filha ainda pequena com uma bacia de lavar roupa – dentre outros escassos registros. Imagens atravessadas pela ausência, mas também pela ternura. Chamo atenção para as duas fotografias do neto que se tornam potência reveladora de uma ausência presente (Figura IV). Morto na porta de casa, talvez seja a lembrança mais traumática da personagem revelada para o filme. Ao mesmo tempo em que evoca a presença do neto, na força da rememoração, a fotografia é a constatação de uma imagem sem corpo, identificando a aporia nessa relação de ausência que se faz presença e vice-versa. Conforme Susan Sontag: “uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (SONTAG, 2004, 26).

Ao solicitarem a abertura de uma “pasta” ou “caixa de retratos”, já não mais o álbum

sobrevive na sua materialidade, inspiradas talvez pelo método de Eduardo Coutinho, Junia Torres e Cláudia Mesquita cumprem um papel de escavar vestígios de histórias oprimidas. As realizadoras permitem que tais imagens adentrem na porosidade da narrativa, experiência até então restrita àqueles que a viveram, e o filme reivindica, desse modo, uma política contra o desaparecimento. Nesse momento, a memória da personagem passa a pertencer também a do espectador, sensível a tragédia dos homens, assim se espera, nomeando aquele que, para os dados oficiais, pertencia apenas a uma estatística, ao Mapa da Violência. O neto de Mariquinha, criado por ela desde que ele nascera, deixa de ser um número e o filme confere a ele uma certa



Figura IV: **Nos olhos de Mariquinha** (Cláudia Mesquita e Junia Torres, 2008). Momento em que a personagem do filme segura a fotografia do neto, José Roberto.

integridade, permite que agora tenha um nome: José Roberto. A fotografia encontra um nome. É evidente que um filme não irá reparar essa perda, contudo, é capaz de reinserir esse jovem na linha do tempo, recapturá-lo – perante os nossos olhos – do esquecimento, imagem pensante ou que nos faz pensar.

Outra operação de montagem que nos faz pensar é o instante em que Dona Mariquinha diz à equipe “agora eu vou por eu e ele” e a fotografia preenche todo o quadro. Essa interrupção do fluxo narrativo (WEINRICHTER, 2001), pela ausência de movimento – a fotografia em tela cheia –, convoca mais uma vez o espectador para a reflexão. O retrato de Dona Mariquinha com o neto, ela e ele, no dia da formatura de José Roberto, apresentada de frente para o público, não seria um contra-campo¹⁸ possível à cena em que Acácio olha e fora do quadro estão vestígios de um tempo, lugares, pessoas que também aguardam por um nome, para além de funções que exercem em sua comunidade (costureiro, caçador, dançarino, feiticeiro), funções catalogadas pelos museus?¹⁹ Para Acácio Videira, uma África duplamente inalcançável, temporalmente e quando, impedido pela esposa, “não põe a mão”, tem o desejo de tocar reprimido; para Dona Mariquinha, uma perda irreparável, resta segurar a imagem do neto com a mão firme. Contra-campo no sentido em que nos ensina Godard em **Nossa música** (2004), “a verdade tem duas faces”.

A África de Videira representa o elo perdido, ao menos o do imaginário dos colonos, e a foto de Mariquinha com o neto, o “real” que confronta certo imaginário “imperial” que, segundo Margarida Calafate Ribeiro, se manteve mesmo em relação a África no fim do século XIX e século XX, perpetuando a ideia “da Índia e dos mares até lá navegados, de que este império é saudade e memória” (RIBEIRO, 2004, 15). Resta a aqueles que descendem desse imaginário reclamarem o real que lhes cabe? Um território, a existência enquanto indivíduos, a dignidade, a liberdade, seus rituais, a resignificação na história, um nome portanto: “José Roberto”. Não podemos com isso, obviamente, simplificar os processos, mas lembrar a necessidade de uma reparação histórica, cujos retratos recuperados pelos filmes são apenas parte dessa memória.

Enquanto Acácio permanece confinado nas próprias lembranças, nas suas aventuras juvenis, na promessa frustrada de uma nova vida em Angola – tinham uma data de empregados, a casa pintada todos os anos, duas viagens de férias por ano –, Mariquinha só tem o futuro como saída – de um passado que constata a falência, não do seu projeto de busca, mas da nossa própria sociedade. Ao contrário de se amargurar, ela sorri e fala eloquentemente sobre tudo e amplia essa voz no microfone da rádio comunitária que ajudou a fundar.²⁰

Angola de Acácio Videira, ao menos a Angola dos ex-colonos, permanece inatingível, não há retorno possível pós-guerra colonial, quando os sonhos foram desfeitos. **Acácio** fala de uma saudade, de relações territoriais e afetivas perdidas. **Nos olhos de Mariquinha** é a constatação do fracasso de uma sociedade marcada pela opressão dos sujeitos cuja promessa de felicidade é negada desde o princípio. Talvez por isso, Dona Mariquinha, mesmo ao remeter ao passado, é toda ela presente, sua vida é uma longa jornada que se faz a pé. Desde os pés espetados no benzinho, um tipo de planta rasteira com espinho, até os pés rachados pela poeira, no sobe e desce dos morros, das escadarias irregulares de cimento: “Benzinho aqui lá longe”.

Sobre a memória, César Guimarães diz algo que muito interessa à hipótese aqui levantada:

Por sua própria natureza, à memória caberia a tarefa de realizar um retorno àquilo que, a cada vez, se distancia mais e mais. Porém, exausta de repetir a repetição, sem forças para suportar o que lhe é destinado, incapaz de suportar o fracasso fundador de sua busca, a memória procura fixar-se em alguma cicatriz, corte, descontinuidade ilusória capaz de demarcar, ainda que fugazmente, o recuo incessante da origem. Diante disso, alguns textos inscrevem a memória em torno de uma origem (tomada como marco inicial do sentido) e suturam os buracos do esquecimento e o hiato entre o vivido e o lembrado. Outros, ao contrário, exibem justamente os vazios, a incompletude fundamental da memória e a dispersão do sujeito no tempo. (GUIMARÃES, 1997, p. 21)

Embora essa reflexão seja dirigida à elaboração textual e os filmes aqui analisados não correspondam às memórias de seus autores, tomando-a como empréstimo, podemos inferir que tanto em **Acácio**, quanto em **Nos olhos de Mariquinha**, o corte ou a cicatriz servem como *leitmotiv*. A montagem por sua vez, por mais que possa tender a suturar os buracos, permite exibir os vazios, a “incompletude fundamental da memória” e a “dispersão do sujeito



Figura V: **Nos olhos de Mariquinha** [Cláudia Mesquita e Junia Torres, 2008]. Destaque, em tela cheia, para a fotografia da personagem Mariquinha e seu neto, José Roberto.

no tempo”. Apenas para citar um exemplo, em **Nos olhos de Mariquinha**, nas falas mais subjetivas da personagem, o filme altera o registo em vídeo para a memória granulada do super-8,²¹ conforme comentou Fábio de Andrade,²² permitindo assim que as camadas temporais sejam demarcadas não apenas pela fala, mas também pela textura da imagem; o mesmo ocorre em **Acácio**, quando o vídeo dá lugar aos arquivos em 8mm realizados pelo personagem, imagens cheias de textura e de silêncio. As fotografias, que exercem uma função mediadora, também não parecem pretender preencher os hiatos, mesmo em relação a **Acácio** pela quantidade de registros utilizados, a montagem tende a jogar com o vazio. Ao serem solicitadas, tais fotografias são ressignificadas ao menos

duas vezes em ambos os filmes: no ato da rememoração pactuada entre os sujeitos filmados e as realizadoras; e nas operações de montagem.²³ O que propus foi um arranjo entre elementos, em princípio, heterogêneos, cuja familiaridade reside no gesto de tatear o passado, tornando-o mais uma vez presente na imagem. Para Isabel Capeloa Gil:

Os retratos de família, as recordações de viagem, de festas e dias comemorativos, quiçá de múltiplos outros (de seres humanos a animais, paisagens e espaços edificados) que se cruzam com o fotógrafo, constituem formas prismáticas de compor o espaço da memória, de articular invisibilidades, tensões, afinal estilhaços que em óptica pós-moderna permitem contar uma miríade de histórias de múltiplas perspectivas. (GIL, 2012, p. 168)

Pensando nessas “formas prismáticas de compor espaços da memória”, de que nos fala Capeloa Gil, procurei perceber nesta análise como esse gesto de solicitação da fotografia se dá *para e com* o outro, na construção da memória desses sujeitos à margem da história dita oficial.

1. Parte desta reflexão será publicada também nas **Atas** do V Encontro AIM/2015, em Portugal.
2. Residente pós-doutoral junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, com bolsa de PNPd/CAPEs, supervisionada pelo Prof. Dr. César Guimarães. Doutora em Estudos Literários pela FALE/UFMG, mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Colaboradora do *forumdoc.bh* desde 2003.
3. Cf. Susan Sontag (2004) e Philippe Dubois (2012b).
4. Filmes como **Cabra Marcado para Morrer** (1984, Eduardo Coutinho), **Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau** (1990, Adrian Cowell), **Acácio** (2008, Marília Rocha), **Nos olhos de Mariquinha** (2008, Cláudia Mesquita e Junia Torres), **Retratos de Identificação** (2013, Anita Leandro), **Ulysse** (1982, Agnes Vardá), **48** (2009, Susana de Sousa Dias), **S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho** (2003) e **Duch** (2011, Rithy Panh), dentre outros, compõem esse trabalho.
5. Sobre os Arquivos de Violência, apresentarei comunicação no XIX Encontro SOCINE/2015, junto ao seminário temático “Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação”, coordenado por Henri Arraes, Patricia Rebello e Anita Leandro; aceito também para ser apresentado no V Congreso Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, na Argentina, em março de 2016.
6. De acordo com a tradução portuguesa **Olhando o sofrimento dos outros** do original **Regarding the Pain of Others**. A edição brasileira, da Companhia das Letras, recebeu o título **Diante da dor dos outros**.
7. Sobre o conjunto “Arquivos de Família”, além do FIF-BH/2015, esta reflexão foi apresentada no SOCINE/2014, em Fortaleza, AIM/2015, em Lisboa, e aprovado para o I Encontro de Cultura Visual, iniciativa do GT Cultura Visual da SOPCO, que ocorrerá em Coimbra em novembro deste ano.
8. Lembro aqui um belíssimo filme de Ingmar Bergman, o **Rosto de Karin**, quando ele faz surgir personagens desde o fim do século XIX até a primeira metade do século XX, partindo da última fotografia da mãe num passaporte, e desta imagem abre um pesado álbum da família que contém uma geração de parentes já mortos.
9. Para citar alguns, o já mencionado **Cabra Marcado para Morrer** (1984), **Boca de lixo** (1993), **Peões** (2004), **Moscou** (2009). Vale lembrar o texto de Claudia Mesquita “A família de Elizabérth Teixeira: a história reaberta” publicado no **Catálogo do forumdoc.bh.2014**, sobre um dos filmes que compõe os extras do DVD do **Cabra Marcado para Morrer** lançado em 2014 pelo Instituto Moreira Salles. No extra, **A família de Elizabérth Teixeira**, Coutinho se vale “do mesmo par de fotografias” e o filme retoma a sequência do *Cabra*, como lembrou Mesquita (2014, p. 218), com os mesmos retratos, reenquadrando os personagens quando reencontrados pelo diretor.
10. Apenas para recordar, o retorno da família Videira ao país de origem coincide com o processo de redemocratização de Portugal, queda do regime salazarista que vinha se estendendo mesmo depois da sua morte, esse momento provocou no país uma comoção social, visto a quantidade de mortos produzidos pela guerra nas colônias, cadáveres que até hoje procuram por um nome, segundo Roberto Vecchi (2010), e, em consequência, uma recusa “da sociedade” em relação àqueles que foram fazer a vida na África e voltaram sem laços territoriais e sem recursos: como um país pequenino abrigaria tanta gente que voltava derrotada junto aos fantasmas imperiais?
11. No sentido de que a nova ciência histórica e as artes da reprodução mecânica é que se inscreveram nessa lógica e não o contrário.
12. Mesmo que a intenção seja submetê-las a uma verdade, as imagens também falam por si, desde que tenhamos sensibilidade para observá-las, tateá-las com os olhos, portanto.
13. Sobre isso, ver o histórico da pesquisa do filme *Acácio* disponível em < http://www.mariliarocha.com/wp-content/uploads/2010/01/Memorias-para-um-filme_Glaura_Cardoso.pdf> e na versão editada especialmente para o *Suplemento Literário* Minas Gerais, “Acácio Videira, personagem de um filme”, disponível em: <<http://cultura.mg.gov.br/files/2009-mar%C3%A7o-1318.pdf>>

14. Em outra fotografia, a imagem da família Videira, numa visita a uma aldeia, a nos interrogar. Os laços afetivos de Acácio com os povos da Lunda Norte, tendo aprendido com eles a língua cokwe, contrastam com uma espécie de exotismo, facilmente verificável em fotografias semelhantes de outros colonos, em visita às comunidades históricas. Outras fotografias mostram a incorporação de padrões de beleza europeus por mulheres angolanas. As famosas gaiolas fotografadas por Acácio dão lugar aos volumes de cabelo dos anos de 1960.
15. Como informação extrafílmica, Muatximbau revela à equipe que sabia que alguém traria notícias de Acácio ainda vivo (Vale, 2009), o que confia à equipe essa figura do mensageiro, buscada na antiguidade uma atualização do próprio mito de Hermes.
16. Não apenas pela Guerra de Independência, mas também pela Guerra Civil que se instalou depois por 25 anos.
17. Esses dados podem ser consultados no Mapa da Violência do sociólogo argentino Julio Jacobo Waiselfisz. Conferir também artigo de Viviane Tavares: “Brasil tem como principal causa de morte entre jovens o homicídio”. In: **Revista Fórum**, 4 fev., 2013.
18. No mini-curso “Exercícios de Cinema Comparado”, ministrado por Mateus Araújo Silva em outubro de 2014 no PPGCOM-UFMG, o pesquisador fez essa relação de contra-campo entre filmes do cinema brasileiro, **São Paulo S/A** (1965, Sérgio Person) e **O bandido da Luz vermelha** (1968, Rogério Sganzerla). Sobre essa análise conferir: ARAÚJO SILVA, Mateus. “Boca do lixo, Sociedade Anônima: notas sobre O Bandido da Luz Vermelha”. In: Glauro Cardoso Vale, Junia Torres e Carla Maia (Orgs.). **Catálogo do 16º Festival do filme documentário e etnográfico**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2012. p. 192-200.
19. O velho (feiticeiro) na fotografia tem nome: Sacamanda. Não sendo apenas um arquivo de “tipo social” ou prática ritualística de um povo, como os museus geralmente classificam, aqui, se trata de alguém que se tornou próximo de Videira ao exercer sua função de etnógrafo.
20. Sua casa tem um lugar privilegiado, acima da rua, ela se debruçada sobre uma mureta, de onde pode ver, escutar e dizer, exigir que olhem para ela e fazer com que seja ouvida.
21. Realizada por Anna Karina Bartolomeu que assina a direção de fotografia.
22. Em artigo para a revista **Cinética**, intitulado “Nos Olhos de Mariquinha, de Júnia Torres e Cláudia Mesquita; e Histórias de Morar e Demolições, de André Costa”, escrito durante a Mostra de Tiradentes em 2009.
23. Assinada por Clarissa Campolina, em **Acácio**, e por Pedro Aspahan, em **Nos olhos de Mariquinha**.

Filmografia

Acácio. Realização de Marília Rocha. Teia e Anavilhana filmes, 2008. Argumento de Glauro Cardoso Vale. Produção: Diana Gebrim e Glauro Cardoso Vale. Elenco: Acácio Videira e Maria da Conceição Videira. Diretor de fotografia: Clarissa Campolina. Som: Pedro Aspahan. Montador: Clarissa Campolina. Doc, cor & p/b, 72 min.

Nos olhos de Mariquinha. Realização de Cláudia Mesquita e Junia Torres. Associação Filmes de Quintal, 2008. Argumento de Cláudia Mesquita e Junia Torres. Produção: Shirly Ferreira e Moisés Vianna. Elenco: Maria Ribeiro dos Reis. Diretor de fotografia: Anna Karina Bartolomeu. Som: Pedro Aspahan. Montador: Pedro Aspahan. Doc, cor & p/b, 80 min.

Referências

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista Laika**, USP, julho 2012a. <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37> Acesso em: 05 de maio de 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2012b.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GIL, Isabel Capelo. Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks. In: **Imagem e memória**, organizado por Élcio Cornelsen, Elisa Amorim e Márcio Seligman-Silva, 159-190. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GUIMARÃES, César. Entre o vestígio e o verossímil: a ética do olhar em duas modalidades da imagem documental. In: Maria teresa Dalmasso; Fernando Andacht; Norma Fatala. (Org.). **Signis: Tiempo, espacio y identidades**. Buenos Aires: Editorial la Crujía, 2010. v. 15, p. 23-31.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória**. Belo Horizonte: UFMG/ POSLIT, 1997.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, Maurício. O elo perdido da fotografia. **Revista Laika**, USP, v. 1, junho, 2012. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/o-elo-perdido-da-fotografia>>. Acesso em: 05 de maio de 2013

MESQUITA, Cláudia. **Retratos em diálogo**: notas sobre o documentário brasileiro recente. CEBRAP, São Paulo, n. 86, março 2010. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002010000100006> Acedido em 10 de junho de 2014

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Estética e política, a partilha do sensível**. Porto: DAFNE, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos**: império, guerra colonial e pós-colonialismo. Porto: Afrontamento, 2004.

SONTAG, Susan. **Olhando o sofrimento dos outros**. 3ª ed. Trad. José Lima. Lisboa: Gótica, 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALE, Glaura Cardoso. Acácio Videira, personagem de um filme. Minas Gerais. **Suplemento Literário**, v. 1318, p. 3-7, 2009.

VECCHI, Roberto. **Excepção Atlântica**: pensar a literatura da Guerra Colonial. Porto: Afrontamento, 2010.

WEINRICHTER, Antonio. **Arret sur l'image**: cuando el tren de sombras se detiene. Devires, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 14-29, jan/jun 2011.

YATES, Frances. **A arte da memória**. Campinas: EDUNICAMP, 2007.

Found photography e possibilidades narrativas¹

Maria Eugênia Bezerra Alves²

Resumo

A chamada Found Photography constitui um exemplo da relação multifacetada que se estabelece entre as pessoas e as fotografias. Após terem sido descartadas ou perdidas, elas podem ser ressignificadas ao serem colocadas em novas coleções ou utilizadas como parte de criações artísticas. Com este artigo, pretende-se discutir como, nos dois casos, essa recontextualização está ligada ao surgimento de novas narrativas atreladas à imagem, nas quais se misturam a memória particular e a coletiva e, paralelamente, são trabalhados elementos da história, técnica e linguagem fotográficas.

Abstract

The so-called Found Photography is an example of the multifaceted relationship established between people and the photography. After having been discarded or lost, the photos can be resignified when placed in new collections or used as part of artistic creations. With this article, we intend to discuss how, in both cases, this recontextualization is linked to the emergence of new narratives based on these images. These new narratives mix the private and the collective memory and, at the same time, use elements of the history, techniques and the language of photography.

Apresentação

Quando adquiridas em feiras de antiguidade e locais como sebos e antiquários, ou até mesmo resgatadas do meio de material descartado, fotografias antigas são colocadas, pela prática do colecionismo ou por pessoas que tenham intuítos artísticos, em uma situação na qual estão sujeitas a novas leituras, com as quais estas mesmas fotos são recontextualizadas e ressignificadas. Elas passam a fazer parte de uma categoria específica, a chamada Found Photography, e a transitar em um campo marcado por hibridismos. Nele se misturam o passado e o presente, o particular e o coletivo, o vernacular e o artístico.

À primeira vista, uma fotografia encontrada atrai pelo simples fator da curiosidade. No contexto em que ela está, é como se houvesse um convite a tentar descobrir ou apenas imaginar quem eram as pessoas retratadas e quem registrou a imagem, a pensar sobre o que ocorria no momento da foto ou no que fez com que ela tenha sido deixada para trás.

O amplo interesse gerado em torno da história da fotógrafa nova-iorquina Vivian Maier é um exemplo deste tipo de envolvimento - ainda que, no caso dela, haja outras preocupações estéticas e mais informações disponíveis para compor o quebra-cabeça do que em boa parte dos casos que serão usados como exemplo neste artigo. Na maior parte deles, pelo que se pode observar, são utilizadas fotografias que saíram de álbuns de família, muitas delas feitas por amadores em ambientes domésticos ou viagens de fim de semana.

Para Joan Fontcuberta (2013, p.149), a principal questão “diante de uma foto encontrada é determinar que dose de segredo ela encerra”. No caso da Found Photography, ao contrário do que ocorre com a apresentação feita por Roland Barthes de uma foto da mãe dele quando criança no livro *A Câmara Clara* (1980), as pessoas têm acesso à imagem, mas não a uma descrição detalhada dos elementos que nela aparecem ou ainda às sensações que ela poderia despertar naqueles que estão de, alguma maneira, envolvidos com ela. Mesmo assim, diversas outras leituras continuam possíveis. Retomando as considerações de Fontcuberta (2013, p. 148), “a fotografia pode nos lançar na busca dessa verdade perdida, mas também nos fazer achar uma verdade adormecida, à espera de um acaso que a recupere da letargia”.

O hábito de colecionar fotografias encontradas acaba formando comunidades, algumas delas organizadas em redes sociais. Este é o caso do grupo The Museum of Found Photographs (www.flickr.com/groups/47255139@N00), que contava com 2.464 membros quando este texto estava sendo escrito, e também da página Negativos Encontrados (www.facebook.com/NegativosEncontrados), curtida por 1.387 pessoas quando consultada no mesmo período.

Depoimentos de alguns participantes desta última comunidade virtual colhidos durante a filmagem do documentário *Negativos Encontrados* (2014), curta-metragem dirigido por Vivian García Hermosi, revelam outros aspectos da relação entre as pessoas e a Found Photography.

“Não vejo como recordações e eu também me vejo refletida, porque todos nós temos fotos de aniversários, de casamento, de férias” (tradução nossa)³, afirma Gaby Parborell, uma das administradoras da página argentina Negativos Encontrados.

“Na minha casa não havia muitas fotos, nem recordações familiares, porque não tínhamos câmera. Nós não tínhamos dinheiro para fazer fotos. Então, é como... Eu me apropriei dos outros, da câmera dos outros” (tradução nossa)⁴, revela Natalia Cuello em entrevista para o mesmo filme, gravada durante uma exposição organizada pelo grupo em uma galeria.

Outra integrante do grupo, Jimena María, acrescenta mais um elemento para a observação deste exemplo de construção de algo que representa uma memória coletiva, gerado pelo compartilhamento de objetos, vivências e sensações entre indivíduos que não se conhecem pessoalmente: “Sinto que, graças a mim, esta recordação se salvou. Ou seja, alguém vai se lembrar desta pessoa. Assim que o ‘Gravatinha’ [como é identificado um homem que aparece no álbum], não sei se ele está vivo ou não, alguém se lembra dele, ainda que não saiba o nome. Alguém se lembra deste momento, desta situação e se diverte por vê-lo” (tradução nossa)⁵.

Os depoimentos destas mulheres convergem para um tipo de experiência de identificação que pode ser vivida ao se observar estas imagens. Gaby afirma que todos têm fotografias de momentos como casamentos e aniversários. Já o relato de Natalia recoloca a questão lançada pela outra entrevistada: As pessoas passam por ritos sociais como estes e eles ficam gravados na memória.

Então, ainda que não haja um registro fotográfico dos mesmos, pode haver uma sensação de reconhecimento em relação ao que estas fotos dos outros representam, mesmo que não se saiba absolutamente nada sobre a origem delas. Há nestas imagens uma semente à espera de um observador que possua determinadas intenções, capazes de fazer com que ela possa aflorar.

Em sua pesquisa sobre retratos de família, Miriam Moreira Leite (2001, p. 159) fala o seguinte sobre imagens fotográficas que são “produzidas através de um ritual ou de condensações de rituais”: “Os retratos de família estão fundamentalmente ligados aos ritos de passagem – aqueles que marcam uma mudança de situação ou troca de categoria social. São tirados em aniversários, batizados, fim de ano, casamentos e enterros. Os retratos passaram rapidamente a fazer parte desses rituais mais amplos, que marcam a passagem de criança a adulto, de solteiro a casado, de vivo a morto. São registros de momentos sacralizados pela alteração do tempo normal e repetitivo. Marcam um intervalo de indefinição social, da transição em que se atravessam fronteiras e limiares, o que lhes confere um caráter ambíguo e uma aura sagrada”.

Ainda que os ritos mudem de uma cultura para outra, eles pontuam a existência das pessoas. Estão ligados à compreensão da passagem do tempo e, conseqüentemente, à memória, que “é também o território de recriação e de reordenamento da existência” (CANTON, 2009, p.22).

O entendimento da memória como um processo dinâmico é importante no estudo das coleções

de Found Photography e das obras de arte feitas com imagens colocadas nesta categoria. Ainda mais porque intersecções entre a memória particular e a coletiva, entre o passado e presente, são marcantes nestas experiências.

No livro *Mediated memories in the digital age* (2007), José van Dijck utiliza o termo memórias mediadas para se referir aos atos de memória e aos objetos de memória pessoal (DIJCK, 2007, p.22)⁶. “Objetos e atos de memória mediada são locais cruciais para negociação da relação entre o self e a cultura em geral, entre o que é considerado privado e público, e como a individualidade se relaciona com a coletividade” (p.21, tradução nossa)⁷.

Pela definição dela, memórias mediadas são as atividades e objetos que a humanidade produz e se apropria por meio das tecnologias midiáticas para criar e recriar uma noção do nosso “self” do passado, presente e futuro em relação aos outros (DIJCK, 2007, p. 21, tradução nossa)⁸. “Lembramos porque queremos fazer sentido da vida. A memória constrói sentido pela mediação entre entidades abstratas e concretas díspares: o self e o mundo, o indivíduo mortal e o coletivo imortal, o passado da família e a geração futura” (DIJCK, 2007, p.181, tradução nossa)⁹.

Esta visão construída pela autora sobre a formação e transformação das memórias oferece elementos para se pensar mesmo casos como o da Found Photography, em que as relações podem ser desencadeadas por objetos que pertenceram a outras pessoas.

Junto com esta possibilidade de reunir o individual e o coletivo pela memória, no caso da Found Photography, o distanciamento que o observador possui em relação ao contexto no qual as imagens estavam inseridas acaba sendo um ponto a favor no campo criativo, para a construção de narrativas plurais.

“As fotos devem se desprender dos laços que poderiam ligá-las a um espectador, soltar-se de todo reconhecimento para que possam funcionar como telas perfeitas, que acolham nossos fantasmas e questionem essa compilação do ordinário e do anódino. A imagem então transcende o registro do visível para, através de um ‘fora de campo’ ativo, penetrar nas reservas do invisível” (FONTCUBERTA, 2013, p.149).

Na perpetuação desses vestígios de histórias cotidianas representadas pelas fotografias ressignificadas, que possibilita a elaboração de uma espécie de crônica construída a partir de imagens, nasce um tipo específico de narrativa. Algo que difere de uma história mais oficial, por assim dizer. Trata-se de uma narrativa elaborada a partir da esfera do particular.

É possível estabelecer um paralelo entre este tipo de narração mais ligada à experiência pessoal com algo que Walter Benjamin descreve no texto *O narrador* (1994, p. 204), ainda que, neste caso, ele não esteja falando de fotografia: “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda

de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”.

Para o filósofo alemão, a difusão da informação é responsável pelo declínio da arte narrativa: “A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Segundo ele, quando o contexto da ação não é imposto ao leitor, ele fica “livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Tomando emprestada esta linha de pensamento construída por Benjamin, podemos identificar também nesta relação estabelecida com as fotografias encontradas um caráter narrativo, um modo específico de lidar com a história e a memória. Somando-se às definições do alemão, no estudo da Found Photography pode-se remeter a algo que fala Jacques Rancière (2012, p. 92), para quem “a imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito”, ou ao modo como Jonathan Crary fala sobre a visão e a sua construção histórica em *Suspensões da percepção* (2013).

Isto porque, em sua ampla abordagem do assunto, Crary traz elementos para se pensar sobre as mudanças experimentadas na visualidade contemporânea, com modificações nas definições da representação e do observador. Pela construção de Crary,

esta figura deve ser entendida como um produto histórico. Somos levados a relacionar práticas e técnicas.

De volta à memória, levando em consideração essa proposta de relacionar as técnicas e práticas de uma época, pode-se lembrar como ela é um tema que aparece em muitas obras de arte contemporâneas. Há quem já identifique nesta recorrência uma maneira de resistir à sensação de fugacidade relatada por muitas pessoas em uma sociedade na qual a informação circula muito rapidamente, mexendo com noções de espaço e tempo dos indivíduos.

São pensamentos como o expresso de maneira sucinta pela pesquisadora Katia Canton no livro *Tempo e Memória* (2009, p. 21-22): “Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo em que dificultam trocas reais”.

Experiências com a Found Photography no circuito artístico

Se em uma determinada época eram mais recorrentes os debates sobre se a fotografia poderia ser uma expressão artística ou não, o foco destas discussões parece ter caminhado na direção de considerações sobre os tipos de fotografia que são vistas como arte ou em quais contextos isto ocorre (até porque, o próprio conceito do que é arte mudou muito desde então). Ao falar sobre essas diferenciações,

Amy Dempsey (2010, p. 293) lembra, entre outras coisas, que “a diversidade de motivações, métodos de trabalho e ideias modeladoras nas imagens visuais da Fotografia artística é tão ampla quanto em qualquer outro gênero, e seus praticantes se inspiram e remetem a tradições tanto da arte como da fotografia”.

Neste artigo, ao se fazer uma abordagem das obras de arte contemporânea criadas com Found Photography, a proposta, entre as várias opções possíveis, é procurar estabelecer relações entre estes trabalhos e as circunstâncias nas quais eles estão sendo criados.

Em meio ao conjunto de criações artísticas que têm como matéria-prima fotos encontradas, há alguns exemplos nos quais as tradições da representação visual fotográfica são exploradas. É o caso da artista gaúcha Helena Martins-Costa, autora de trabalhos que tocam em questões como convenções estéticas do retrato em diferentes épocas, como a obra na qual ela agrupa fotos de duplas vestindo roupas parecidas. Os rostos destas pessoas não ficam visíveis no enquadramento proposto pela artista e, com a retirada desta individualidade, se reforça a ideia de repetição pontuada por Helena.

Outras sequências que ela organiza explicitam características das fotografias de grupos de pessoas que era feitas no passado. Tais imagens remetem a uma época na qual fazer uma foto era algo mais raro (e dispendioso) do que é hoje em dia, quando o equipamento digital facilita o ato de fotografar a diversidade de pequenos acontecimentos cotidianos e também oferece a possibilidade de se registrar, sem grandes custos, várias vezes a mesma cena para depois escolher a “melhor foto”.

E, além disso, aquele era um período no qual, por questões técnicas, os retratados precisavam permanecer por mais tempo parados a fim de facilitar a geração de um registro mais nítido. Reflexos dessas necessidades na maneira como o corpo era comumente retratado são percebidos e utilizados pela artista, como se pode observar neste depoimento dela: “Nos últimos anos tenho entrado em contato com uma quantidade incontável de retratos parecidos, em que praticamente não existe lugar para a subjetividade, nem nos rostos. Estas pessoas surgem como verdadeiras esculturas, evidenciando sua natureza estática e certo caráter monumental” (MARTINS-COSTA apud OLIVA, 2004).

Na obra sem título (2003-2004) criada a partir de imagens com estas características, Helena sugere esta interpretação ao destacar justamente algo que foge a esta “repetição” identificada por ela no quadro geral das fotografias com as quais trabalha: as mãos dos retratados. A artista ressalta a expressividade destas partes do corpo ao recortar as imagens na altura delas.

Outro projeto de Helena, intitulado *Desvio*, foi elaborado com retratos que possuem um mesmo tipo de distorção na imagem. Em todas as fotografias escolhidas pela artista, as pessoas parecem estar inclinadas para o lado, contrastando (bastante, em alguns casos) com o alinhamento dos

elementos que estão no plano ao fundo da composição. O efeito é gerado por uma questão técnica e provavelmente foi o motivo que levou ao descarte das fotografias. Ao lidar com estas fotos, Helena ressalta os desvios imprimindo as fotos em outra escala, que homogeneiza suas dimensões.

Sobre a decisão de trabalhar com imagens que já existem, ao invés de fazer suas próprias fotografias, Helena comenta algo que corrobora o que foi dito pelos pesquisadores citados neste artigo: “Uma vez feita, ela (a imagem) permanece, e um dia retorna. Estará sempre à disposição para leituras inesperadas” (MARTINS-COSTA apud OLIVA, 2004).

Assim como na produção de Helena, entre as criações da artista norte-americana Lisa Kokin também há casos em que ela agrupa imagens por algum critério de semelhança, que pode ser desde a pose das pessoas retratadas até um tema ou o formato de impressão, ligado a um uso social específico. Na obra *Persona*, por exemplo, Lisa faz uso de antigos *carte de visite*. Ela retira a figura principal destas impressões e, pelo espaço vazado, é possível ver outra figura colada ao fundo.

As obras *Vestige* e *Maternal Instinct* são como teias formadas por diversas fotos 3x4 e de bebês. A norte-americana intervém no material com muitos recortes e bordados, simbolicamente, ela conecta pessoas, sobrepõe histórias particulares. Este tipo de trabalho artesanal feito por Lisa, que aparece em algumas criações de outros artistas contemporâneos, personaliza a imagem gerada com uma máquina, passível de ser reproduzida em série. Por outro lado,

ele remete ao antigo hábito de interferir nas imagens impressas, que inclui colagens em álbuns, sobreposições em porta-retratos e a criação de relicários em diversos formatos.

No caso de Lisa, essa personalização combina com o tema de vários trabalhos. Permeiam a criação dela questões ligadas à memória e à história, sejam elas pessoais ou coletivas. A família de Lisa migrou para os Estados Unidos antes da Segunda Guerra Mundial e a artista afirma que o Holocausto lançou uma sombra profunda sobre a infância dela. “Estou interessada em representar a condição humana usando os objetos que nós deixamos para trás”, resume a artista em um dos textos publicados no site dela (www.lisakokin.com, tradução nossa)¹⁰.

Ao falar sobre a série *Sewn found photos*, à qual pertencem as obras citadas anteriormente, Lisa afirma que ela mesma especula sobre as vidas das pessoas fotografadas e acaba se colocando no meio desta multidão de desconhecidos, uma identificação semelhante à relatada pelos colecionadores de fotografias encontradas: “Eu tento inventar uma identidade completamente diferente para eles, mas é claro, em última análise, estas obras são mais sobre mim do que qualquer uma das centenas de indivíduos anônimos que aparecem no meu trabalho” (tradução nossa)¹¹.

Por fim, no mesmo texto, a artista remete a outro ponto desta relação com as fotografias encontradas: “Estou interessada no registro fotográfico das vidas de outras pessoas tanto pela qualidade genérica que eles possuem – a família e os ritos sociais, os retratos de

estúdio, as fotos de férias – e também pelo sentimento de tristeza e nostalgia que a aquisição de memórias de outras pessoas provoca em mim” (tradução nossa)¹².

Questões como as identificadas nas obras de Helena e Lisa também estão presentes em livros como o MeTV, elaborado com parte da coleção de fotografias encontradas que pertence ao holandês Erik Kessels. Ele é editor da KesselsKramer Publishing. Essa publicação, especificamente, é composta por fotos de uma mulher chinesa posando ao lado de um aparelho de TV em um ambiente doméstico.

A mulher aparece em várias imagens ao lado deste televisor, sempre na mesma posição: com um dos braços apoiado sobre o móvel onde o aparelho se encontra e o outro repousado junto ao corpo. Intuímos que houve entre cada uma das fotos uma passagem de tempo maior do que haveria no caso de cliques feitos em sequência por uma evidência simples, o fato de que a mulher estar usando roupas diferentes. O sorriso no rosto dela permite intuir que aquele não era um cenário escolhido ao acaso.

A repetição, desta vez gerada pela própria personagem das fotos e perpetuada pelo fato de que Erik teve acesso ao conjunto de fotos e decidiu mantê-lo assim ao editar o livro, torna-se parte de uma narrativa que remete ao contexto socioeconômico da China na década de 1980.

“A série é ao mesmo tempo documental e conceitual, sem a intenção de ser nenhum dos dois. Esta é a beleza da Found Photography”, afirmou Erik, que responsável por outras

publicações com fotografias vernaculares encontradas por ele, em entrevista ao jornal The Guardian (KESSELS apud O’HAGAN, 2004, tradução nossa)¹³.

A consideração do editor holandês dialoga com a do artista Anke Heelemann (apud FONTCUBERTA, 2013, p. 150), autor do work in progress Fotothek – Armazém Especial de Foto Privadas: “As fotos privadas tendem a perder o sentido quando descartadas. Perdem a função como uma fonte particular de memória, que não pode ser recuperada. O sistema habitualmente fechado e autorreferencial entre produtor e consumidor de imagens é interrompido. Mas é exatamente o anonimato desse material que gera um novo potencial criativo. As imagens se abrem e ficam disponíveis para um amplo leque de leituras e interpretações”.

Um conhecido projeto do artista francês Thomas Sauvin também está ligado, assim como o de Erik Kessels, ao contexto socioeconômico da China. Sendo que em Silvermine, Thomas trabalha com um volume muito maior de fotografias vernaculares. São milhares delas, geradas no contexto da abertura econômica da China pós-Revolução Cultural. A maior parte do conjunto foi produzida entre 1985 e 2005, então, Thomas tem acesso a vinte anos de parte da história de um país contada pela perspectiva do cidadão comum.

Através deste material resgatado por ele, é possível identificar elementos da cultura chinesa pela observação de características das festividades que ocorrem nos ambientes domésticos, os destinos mais recorrentes das

viagens daquelas pessoas na época, o acesso a certos bens de consumo por um número maior de pessoas (inclusive o próprio equipamento analógico), etc.

Como exemplo da variedade de leituras que podem ser construídas a partir deste vasto acervo, há um depoimento do próprio Thomas sobre a escolha de apresentar as imagens em uma caixa com cem fotos sortidas, ao invés de editar um livro com elas: “Meu objetivo é recriar a emoção e aleatoriedade de descobrir uma imagem desta maneira. Eu não quero uma edição que conta uma história definida porque eu acho que a história vai criar a si mesma a cada nova descoberta”, afirma Thomas no documentário *Beijing Silvermine* (2012, tradução nossa)¹⁴.

Dedicando-se a este conjunto formado por milhares de negativos, Thomas já montou recortes narrativos como os propostos em duas exposições realizadas no festival *Format* (Inglaterra). Uma das mostras com o trabalho dele era formada por fotos de momentos da vida dos indivíduos (nascimento, morte, infância e amor). A outra era mais voltada para o coletivo – a história da China quando a economia do país começa a ficar mais aberta a outros países do mundo.

O francês também disponibiliza seu acervo para outros artistas e já trabalhou em colaboração com o chinês Lei Lei. As animações que resultam do encontro da dupla são formadas por uma sequência de fotografias tiradas por pessoas diferentes em um mesmo local (mais uma vez, surgem as semelhanças na composição).

“Eu fiquei realmente fascinado pela uniformidade em todas essas imagens. A sensação de que todas elas poderiam ter sido tiradas por uma só pessoa. Há muitas vezes a mesma composição, o mesmo alinhamento, a mesma distância do assunto. Se existe uma ligação entre todas estas imagens, esta seria a cumplicidade entre o fotógrafo e o fotografado”, avalia Thomas em *Beijing Silvermine* (2012, tradução nossa)¹⁵.

A partir da experiência de posteriormente reconhecer um homem que aparecia nas fotos de um saco com 1,5 mil negativos, Thomas afirma, em outra versão do vídeo documental dirigido por Émiland Guillerme, intitulado *Silvermine* (2013, tradução nossa)¹⁶: “Eu entendi que eu posso viajar através das vidas de chineses em uma jornada exclusiva. Uma perspectiva diferente comparada à fotografia contemporânea chinesa. Há várias anedotas, mas o ponto em comum entre todas estas imagens é este período desde 1985, quando a câmera Kodak começou a ser acessível, até 2005, o crescimento da fotografia digital na China”.

O projeto de Thomas começou em 2009 e o artista francês busca seu material em espaços de reciclagem em Pequim. Ele procurava negativos à venda pela internet quando conheceu o dono de um destes locais. Se não fossem compradas por Thomas, as películas seriam colocadas em tanques para extração de nitrato de prata. “Ele não se preocupa com o conteúdo das imagens. Se é um raio-x de uma espinha quebrada ou vinte anos da vida de um homem chinês não faz nenhuma diferença. Ele acha que essas fotos são comuns e eu tenho de concordar: Ele não está

errado. Mas é disso que eu gosto, na verdade”, compara o artista no documentário *Beijing Silvermine* (2012, tradução nossa)¹⁷.

Assim como os gestos de Thomas, Erik, Lisa e Helena constroem sentidos a partir de um grupo de imagens geradas com outras intenções, o do artista alemão Joachim Schmid também o faz. Sendo que ele acrescenta mais um aspecto ao rol de possibilidades de leitura deste tipo de fotografia. Com o projeto *Pictures from the street* (1982-2012), Joachim cria uma espécie de anti-museu, pois sua seleção do que será preservado para gerações futuras é composta justamente por fotografias que foram descartadas por alguém em determinado momento, não se sabe por qual motivo – e que ele simbolicamente recoloca no circuito.

A proposta leva a uma reflexão sobre o que está incluído ou não nas coleções fotográficas de instituições museológicas, ou seja, sobre quais tipos e usos da fotografia em determinadas épocas e lugares estão representados por estes acervos oficiais.

De acordo com o que Joachim contou para o documentário *The Invisible Photograph: Part 4 (Discarded)*, do Carnegie Museum of Art (2014), ele acredita que a junção do museu e do anti-museu criaria uma “imagem mais completa da fotografia enquanto uma entidade” (tradução nossa)¹⁸.

Em outro trabalho, o *Photography Garbage Survey Project* (1996-97), Joachim fez uma busca mais sistematizada por fotos descartadas em sete cidades. Com um mapa contendo as rotas e fichas preenchidas com informações sobre o que ele encontrou em

cada dia, além das próprias fotos resgatadas no processo, o alemão montou um livro de artista. “É incrível ver quanta energia humana é gasta na destruição destas fotografias. Deve haver uma razão”, comenta ele no mesmo documentário (2014, tradução nossa)¹⁹.

Assim, o alemão cita outro possível viés para uma narrativa com fotografias encontradas. Tão significativo sobre a relação das pessoas com as imagens quanto o exercício de identificar recorrências e transformações na maneira como determinados momentos da vida são registrados, em diferentes épocas e contextos culturais, é construir uma leitura desta conexão humano-imagem a partir do que se encontra destruído. Por este ponto de partida, observar os desgastes nas fotos impressas provocados pelo tempo ou por uma ação proposital, como o ato de rasgar uma foto ou recortá-la com o intuito de excluir algo ou alguém do conjunto, também constitui uma fonte para a construção de sentidos.

Isto porque “Além de uma espécie de decadência física natural, há um fator humano decisivo na modificação de objetos externos de memória. Como o cérebro humano tende a selecionar, reconfigurar e gravar memórias em consequência da recordação, as pessoas também manipulam conscientemente seus depositórios de memória ao longo do tempo: Elas destroem imagens, queimam seus diários ou simplesmente mudam a ordem das fotos em seus livros de fotos” (VAN DIJCK, 2007, p. 36, tradução nossa)²⁰.

Em resumo, “As pessoas sempre usaram os objetos materiais não apenas para armazenar memórias, mas também para alterá-las,

aniquilá-las ou voltar a atribuir significados a elas” (VAN DIJCK, 2007, p. 36, tradução nossa)²¹.

A memória trabalha com a preservação e o apagamento. Esta concepção da memória como um processo em constante reconstrução, e não como um reservatório de coisas estanques, é mais um elemento que colabora para o estudo dos elementos envolvidos nas práticas criativas com fotografias de desconhecidos.

Found photography no contexto digital

Com a popularização das câmeras digitais nos últimos anos, é perceptível que o uso de filmes para fotografar o cotidiano tem diminuído - o que não significa que ele cessará, vide os casos de fotógrafos que atualmente continuam recorrendo a materiais e técnicas bem antigos para realizar seus trabalhos. Seguindo por esta lógica, encontrar fotografias impressas deve se tornar algo mais raro nos próximos anos, mas isto não quer dizer que o tipo de prática relacionado à Found Photography, especialmente as construções de sentido estabelecidas a partir de imagens geradas por terceiros, não encontra seu lugar no digital.

Esta relação das pessoas com o tempo e a memória, balizada pela imagem, pode ganhar novas configurações daqui para frente, com os “arqueólogos” da Found Photography fazendo buscas por perfis esquecidos em sites como Fotolog e Flickr ou em pen drives e HDs perdidos. Esta procura, aliás, já ocorre.

Em um terceiro projeto elaborado por Joachim Schmid com imagens produzidas por

terceiros, se observa uma abordagem de comportamentos e composições presentes no uso vernacular da fotografia digital. O artista montou alguns livros, cada um deles orientado por um assunto específico, tais como: Comida, autorretratos e bolsas.

O tipo de imagem escolhida por ele é um exemplo do uso de fotografias como uma espécie de anotação de pequenas experiências cotidianas, bem comuns em redes sociais como o Facebook e o Instagram. Algo que pode ser traduzido pelas abundantes fotos dos pratos antes das refeições, pelas chamadas “selfies” feitas em frente ao espelho ou com o braço esticado em um ângulo acima do rosto e de *tags* repetidas por vários usuários das redes sociais, como a “What’s in your bag?”, em que a pessoa fotografa a bolsa ao lado dos objetos que carrega dentro dela.

Fotografar a si mesmo, aos alimentos ou a objetos pessoais não é nenhuma novidade, mas o modo como isso é feito pode apresentar algumas alterações ao longo do tempo, sugerir a existência de ritos sociais, remeter a contextos socioeconômicos. Estes conjuntos de imagens do universo digital, assim como os formados pelas antigas fotografias impressas a partir de negativos em vidro ou película, também podem oferecer diversas possibilidades de leitura. Assim como suas antecessoras, elas podem “nos fazer achar uma verdade adormecida, à espera de um acaso que a recupere da letargia”, retomando a citação anterior a Fontcuberta (2013, p. 148).

1. Artigo apresentado ao FIF Universidade, ação interdisciplinar do II Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte
2. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. Email: eugenia.bezerra@gmail.com
3. No original: “No veo como recuerdos y yo me veo reflejada porque también todos tenemos fotos de cumpleaños y de casamientos y de vacaciones”.
4. No original: “En mi casa no había muchas fotos, ni recuerdos familiares, porque no teníamos cámara. Nosotros no teníamos plata para hacer fotos. Entonces, es como que... Me apropié de los otros, de la de los otros”.
5. No original: “Siento que, gracias a mi, esto recuerdo se salvó. O sea, alguien a esa persona la va a recordar. Alguien lo va a recordar. Así que lo corbatita, no sé si está vivo o no, alguien se acuerda de él, aunque no sepa el nombre. Alguien se acuerda de este momento, de esta situación y si divierte por verlo”.
6. No original: “Mediated memories refers both to acts of memory (construing a relational identity etched in dimensions of time) and to memory products (personal memory objects as sites where individual minds an collective cultures meet).
7. No original: “Mediated memory objects and acts are crucial sites for negotiating the relationship between self and culture at large, between what counts as private and what as public, and how individuality relates to collectivity. As stilled moments in present, mediated memories reflect and construct intersections between past and future - remembering and projecting lived experience”.
8. No original: “Mediated memories are the activities and objects we produce and appropriate by means of media technologies, for creating and re-creating a sense of past, present and future of ourselves in relation to others”.
9. No original: “We remember because we want to make meaning out of life. Memory makes meaning by mediating between disparate abstract and concrete entities: the self and the world, the mortal individual and the immortal collective, the family’s past and the future generation”.
10. No original: “I am interested in representing the human condition by using the objects we leave behind.”
11. No original: “I try to invent an altogether different identity for them but of course, in the final analysis these works are more about me than any of the hundreds of anonymous individuals who appear in my work.”
12. No original: “I am intrigued with other people’s photographic recording of their lives both for the generic quality they possess -- the family and social rituals, studio portraits, vacation shots -- and for the feeling of sadness and nostalgia that acquiring other people’s memories provokes in me.”
13. No original: The series is both documentary and conceptual, without meaning to be either. This is the beauty of found photography.”
14. No original: “My goal is to recreate the excitement and randomness of discovering a picture in this way. I don’t want any editing that tells a chosen story because I think the story will create itself on its own, at every new discovery.”
15. No original: “I was really fascinated by the uniformity in all of these images. The feeling that they could have been shot by one person. There is often the same composition, the same balance, the same distance to the subject. If there is a link between all of these images, it would be the complicity between the photographer and the subject.”
16. No original: “I understood that I could travel through lives of Chinese in a exclusive journey. A different perspective comparing to the contemporary Chinese photography. There are several anecdotes, but the common point to all this images is this time from 1985, when the Kodak camera started to be accessible, to 2005, the rise of the digital photo in China.”
17. No original: “He doesn’t care about the content of the pictures. If it’s an x-ray of a broken spine or 20 years of the life of a Chinese man, it doesn’t make any difference to him. He thinks that these pictures are commonplace and I must agree: He’s not wrong. But that is what I like about it actually.”
18. No original: “If we could find a way to combine what the museum does as an established collection and what I do emphasising on the stuff that apparently should not have any future at all, this creates a much more complete picture of photography as an entity.”
19. No original: “It’s amazing to see how much human energy is spent on the destruction of those pictures, so that must be a reason for that. People don’t do that just for fun”.

20. No original: "Besides a sort of natural physical decay, there is a decisive human factor in the modification of (external) memory objects. Like human brains tend to select, reconfigure, and reorder memories upon recall, people also consciously manipulate their memory deposits over time: they destroy pictures, burn their diaries or simply change the order of pictures in their photo books."

21. No original: "People have always used material objects not just to store memories but also to alter them, annihilate them, or reassign meaning to them".

Referências

BEIJING SILVERMINE - THOMAS SAUVIN. Direção de Émiland Guillerme. França: 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/40689438>.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CANTON, Katia. Tempo e memória. 1.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. 62 p.

CRARY, Jonathan. Suspensões da percepção. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 384 p.

DEMPSEY, Amy. Fotografia Artística. In: _____. **Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.p. 293-295.

DIJCK, José van. **Mediated memories in the digital age**. 1. Ed. Stanford: Stanford University Press, 2007. 232 p.

FONTCUBERTA, Joan. A Prata da China. **Zum**. São Paulo, v. 5, p.128-151. Out/2013.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 200 p.

NEGATIVOS ENCONTRADOS. Direção de Vivian García Hermosi. Argentina: 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=adtRALyIv90>.

O'HAGAN, Sean. The world's weirdest photo albums. **The Guardian**. Londres, 30mar, 2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/30/the-worlds-weirdest-photo-albums>.

OLIVA, Fernando. **Questões para o presente da fotografia**. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=518&sid=635>

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SILVERMINE - THOMAS SAUVIN. Direção de Émiland Guillerme. França: 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/67632375>.

THE INVISIBLE PHOTOGRAPH: Part 4 (Discarded). Carnegie Museum of Art. Pittsburgh: 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/105334975>.

Outros Mundos, Outros Imaginários

FIF Universidade 2015

Outros mundos, outros imaginários

Anna Karina Castanheira Bartolomeu¹

“Não há imagem sem imaginação.”

Georges Didi-Huberman

A um olhar desavisado, uma fotografia parece se fechar ao trabalho da imaginação. É marcante na história de nossa experiência com essas imagens, em seus rituais de produção e fruição, a percepção de um certo “peso de real”. Sua transparência pode nos dar a impressão de um acesso direto àquilo que se colocou diante da câmera, sem mediações. Sua grande capacidade descritiva e o suposto saber que detemos sobre sua gênese automática – o que Jean-Marie Schaeffer (1996) chama de *arché* da fotografia – conferiram-lhe uma autoridade para representar o mundo visível que nenhuma outra forma de imagem possuía antes dela. No entanto, mesmo associada a regimes discursivos cujos pressupostos a tomam como um dado comprobatório e que nos levam a identificar o que ela registra como algo verdadeiro, o que uma fotografia pode é somente apontar para alguma coisa, para o seu referente, permanecendo muda quanto ao sentido daquilo que mostra. Ela diz “isso é isso!”, como escreveu Roland Barthes, sem deixar de observar: “mas não diz nada mais” (1984: 14). A objetividade e transparência da imagem fotográfica podem, na verdade, escamotear essa lacuna essencial, espaço de indeterminação passível de ser ocupado por aquilo que se produz na relação da imagem com outros elementos que a circundam, discursivos ou extra-discursivos, e na relação com o observador que se detém diante dela. No hiato entre referência e sentido, a nossa imaginação trabalha.

Como nos alerta Georges Didi-Huberman, seria um erro tomar a imaginação como uma “pura e simples faculdade de desrealização”:

Desde Goethe e Baudelaire, temos entendido o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de realização, sua intrínseca potência de realismo que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. (DIDI-HUBERMAN, 2007: 1)²

Para começar, podemos lançar mão do argumento de Marc Vernet, segundo o qual qualquer representação de um objeto reconhecível é capaz de gerar uma narração, ainda que incipiente. Para Vernet, esta seria uma propriedade geral da imagem figurativa:

(...) mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele 'conta': qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social, que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção (...). (VERNET, 1995: 90)

Acrescente-se sobre a fotografia a sua condição de fragmento. "Lascas fortuitas do mundo", como a caracterizou Susan Sontag (2004: 84), resultado de um corte no tempo e no espaço, como a definiu Philippe Dubois (1994), a imagem fotográfica guarda a porosidade própria do fragmento, capaz de ganhar outros sentidos, a depender da forma como ela é "montada", conjugada a outras imagens e a eventuais componentes contextuais. E, assim, uma experiência possível vai sendo circunscrita, sugerindo um certo percurso para o espectador que, por seu turno, diante das imagens, investe nelas seu saber, suas memórias, seus afetos, a cada vez.

Ao propor a mesa "Outros mundos, outros imaginários", o FIF Universidade aponta para esse entendimento da imagem fotográfica como um lugar de encontro e de produção de novas realidades. Se até aqui ressaltamos as relações instauradas na instância da fruição da imagem, temos que considerar, da mesma forma, o momento do encontro entre o fotógrafo e o mundo, do qual uma fotografia é produto e vestígio. Todo um feixe de relações atualiza-se igualmente no contexto de produção, no gesto do fotógrafo que compõe com o mundo a partir de uma infinidade de estratégias e, no mesmo instante, o transforma, projetando na imagem um modo de olhar, mas também suas vivências, suas percepções, seu repertório, suas questões. E este movimento desdobra-se quando as imagens são organizadas, guiadas pelo pensamento daquele que as articula em um discurso.

Em que pese o fato de que, nas teorias sobre a fotografia, vigore hoje uma compreensão de sua complexidade, que a retira do lugar de um simples registro, o título desse painel não deixa de trazer implícito o seu reverso. A referência a "outros mundos, outros imaginários" implica uma tensão com algo que é, como vimos, historicamente constitutivo da nossa experiência com as imagens fotográficas: a sua relação com a realidade, com este mundo que compartilhamos.

Trata-se de um problema recorrente nas discussões e embates teóricos sobre a fotografia, desde seu surgimento. No primeiro capítulo do livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1990 [1994])³, Philippe Dubois realizou o esforço de organizar o debate em torno da questão, apresentando uma retrospectiva dos discursos teóricos e críticos que, ao longo do tempo, tratavam da relação peculiar entre fotografia e realidade. O livro de Dubois foi publicado ao final da década em que a fotografia emergiu como um campo efervescente de estudos, mobilizando o interesse acadêmico a partir de referenciais teóricos diversos, como a filosofia, a psicanálise, a semiótica, os estudos culturais, a literatura e a teoria fílmica, entre outros. A pergunta sobre a identidade deste campo, desde o início disputado e disperso, colocava-se, desafiadora: o que é a fotografia, o que a distingue das outras formas de imagem? Um projeto essencialista, portanto, permeava as discussões, não sem a contestação de correntes teóricas que questionavam a possibilidade de encontrar uma identidade única para a fotografia. Esses autores, justamente, trabalhavam com a premissa de que o significado das imagens fotográficas é construído a partir dos seus contextos de produção, circulação e fruição, não sendo garantido por uma suposta objetividade ou transparência ou, ainda, por uma ligação privilegiada com o real⁴.

Embora Dubois tenha, em *O ato fotográfico*, adotado um entendimento da fotografia como um objeto pragmático, que não pode ser pensado fora do ato que a faz ser (conforme a produtiva noção de imagem-ato), a questão da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por um meio qualquer de expressão apresentava-se então para ele como incontornável, quanto mais no caso da fotografia, cujo peso de real é tão singular (1994: 25).

De acordo a retrospectiva traçada por Dubois, depois da prevalência sucessiva das concepções das fotos como espelho do real (correspondente aos discursos da mimese) e como transformação do real (discursos do código e da desconstrução), os estudos então recentes teriam passado a privilegiar uma outra abordagem para tratar da relação entre a imagem fotográfica e o referente externo nela representado. Tais pesquisas retomavam a semiótica, teoria dos signos formulada por Charles Peirce⁵ no final do século XIX, e particularmente a modalidade sígnica do índice, para definir a fotografia, desta vez, como um traço do real, vestígio de uma cena referencial cuja luz refletida se inscreve em um suporte foto-sensível. A natureza técnica do processo fotográfico é, portanto, tomada como ponto de partida (DUBOIS, 1994: 50). Nos termos de Peirce, antes de funcionar como um ícone (signo que se define por uma relação de semelhança com o referente) ou como símbolo (modalidade de signo que define seu objeto por uma convenção geral), a fotografia seria um índice, impressão luminosa singular que atesta uma co-presença inelutável, ainda que fugaz, entre objeto e representação.

Como observa Dubois, a conexão física da fotografia com o real já havia sido tematizada anteriormente, a começar pelo próprio Peirce – que utilizou o exemplo das fotos como signo indicial em 1895. Em sua “Pequena história da fotografia” (1931 [1994]), Walter Benjamin descreve a experiência de perscrutar o olhar de uma jovem fotografada ao lado do noivo e que, anos depois, cortaria os pulsos, depois do nascimento de seu sexto filho: “apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o espectador sente a necessidade irresistível de procurar nesta imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (1994: 94). No ensaio “Ontologia da imagem fotográfica” (1945 [1991]), o crítico da revista *Cahiers du cinema*, André Bazin, embora tenha se concentrado na objetividade da representação fotográfica em comparação com a da pintura, aproximando-se assim do discurso da mimese, não deixou de reconhecer na “gênese automática da fotografia” aquela que seria sua única condição necessária: a contigüidade entre referente e imagem. “A imagem é o modelo”, chega a afirmar Bazin (1991: 24), mesmo sabendo que tal conexão não implica a produção da semelhança necessariamente⁶.

Nos anos 1980, a publicação do último livro de Roland Barthes, *A câmara clara* ([1980] 1984), muito contribuiu para a proeminência dos discursos da referência. Escrita sob o impacto da morte de sua mãe, em primeira pessoa, a obra é recheada das impressões subjetivas de Barthes acerca da fotografia. O texto começa com o relato do autor sobre seu espanto ao olhar a foto do irmão de Napoleão: “Vejo os olhos que viram o Imperador”. E, adiante anuncia: “em relação à fotografia, eu era tomado de um desejo ‘ontológico’: eu queria saber a qualquer preço o que ela era ‘em si’, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens” (1984: 11-12). Como princípio heurístico, Barthes proclama, com Nietzsche, “a antiga soberania do eu” e se entrega à sua experiência com essas imagens, oferecendo-nos um belo e intrigante ensaio sobre a fotografia, a morte e o tempo, onde explicita o conflito interno entre “a voz da ciência”, que o direcionava para

o comentário de natureza sociológica, e algo da ordem do páthos. Barthes não deixa de considerar que a imagem fotográfica tende a mobilizar no espectador uma série de saberes e códigos culturais que o guiarão no seu processo de leitura das fotos. Um tipo de “interesse polido”, que até pode comportar certa emoção, embora sempre atravessada “pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política”, foi chamado de *studium*, em contraposição ao que ele nomeia de *punctum*: “essa zebrura inesperada”, “esse acaso que, nela [na foto] me punge” (1984: 45-46)⁷.

À pergunta sobre qual seria traço essencial da fotografia, Barthes responde afirmando que uma foto nunca está separada do seu referente, que não é a “coisa facultativamente real”, mas “a coisa necessariamente real colocada diante da objetiva”.

(...) na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto é a Referência, que é da ordem fundadora da Fotografia. (...) O nome do noema da Fotografia será então: “Isso-foi.”⁸ (1984: 115)

A câmara clara é uma das obras mais citadas e debatidas da literatura sobre a fotografia e seu interesse vai muito além da querela essencialista. Para alguns, trata-se de um marco na teoria fotográfica; para outros, o subjetivismo do texto não permite que seja considerado como um estudo acadêmico propriamente. A confusão entre o referente e sua representação fotográfica, sugerida em algumas de suas páginas, sofreu duras críticas, logo apontada como o maior perigo da adesão ao discurso da referência – absolutizar o princípio da transferência da realidade –, embora Barthes tenha, como vimos, marcado a distinção entre o certificado de existência oferecido pela fotografia e o sentido que ela pode ter, admitindo que, quanto a isso, ela “pode mentir” (1984: 129)⁹.

Se, como aponta André Rouillé (2009), as teorias do índice serviram para demarcar bem a distinção semiótica entre as fotos e as imagens manuais que a precederam, por outro lado, elas também contribuíram para disseminar fortemente uma perspectiva enganosa que tomava a fotografia como um ente abstrato, reduzindo-a ao seu dispositivo técnico e, no mesmo movimento, obliterando as condições concretas e singulares que a fazem existir e funcionar dentro de determinadas práticas.

A proposta essencialista encontraria seus limites no fato de que a fotografia se impõe como um objeto múltiplo, infiltrado nos mais diversos meios e domínios da vida social, assumindo diferentes funções em contextos institucionais distintos. O historiador e crítico Geoffrey Batchen (2008), ao ressaltar sua ubiqüidade, caracteriza a fotografia como um objeto problemático, uma “fera interdisciplinar e nunca simplesmente uma ‘arte’”, acrescentando que justamente aí reside sua fascinação. O projeto de uma ontologia da imagem fotográfica, capaz de explicar toda a fotografia, não poderia senão fracassar. Na multiplicidade de suas técnicas, formas e funções, a fotografia sempre escapa, atualizando-se a cada vez nas dinâmicas efetivas nas quais está engajada, sempre muito mais variadas, complexas e interessantes do que qualquer teoria de caráter totalizante poderia dar conta. “Caminhando através do impuro e misturado, esta estética modesta deve desconfiar das generalizações, das grandes fórmulas, das unificações”, alerta Gilbert Lascault¹⁰.

Por um lado, o índice esteve no centro das teorias essencialistas, hoje abandonadas; por outro, junto com a mecanização da mimese oferecida pela câmara, a contigüidade física entre objeto e imagem fotográfica foram atributos que contribuíram para sustentar historicamente a “crença na exatidão, verdade e realidade da fotografia-documento”, nos termos de André Rouillé (2009: 63).

Mesmo nesse domínio, o da fotografia-documento, tal concepção não demorou a ser problematizada e desconstruída, em diferentes frentes teóricas. Algumas perspectivas mais extremas chegam a rechaçar a relação entre imagem e realidade como é o caso, por exemplo, de Jean Baudrillard, para quem a realidade teria sido substituída pelas representações, ou de Guy Debord e sua crítica a um mundo das imagens regido tão somente pela lógica do espetáculo. Nessa linha, em relação à fotografia, prevalece a suspeita e a desconfiança: “a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa”, cravou Joan Fontcuberta em seu livro de ensaios *El beso de Judas – Fotografía y verdad* (2009: 15).

Com a disseminação da tecnologia digital e a familiaridade generalizada com os processos de produção de imagens¹¹, a relativização do valor de evidência da fotografia se espalha hoje no âmbito do senso comum. Em um texto que introduz a produção fotográfica de Fontcuberta, Andrés Hispano anuncia o surgimento de “um novo espectador” que, “sem renunciar inteiramente à ilusão de realidade, deixou no umbral do novo século a crença de que as imagens sustentam ou certificam algo além do representado em sua própria bidimensionalidade”. Segundo o autor,

[...] o despertar dessa consciência não se produziu de maneira massiva até pouco tempo. (...) O século XX foi tão profuso no uso fraudulento da imagem fotográfica, em sua interpretação e na veracidade que se lhe outorgava, que custa a entender como demoramos tanto a dessacralizá-la. Ou melhor dizendo, liberá-la. Talvez fizesse falta um novo modelo de representação, as imagens geradas em computador, para nos convencer de que as imagens, como as palavras, constroem enunciados, mas não garantem sua veracidade. (HISPANO, 2008: 27)

Enfim, no ponto em que estamos, o sentido de prova e de verdade não pesa da mesma forma sobre a imagem fotográfica. A co-presença inelutável entre objeto e representação, característica do índice, tampouco funciona para explicar toda a fotografia.

Contudo, seria equivocado adotar a postura de renegar completamente a qualidade indicial das imagens fotográficas e as relações que podem ser suscitadas a partir daí na nossa experiência com elas. Com efeito, após a derrocada das pretensões ontológicas, os discursos que repelem a indexicalidade da fotografia prosperaram, como notou Rosalind Krauss, em uma observação ferina:

O índice tem atraído muito opróbrio para si ao longo das últimas duas décadas. A ideia de que uma fotografia pode ser reproduzida como um molde do mundo real sem ajustes internos foi sempre recebida com horror, particularmente por fotógrafos que queriam assumir para si o status de artistas.¹² (2007:125)

Essa resistência observada por Krauss parece ecoar questões eventualmente recalçadas que, historicamente, colocaram-se no processo de legitimação da imagem fotográfica no âmbito da arte. A gênese automática da fotografia – seu caráter maquínico em oposição às imagens produzidas manualmente – somada à sua suposta objetividade foram tidas muitas vezes como obstáculos a

serem superados na busca de sua artisticidade. Apenas como exemplo, é interessante observar, conforme assinalou Abigail Solomon-Godeau, que fotógrafos ligados a estéticas radicalmente diferentes, como o pictorialismo da virada do século XIX e XX e o alto modernismo americano dos anos de 1920-1930, tenham adotado discursos similares para reivindicar que “a fotografia podia aspirar à província do imaginário, do subjetivo, do inventivo” (2003: 156). Em ambos os casos, compartilhava-se a convicção de que “a fotografia de arte é a expressão do interior do fotógrafo ao invés ou em adição ao mundo exterior” (2003: 157). Se, no pictorialismo, essa expressão dependia da mão do artista que interferia na imagem, retirando-lhe o “excesso de realidade”, no modernismo, “o locus da arte passa a ser colocado diretamente dentro da sensibilidade – seja ela do olho ou da mente – dos fotógrafos” (2003: 158).

Ainda que estejamos em momento histórico distinto – onde a fotografia está plenamente assimilada aos espaços institucionais da arte e onde vigora outro regime de verdade –, é digno de nota constatar que o problema dessa relação entre o mundo e as imagens fotográficas sempre retorna, como um fantasma.

Pensamos que, embora não possa ser tomada de forma determinante, o componente indicial pode jogar o seu papel no ato fotográfico, no sentido dado a este termo por Dubois (1994: 59), que se refere tanto ao ato de produção propriamente dito quanto ao ato de recepção da imagem. Dizemos isso não apenas em relação a imagens que resultam de práticas como o fotojornalismo, por exemplo, onde continuam a valer os princípios gerais que marcam a relação imagem-referente, como a contigüidade física, bem como a função de testemunho. No contexto de práticas artísticas, a qualidade indicial, que sublinha a conexão entre mundo e imagem fotográfica (assim como a sua transparência, que nos oferece a reprodução objetiva das aparências das coisas), também pode ser um dos componentes dessa imagem-ato, imponderável e contingente, impossível de definir a priori. E mantém a possibilidade de tensionar o campo de forças configurado nos momentos da produção e da fruição da imagem, de onde o seu sentido emerge e uma experiência tem lugar, podendo alcançar uma dimensão poética.

A questão é pensar se e como essas forças funcionam, de que maneira elas compõem com outras, como trabalham juntas, em uma perspectiva mais matizada. Trata-se de investigar como o dispositivo fotográfico é colocado para funcionar a cada vez, observando as tramas sensíveis e discursivas que se formam e o jogo que acionam. A atenção volta-se assim para as modulações que dão forma e sentido às imagens, permitindo que sejam exploradas as tensões entre o que é próprio do território do fotográfico e o que o atravessa ou o envolve, de onde seja possível puxar os fios que constituem as obras e que as animam.

III

Podemos dizer que as pesquisas apresentadas na mesa Outros mundos, outros imaginários, no FIF Universidade, reconhecem tal complexidade. Percebe-se nelas o cuidado de pensar a fotografia em suas relações possíveis considerando, de partida, que o conjunto do corpus abordado nos artigos situa-se discursivamente no campo das artes visuais – embora, em alguns casos, os autores sintam a necessidade de realizar um esforço teórico inicial para se desvencilhar dos marcos da fotografia como documento ou de sua função instrumental. Em todos os textos, o fazer impulsiona a reflexão

dos artistas pesquisadores, ainda que nem sempre a discussão sobre o próprio trabalho ganhe o primeiro plano.

Em “Incursions: new technologies in the territory of photography”, Hans Gindlesberger busca explorar linhas de continuidade e descontinuidade entre a fotografia e as novas tecnologias de simulação em um curioso percurso. Gindlesberger apresenta-se como parte de uma geração que começou a fotografar quando a transição para o digital já se realizara. Se, em seus primeiros trabalhos fotográficos, ainda como estudante, as ferramentas digitais são utilizadas para facilitar a livre criação de mundos imaginados, aperfeiçoando na pós-produção as cenas inventadas e performadas para a câmera, nos projetos apresentados no FIF Universidade ele passa a problematizar o espaço híbrido onde se cruzam a fotografia e as novas tecnologias, indagando a maneira como estas “invadem o que nós pensamos como sendo da alçada da fotografia”.

No trabalho **Partial Architectures**, a tentativa frustrada de trazer à luz as imagens latentes encapsuladas em um filme nunca revelado antes, que registrava a passagem de seu avô pela Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, deflagra um processo em que diferentes procedimentos digitais procuram reinventar algo daquela memória perdida. A tira do filme velado será a matéria sobre a qual começa a trabalhar a imaginação do artista, movido pela inquietação provocada pelas imagens que faltam, mas cujo vínculo com o mundo de alguma forma ainda está lá, inscrito na película, embora inacessível. Já em *Plain Sight*, o programa utilizado descama as imagens que Gindlesberger registra de pessoas que portam fotografias de grande valor afetivo para cada uma delas. A aparência das coisas-tais-como-elas-são é alterada radicalmente e tornam-se visíveis apenas estruturas ocas sob a superfície ausente dos elementos fotografados; estruturas que, não obstante, correspondem ponto por ponto aos dados digitais brutos registrados na tomada original. Em seu trabalho, Gindlesberger opera, assim, justamente sobre aquilo que identificamos como linhas fortes do território da fotografia: as propriedades indiciais e icônicas das imagens fotográficas.

No trabalho apresentado por Junia Mortimer, as relações entre fotografia e arquitetura são abordadas a partir da perspectiva de um campo em expansão, noção que deriva do conceito de campo expandido proposto por Rosalind Krauss, no influente artigo *Sculpture in the Expanded Field* (1979)¹³, para se aproximar de um conjunto de obras artísticas heterogêneas que, então, forçavam os limites daquilo convencionalmente chamado de escultura. A noção de campo em expansão pretende atualizar o esquema desenhado por Krauss e, segundo Mortimer, corresponde a uma “região nebulosa de possibilidades de existências fotográficas”. Para a autora, o campo em expansão possibilita suspender os limites disciplinares entre fotografia e arquitetura, evitando que um se sobreponha ao outro, e acolhe uma “imaginação dedicada a produzir, vivenciar e compreender o espaço”. O espaço construído, da maneira como trabalhado em fotografias de Thomas Gursky, Leslie Hewitt e Thomas Demand, é o componente central que articula as análises e permite a formulação de três princípios tensionadores que organizam as relações entre arquitetura e fotografia: a arquitetura da fotografia, a arquitetura com fotografia e a arquitetura depois da fotografia.¹⁴ Em cada uma dessas modalidades, as obras se afastam da lógica da fotografia comercial de arquitetura, em que a imagem se submete à exigência de um registro de natureza meramente descritiva das edificações. Mortimer chama atenção para o fato de que qualquer paisagem urbana, ao ser fotografada, passa a ser ela mesma

e uma outra, imaginária, dependente das escolhas do fotógrafo e das referências do observador. Sim, pois se a imagem fotográfica vincula-se, na tomada, a um tempo e a um espaço singulares, por outro lado, é também de sua natureza desprender-se facilmente desses elementos factuais. Como vimos, no contexto de sua recepção, por mais objetiva e transparente que seja, a fotografia se abre às atualizações operadas por aquele que a observa, guiado pela forma como o fotógrafo configura a imagem.

Os princípios tensionadores trabalhados por Mortimer em suas análises possibilitam uma abordagem matizada e atenta às relações entre arquitetura e fotografia nas obras pesquisadas. Pensamos que as próprias condições de existência de tais imagens – referimo-nos aqui à sua vinculação ao domínio da arte e ao seu correspondente espaço discursivo – desmontam, de saída, “a concepção da fotografia de arquitetura como registro”. A sua relação indiciária e icônica com o referente não necessariamente se desfaz ou se supera, mas se complica, se compararmos com a fotografia de arquitetura em sua modalidade funcional, comprometida com uma descrição eficiente do objeto arquitetônico. Trata-se menos de uma superação do caráter indicial e icônico da imagem fotográfica em sua relação com o espaço e mais de uma modulação ou subversão de seu funcionamento habitual, quando segue a lógica da fotografia-documento em seu sentido mais estrito.

Em “Ensaio perambulante entre ocidente e oriente: fotografia, cinema e literatura”, Yukie Hori oferece-nos uma reflexão sobre o exercício de selecionar e sequenciar imagens, entendidos como procedimentos complexos. Esse exercício define conjuntos “cujas relações entre elementos se abrem para ressignificações, narrativas ou intensificações dos conceitos já presentes nas partes”. Como artista pesquisadora, interessa a Hori um “pensar por fragmentos” que ela busca inicialmente em Theodor Adorno, no seu O ensaio como forma. A concepção adorniana de que o ensaio encontra sua unidade ao buscá-la através das fraturas entre os fragmentos, ao invés de aplainar a realidade – ela própria fragmentária e fraturada –, será aproximada a um *modus operandi* característico da cultura japonesa, a espacialidade *Ma*, um entre-espaço que “separa tudo atando”. Segundo Michiko Okano, citada pela autora, na espacialidade *Ma*, considera-se o vazio entre as partes como um espaço produtivo. Outras concepções do fragmento, do ensaio e da montagem são colocados em diálogo pelo texto de Hori, que convoca referências ocidentais e orientais no campo do cinema, da teoria literária, além da arte e da poesia japonesa, para propor formas de pensar “com” a imagem fotográfica, privilegiando os modos de construção poéticos em detrimento de um fim instrumental.

No projeto Cinco dedicatórias, Hori retoma treze imagens esquecidas em seu arquivo pessoal, de viagens ao Japão, para compor cinco micro ensaios cujas características formais e conceituais aproximam-se de obras de artistas japoneses, de diferentes linguagens e épocas, nas quais ela reconhece referências formativas de sua própria poética. Através dos procedimentos de edição, tratamento de pré-impressão e montagem, as imagens submetem-se a princípios estéticos e conceituais que Hori apreende das obras dos artistas homenageados, recriadas em diálogo com suas memórias. Se não está em questão o reconhecimento do espaço e tempo que as tomadas registram, as imagens oferecem elementos que remetem o observador ao universo da cultura e da arte japonesas: paisagens, cenários, signos, temas, além dos materiais escolhidos para a montagem e dos títulos de cada díptico ou tríptico que nomeiam os artistas homenageados. O pensamento que guia Cinco dedicatórias se entrelaça na experiência da artista, de ascendência japonesa e estudiosa daquela cultura, e as referências que a mobilizam afetivamente e alimentam o trabalho são

reelaboradas. A referência são outras imagens – do cinema, da fotografia, da pintura, da literatura –, outros imaginários.

Em “A fotografia enquanto convite a fabular”, Raquel Gandra realiza um percurso histórico e conceitual que passa pela menção a questões que ocuparam os teóricos da imagem fotográfica, para em seguida propor pensar a “fotografia enquanto imagem”, mencionando o necessário abandono das preocupações essencialistas. Em um contexto caracterizado pela aceleração exponencial da produção e circulação das imagens e pelos atravessamentos e hibridismos das linguagens artísticas, a autora reivindica uma abordagem que abra as possibilidades de análise, que procure convocar referências de diferentes campos, apropriadas em cada caso, para potencializar o entendimento das obras, ao invés de buscar as especificidades dos meios. Interessa-lhe a produção fotográfica contemporânea que não funciona como registro ou documento, mas como um “convite para fabular”, o que reconhece no trabalho dos fotógrafos Sofia Borges, Letícia Ramos, João Castilho, Gilvan Barreto, Masao Yamamoto e Corinne Mercadier. Para a autora, essas são “imagens informativas”, segundo a concepção original de Vilém Flusser, que “proporcionam a sensação do jamais visto, da surpresa, do arrebatamento” (FLUSSER: 2008, 49) em detrimento das imagens redundantes que apenas ratificam o mundo.

Desde a escolha do corpus de sua pesquisa, Gandra faz valer a sua experiência com as obras, as emoções e derivas que elas lhes provocam, em um movimento que se desdobra, posteriormente, na atenção dada ao papel do observador na relação com as imagens. Por outro lado, seu argumento não desdenha o componente da referencialidade, que marca o território da fotografia. Para pensá-la como imagem, é preciso constituir um campo de relações que considere “o signo do encontro real que se deu no mundo, as intenções e desejos daquele quem fotografou e as memórias e devaneios do observador que se demora em frente dela”. Espera-se, no exercício analítico, por em prática uma “ontologia do presente”, nos termos de Michel Foucault, que se aproxima da concepção da obra de arte como a enuncia Gilles Deleuze: “toda obra de arte é um monumento, (...) um bloco de sensações que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra”. Segundo Deleuze, “o ato do monumento” é a fabulação. A cada “bloco de sensações”, importa estar atento à maneira como se compõe o universo que as obras definem em si mesmas, suspendendo as oposições habituais entre categorias como verdadeiro e falso – o que é próprio da fabulação. É com esta visada conceitual que a autora pretende se aproximar das imagens, procurando observar a maneira como engendram e ensejam a função fabuladora, através de sua construção poética, dos atravessamentos que promove e de suas lacunas.

O corpus abordado nos artigos desse painel do FIF Universidade pode nos servir como pequena amostra para pensarmos como, em cada ato fotográfico, os traços daquilo que vem do mundo são colocados em movimento em diferentes composições e com intensidades variáveis, através do gesto e da imaginação dos sujeitos em relação, sejam eles os artistas e fotógrafos ou os observadores atentos que se dedicam à contemplação das imagens. Ora a ligação entre mundo e imagem se faz intrigante, de forma a nos interpelar, convocando-nos a decifrá-la ou questioná-la. Ora essa conexão passa quase despercebida, quase não importa: a fotografia parece criar um mundo à parte que sabemos habitar apenas a imagem e no qual penetramos, cúmplices na criação de um outro lugar. Às vezes as formas do mundo que compartilhamos são reconhecíveis, mas as lacunas permanecem

abertas, criando a dúvida e convidando mais ao trabalho da imaginação do que a um esforço de identificação. E outras vezes, ainda, algum vestígio do mundo na imagem nos fere, silencioso, resistindo a ser nomeado, como o punctum de Barthes. Persiste o mistério.

1. Professora do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da EBA-UFMG, pesquisadora do grupo Poéticas da Experiência (FAFICH-UFMG) e integrante da equipe de editores da revista *Devires – Cinema e Humanidades*. É Mestre em Artes Visuais e Doutora em Comunicação, ambos pela UFMG.

2. Grifos do autor.

3. DUBOIS, Philippe. Da verossimilhança ao índice – Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994, pp. 23-56.

4. Cf. BOLTON, Richard. *The contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

5. Cf. Peirce, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

6. Noutro texto, “O cinema e a exploração” (1953-1954), é a reação à qualidade indicial do signo fotográfico que aparece, quando Bazin tenta compreender o porquê da sua comoção ao ver as imagens sofríveis do documentário *A aventura de Kon-Tiki* (1950), registro amador da travessia do Oceano Pacífico, numa jangada, realizada por um grupo de jovens nórdicos: “As imagens nebulosas e tremidas são como a memória objetiva dos atores do drama. O tubarão-baleia vislumbrado nos reflexos da água nos interessa pela raridade do animal e do espetáculo – mas mal o distinguimos! – ou, antes, porque a imagem foi feita ao mesmo tempo em que um capricho do monstro podia aniquilar o navio e atirar a câmera e o operador a 7.000 ou 8.000 metros de profundidade? A resposta é fácil: não é tanto a fotografia do tubarão, mas antes a do perigo.” (BAZIN, 1991: 39)

7. Grifos do autor.

8. Grifos do autor.

9. Assim como outros autores, Dubois não perdoou este movimento específico: “Barthes está longe de ter escapado a esse culto – a essa loucura – da referência pela referência” (1994: 49). No entanto, até mesmo por sua abordagem semiológica em textos anteriores sobre a fotografia [como “A mensagem fotográfica” e “A retórica da fotografia”, publicados no livro *O óbvio e o obtuso*], podemos dizer que Barthes sabia muito bem que uma coisa não é igual a outra. Cf. BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

10. Apud SOULAGES, 2004.

11. Certamente, a passagem da fotografia de base química para a fotografia de base digital, por si só, não significou a perda total da credibilidade da imagem fotográfica, como vaticinaram alguns em um primeiro momento. O maior impacto produzido pela tecnologia digital, como ficou claro mais tarde, diz mais respeito à aceleração cada vez maior do ritmo de produção e de circulação das imagens.

12. “The index has attracted much opprobrium to itself over the last two decades. The idea that a photograph could be stenciled off the real world without internal adjustments was always greeted with horror, particularly by photographers who themselves wanted to assume the status of artists.” (Tradução nossa).

13. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the expanded field*. October, vol. 8, spring 1979, pp. 30-44.

14. Grifos da autora.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATCHEN, Geoffrey. *On the history of photography – a talk with Geoffrey Batchen*. <http://www.gc.cuny.edu/faculty/folio/fall2002/Batchen.htm>. Acesso em 10/02/2008.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas, vol.1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 91-107.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes tocan lo real. In: *Documentos y materiales*. Número 1. Boletín periódico del Archivo F.X. Salónica: Archivo FX, 1 de maio de 2007. <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3125>. Acesso em 25/09/2016.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas – Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

- HISPANO, Andrés. Propongo un limbo para las imágenes. In: FONTCUBERTA, Joan. *El libro de las maravillas*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona y Actar, 2008, pp. 27-33.
- KRAUSS, Rosalind. *Introductory note*. In: ELKINS, James (org). *Photography theory*. New York, London: Routledge, 2007, p. 125-127.
- ROUILLÉ, Andre. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Winning the game when the rules have been changed – Art photography and postmodernism*. In: WELLS, Liz. *The photography reader*. London & New York: Routledge, 2003, pp. 152-163.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, François. Estética e método. In: Ars. São Paulo: *Departamento de Artes Plásticas / ECA-USP*, ano 2, nº4, 2004, pp. 18-41.
- VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995, pp. 89-155.

Incursions: New Technologies in the Territory of Photography

Hans Gindlesberger¹

As someone who took up the practice of photography at the beginning of the 21st century, only on rare occasions have I used the medium as it was initially conceptualized, as a precise and faithful recorder of physical appearances. If I were to attribute the impulse to fabricate and manipulate the world that I photographed, two factors come to mind. First, being introduced to photography at a moment when the transition to the digital environment made photography less beholden to the coherence of what was in front of the camera lens. Second, it was a push against the limitations of living at the time in a small town in Middle America and its sense of being a completely ordinary place. As a student of photography, rather than documenting the familiar landscape and showing it to an audience who had also witnessed those same scenes, it was more exciting to construct projects that would borrow from the world around me, but operate through their own internal logic and imagination.

As a student at the university, my work involved creating increasingly elaborate sets that contained narrative performances that would be documented through photography. At a certain point, the imaginative qualities of the scenes outpaced my ability to stage and the camera's ability to document them. The limitations of scale, and time, and budget that all beginners confront led me outside my university program to explore the set of emerging digital tools that would make it possible to fabricate impossible scenarios, and to conjoin the new technology with methods of analog output. The type of images that resulted are, of course, part of what is today a dominant language of photography. But at the time and in that place it felt like a fresh and unexpected way forward. Similar to the way that digital sensors and Photoshop supplanted film and chemistry as the dominant technical processes of photography, I'm interested in the way that new technologies encroach on what we think of as being the purview of photography. If other devices can capture an inscription of the world as accurately as a camera, what happens to



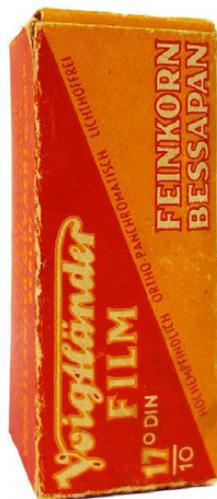
Untitled, Silver Gelatin Print. 2004.



Untitled, Silver Gelatin Print. 2004.

photography's social function as the primary tool for recording history, bearing witness, and preserving memory? As a creative question, when the photograph is sublimated into data, how far can it be led away from the appearance of photography, yet still be engaged with photographic thought? Two recent projects, which I'll talk about today, led me to these questions.

My impulse to forge a sympathetic relationship between the camera lens and other technologies began with a failing of photography and the fragile materiality of film.



Voigtlander Bessapan film, c. 1944 – c. 1945. Prior to processing.

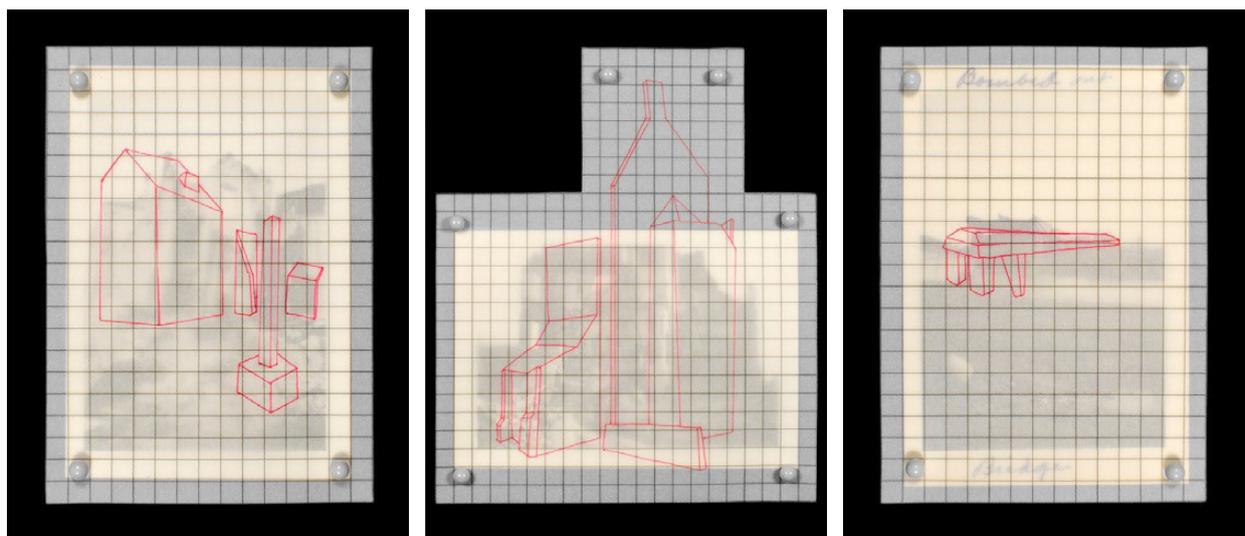


Roll of Voigtländer Bessapan film after failed processing, 2011.

In 2011, my family was preparing to sell my grandfather's home and was in the process of boxing up his possessions. In a closet, they found a roll of film he had shot in Germany during World War II, where he was stationed in a number of locations while serving with the US Army. The roll was shot, but for what- ever

reason, never developed and left in a box where it was summarily forgotten for close to 70 years.

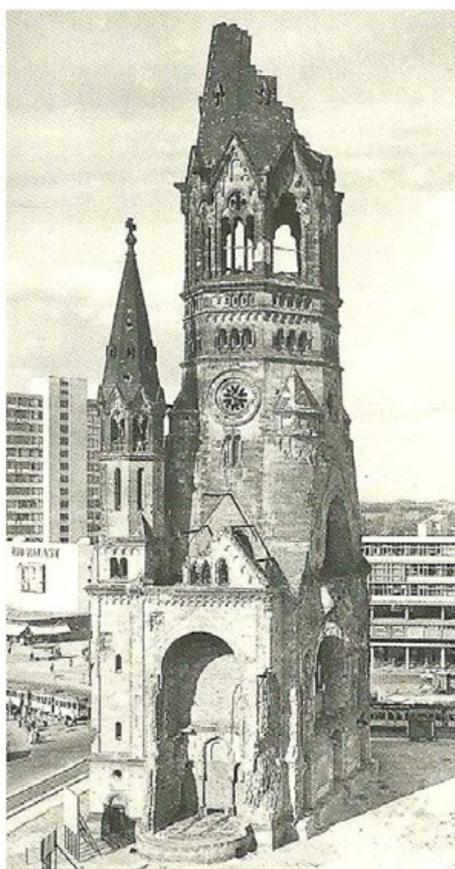
It was just a couple months before my grandfather passed away and when we questioned him, he couldn't recall what might be on it. I sent it out to a lab in Chicago that specialized in



Schematic #10, (Birkenkopf, Stuttgart, Baden-Württemberg) | Schematic #8, (Drachenfels, North Rhine-Westphalia)
Schematic #5, (Rhine River, Rhineland-Palatinate) | Pen and ink on tracing paper over archival photographs. 13x18 cm. 2011.

the handling of old stock to have it developed, but it returned to us as a strip of dense blackness, the accumulation of decades of time and life after returning from the war.

By coincidence, I had planned to travel to Germany around the same time, which made me all the more interested in the history and the experience that was captured and still held as a latent image on the film. Although an aging memory and the fragility of film had dashed the hope of knowing what he had witnessed, my imagination continued to work on the problem, wondering if there might be an inventive way to extract and reconstitute what had been lost.



This gesture was informed by an experience I had while attempting to relocate the Kaiser Wilhelm church I had visited five years earlier in Berlin. Upon returning to the church's square, I wondered around for some time, unable to find the iconic landmark. While walking in circles I stumbled upon some signage and learned that the church was in a state of disrepair and had been temporarily ensconced in a protective facade that gave it an appearance similar to any of the other modern buildings in the surrounding area. Not only was the enclosure graphically similar to the geometric drawings I later made, the experience of being in a location whose history is

simultaneously absent and present correlated to the obfuscation of the latent images by the severely overexposed roll of film.

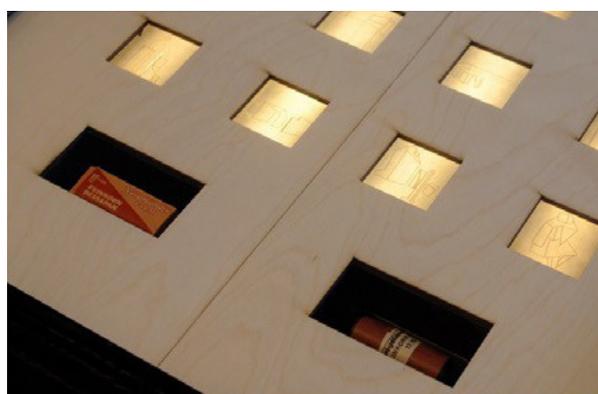
If the film refused to reveal what it had recorded, the only alternative was to force content into it. In a nod to the process of “writing with light,” the next phase of the project used a laser



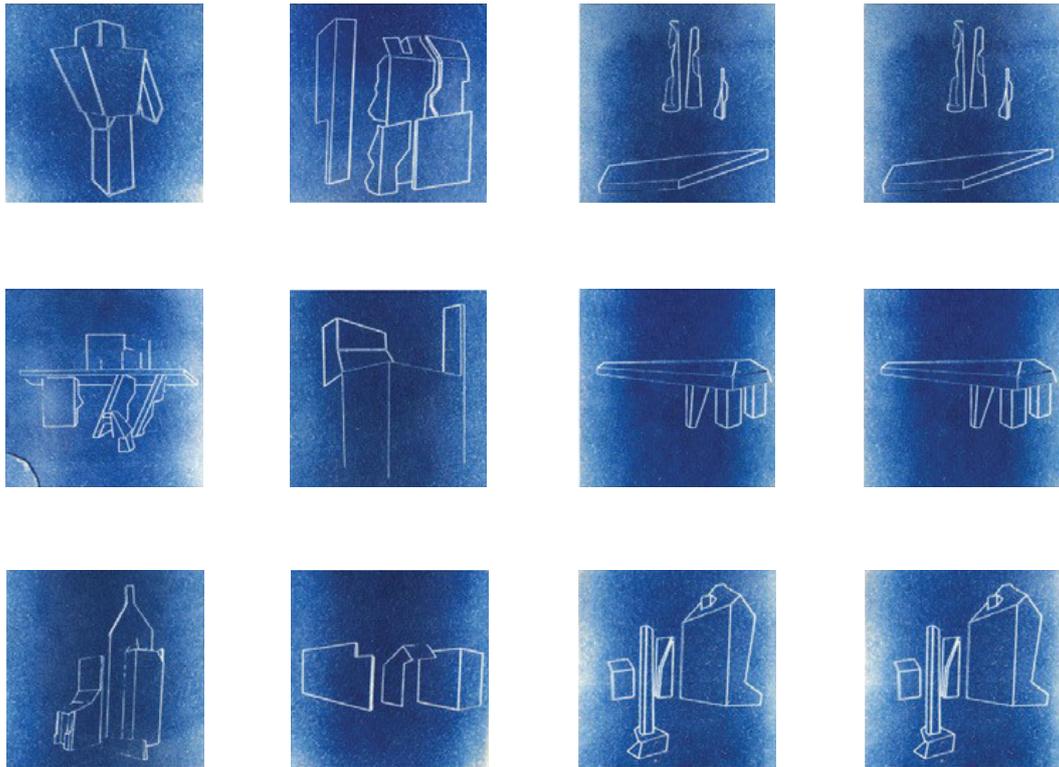
Documentation of laser-etching on photographic negatives

cutting system to take the schematic drawings and return them to the photographic environment by inscribing them directly into my grandfather’s original negatives, creating a document that conflated his experience with my imagination, history with the present, and old technologies with new ones.

At this point, it would be apparent that the project’s attempt to recover the history and familial memory that was lost to time is knowingly absurd. However, the process was guided by a desire to establish some sense of legitimacy in the attempt.



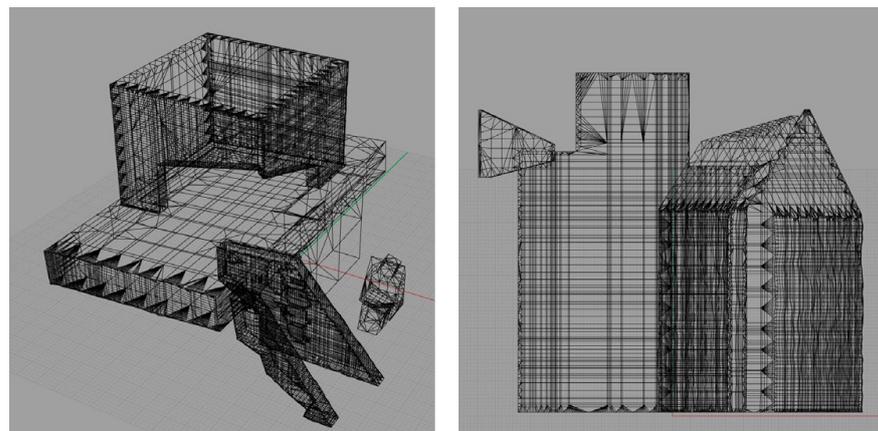
12 laser-etched negatives with archival film roll and packaging, housed in light box. 60 cm w x 60 cm l x 90 cm h. 2011.



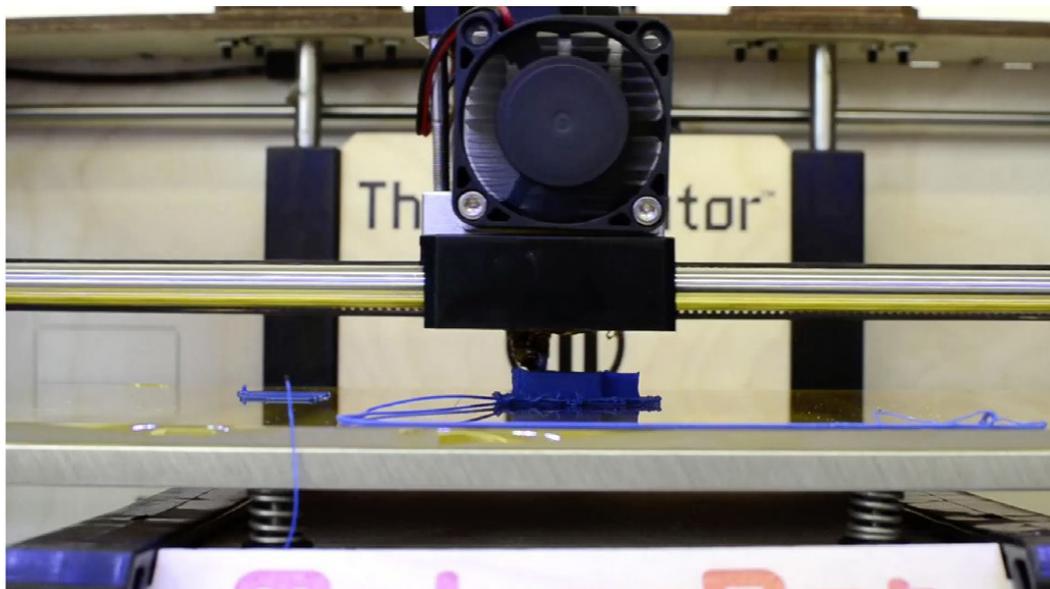
12 unique cyanotypes contact printed from laser-etched negatives. 6 cm x 6 cm each. 2011.

The negatives, now with the schematics written into them, were contact printed as cyanotypes. The incorporation of the cyanotype, which had a long established use in the production of architectural blueprints, was an interstitial step in pulling this information back out of photography and into three-dimensional space. Until this point, the project's content was based almost exclusively in imagery. However, our sense of reality in a photographic image has been so thoroughly compromised, it seemed important, if there was to be a believability to the artifice being constructed, to establish something more tangible and physically real.

Three-dimensional renderings inside Rhino software

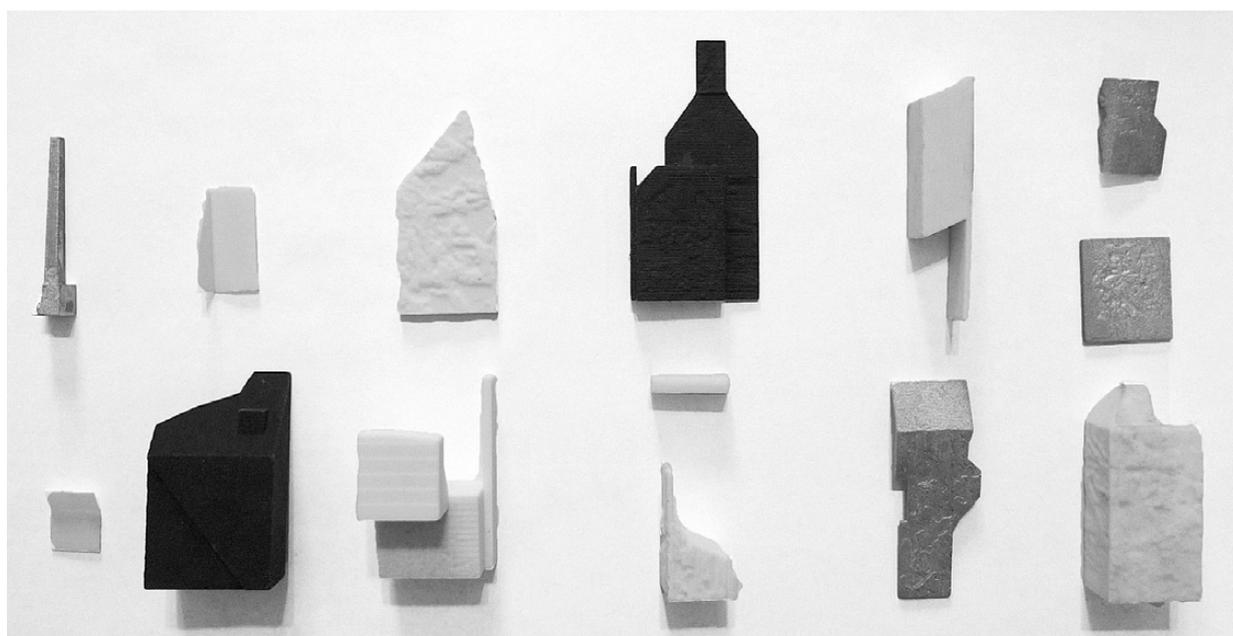


The digital environment offered a way of bringing the project's imagery toward a more tangible state of being, if the analog information could be translated, manipulated, and re-encoded into three-dimensional forms.



Documentation of the 3D printing process

The trajectory of the project begins with information generated out of photographs, rendered by hand, returned to antiquated photographic media, and now digitized into a format that can be realized as an actual object through a rapid prototyping process. The dialogue between mediums in this kind of iterative process had the effect of building an internal logic to the project and created a sort of illusion where the recycling of content in each step validated the previous iteration.



These objects exist as artifacts that fulfill a role similar to the photograph, as a trace of something once present in the world. In moving through a complex process, they accumulate a degree of authority that borrows from the veracity of a historical photograph and is augmented by technologies that lend it new physical and psychological dimensions.



Untitled #1 (Overlooking Nürnberg, Bavaria from Sinwell Tower), Archival Pigment Print, 50 cm x 75 cm, 2011.

The final phase in the project was to situate, as closely as possible, these vaguely architectural forms back into the landscapes they are associated with. While in Germany, I remapped my grandfather's travels through the country and documented sites he may have witnessed. His original archival photographs, which provided the visual seed for the project, lacked any contextual information that would indicate specific places. Therefore, the project ended as it began, as a speculative exercise that paired the forms with sites in a way that was approximate at best.

The awkward presence of the formations within the landscape animates the space between reality and imagination. Relative to a visual culture accustomed to seeing entire worlds fabricated inside a computer, these forms have an uncanny attachment to the real.

They have a clear provenance going back to a particular moment in time, historical event, and known creator, but end as ambiguous vestiges suggestive of monuments or architectures, perhaps existing foremost as unknowable aberrations in the landscape.



Untitled #2 (Schloßgarten Park, Stuttgart, Baden-Württemberg), Archival Pigment Print, 50 cm x 75 cm, 2011.



Untitled #6 (Near Heubrücke, Nürnberg, Bavaria), Archival Pigment Print, 50 cm x 75 cm, 2011.

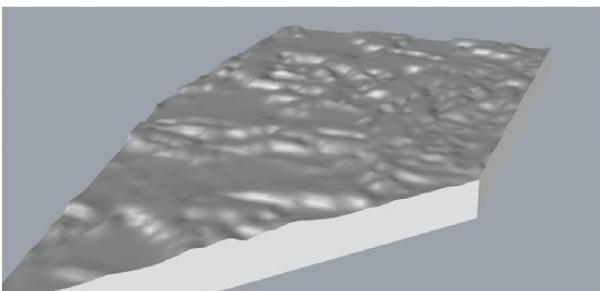
The American Civil War provides a footnote to this project. In researching various processes, I came across a practice from the aftermath of the Civil War of repurposing glass plate negatives for use in the facades of greenhouses, where the sun ironically bleached out any residual image.

As a final gesture in the project, the original photographs that the fragmented architectures



Untitled #11, [Sebengebirge, Bad Honnef], Archival Pigment Print, 50 cm x 75 cm, 2011.

were derived from were digitally grafted onto the surfaces of the three-dimensional prints. I learned that photographic images could be imported into the software and the pattern of



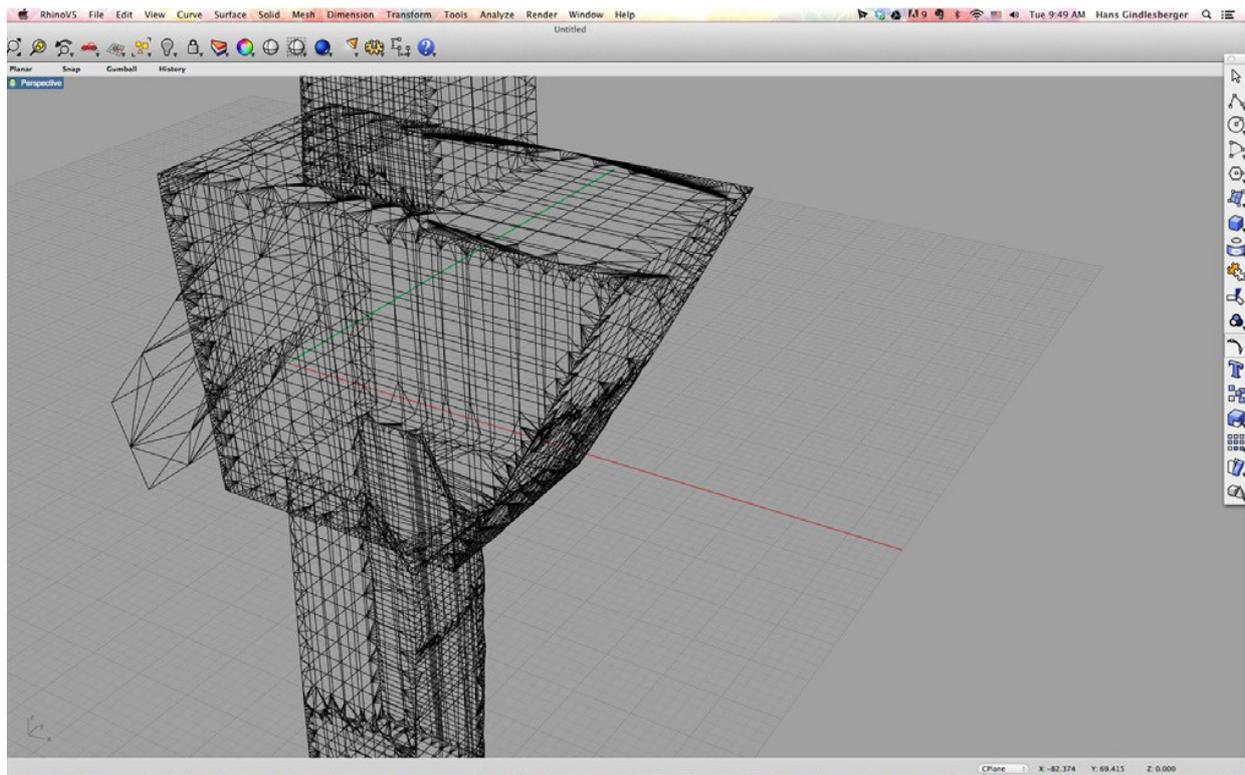
light and dark, constituted from the silver halide of the vintage prints, could be extruded out into three dimensions. Re-embedding the original photograph into a successive generation of itself brought the project's internal logic full circle. What began as an attempt to salvage of a piece of family history became a product



of the broader reconfiguration of concepts of memory, time, and place we are already experiencing through the deployment of these emerging technologies.



Boy with Hands in Pockets, Saplings, Kent State Sweatshirt, Peak of a House. Archival Pigment Print on Vellum. 45 cm x 60 cm. 2014.



Where **Partial Architectures** leveraged technology to augment the photograph and extend its capacity as a repository for evidence and experience, a subsequent project, Plain Sight, took a reductive approach.

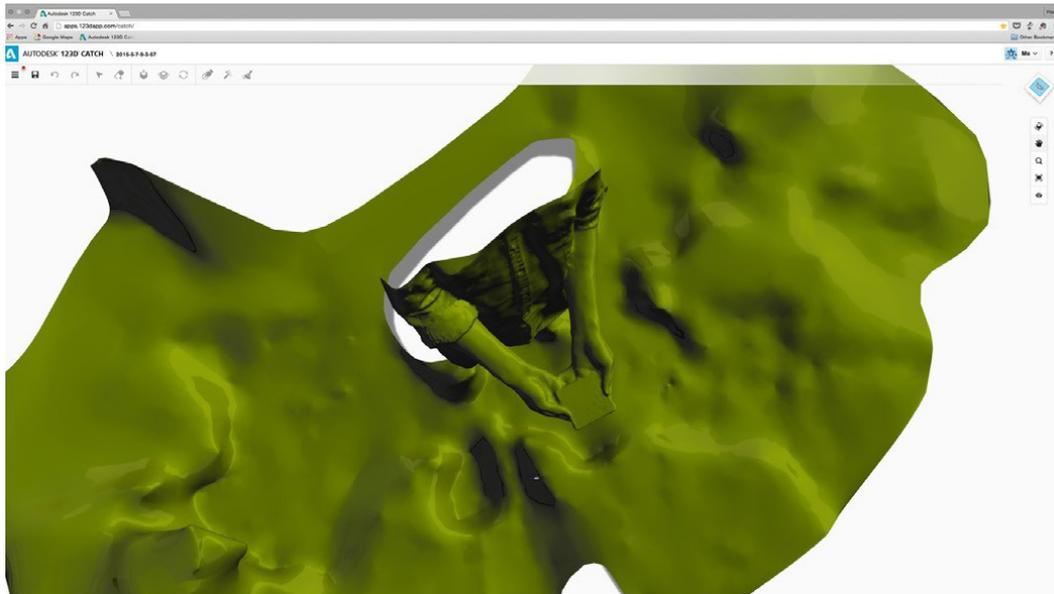
One aspect of making the **Partial Architectures** project was the experience of being in a software environment foreign to a photographer and, on one level, I was simply excited about what it looked like. That type of naivety sometimes affords a more interesting way of thinking about technology and, because I was using the applications to translate photographic information, it disoriented my relationship to the photographs I was working with and how I was seeing them.

What the images show are people holding actual photographs from their personal collections that they have designated as being significant to them. If the project was motivated

by a simple question, namely “Can we think about this as photography?,” it felt as though the question would be best served if the content was self reflexive. What’s at stake is not how this process represents a subject in the world, but how it does or does not replicate the qualities of a photograph itself.

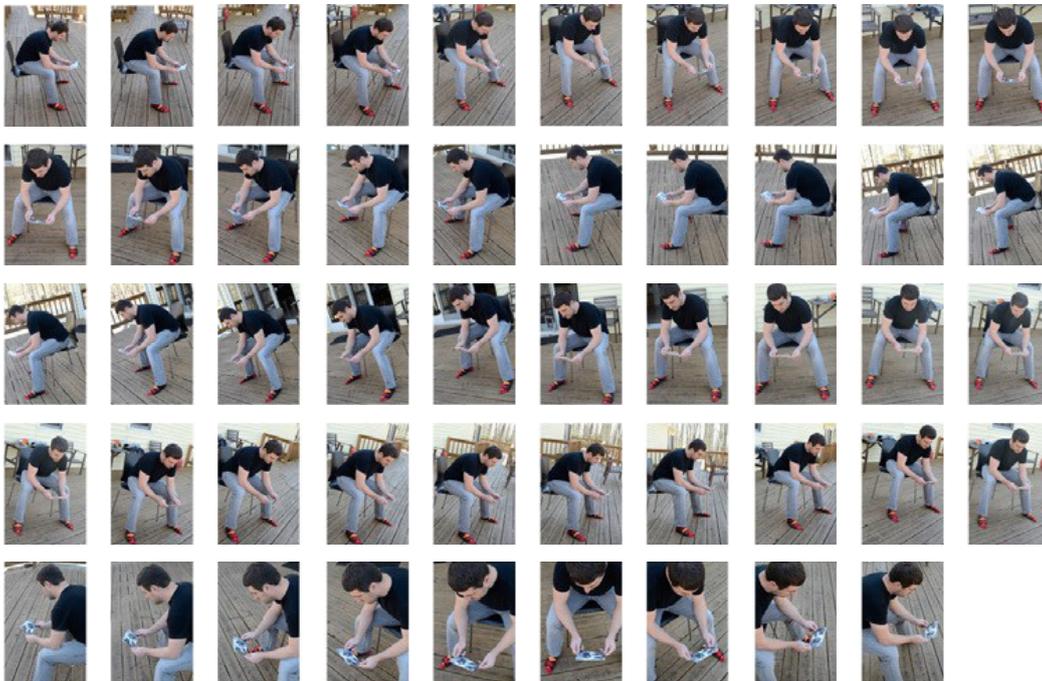


Woman in an Ornate Buttoned Shirt, Round Glasses, Large Teeth. Archival Pigment Print on Vellum. 60 cm x 45 cm. 2014.



Woman in an Ornate Buttoned Shirt, Round Glasses, Large Teeth. Archival Pigment Print on Vellum. 60 cm x 45 cm. 2014.

One of the more visually unusual software environments I came across was 123D Catch, a free web application from Autodesk. 123D Catch is a photogrammetry program, which allows the user to import an array of photos taken of a consistent subject from multiple angles.



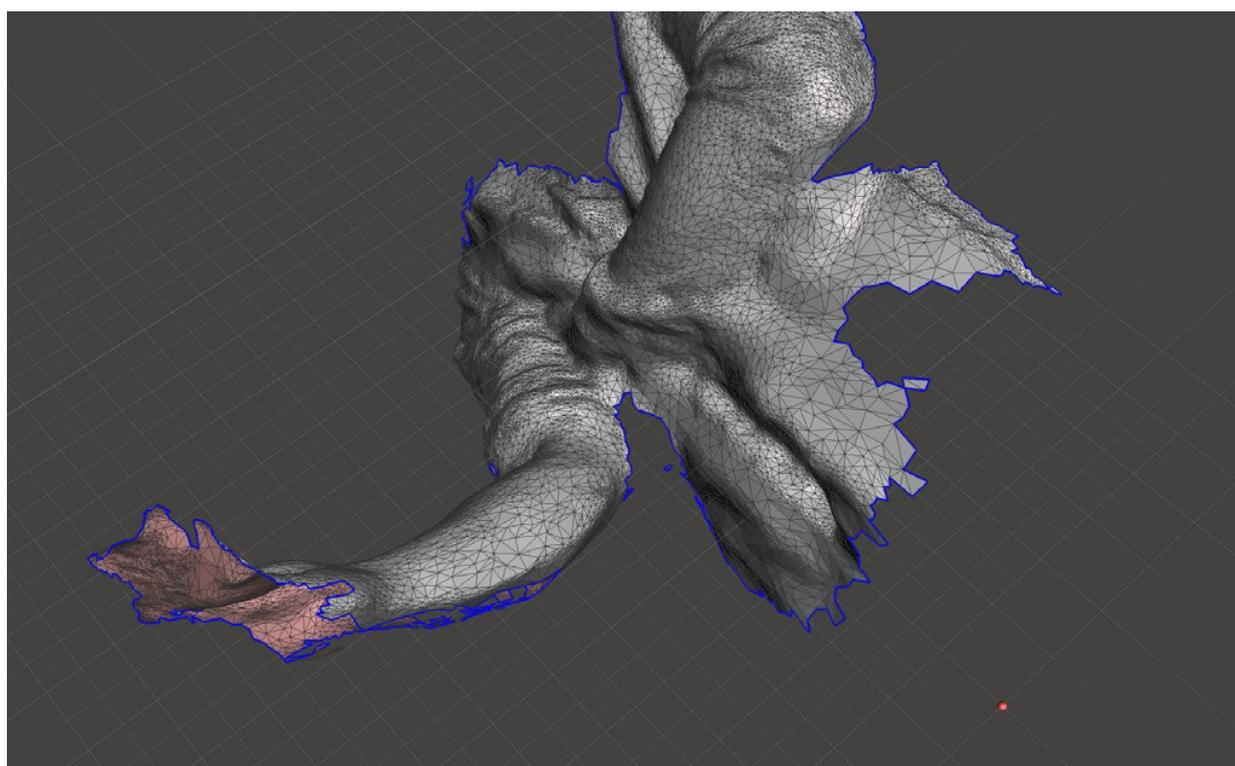
Panoramic collection of 59 photographs used to generate a 3D model.

The software finds matching information, measures spatial distance by comparing the scale of objects in the photographs, and renders a three-dimensional computer model of the subject. Photogrammetry has applications in many fields where being able to create reliable simulations of 3D space is an asset, including map making, manufacturing, archeology, or computer gaming.

I had an immediate visual response to what the application produced because it took the details of the photograph and attempted to map them back on to the surface of the model. The fidelity is impressive, but the models harbor many glitches that produce a jarring distortion in what photography has traditionally done very well, which is to record surfaces. Still, it



remains very close to photography. Everything seen is captured with a camera and although the photos are run through an algorithm, it's one where the objective is to constitute the subject as accurately as possible.



While it intrigued me as a photographer, the photographic skin isn't necessarily what someone using photogrammetry software is primarily after. Therefore, it's possible to easily discard that layer of information in favor of the wireframe model underneath, which is closer to the raw data recorded.

I was interested in this paradox. All the information is photographic. It originated in a camera that was directly observing a subject. However, on this subcutaneous level, the product lacks the indexical quality of photography. In losing that essential characteristic, does it render photography ineffectual or does it open up new possibilities of perceiving and relating to the subject?

I asked people to bring images that were of consequence, as they defined it. The images are



Bare Pine Three, Rocks, Inlet on the Ocean. Archival Pigment Print on Vellum. 45 cm x 60 cm. 2014.



Examples of photographs volunteered for the project

simultaneously empty and full, charged with meaning, if only for the person to which they belong. This is partly because of their visual vacancy, but also due to most participants selecting the sort of vernacular photographs





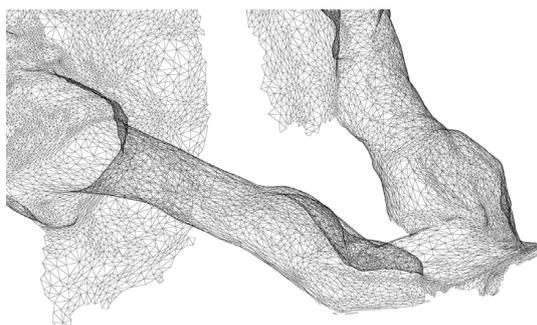
Hotel, Man and Woman Embracing, Three Passersby. Archival

that are often banal to all but their owner. As may be expected, nearly all of the photographs chosen were of parents, children, and partners, with maybe an occasional landscape where a personal experience may have once taken place.

On the rare occasion someone brought a more widely recognized image, it had a unique specificity, such as Robert Doisneau's "The Kiss," which the sitter encountered as a young girl, but which was later confiscated by her father for being too illicit in a conservative household.

For the most part, they were similar to the family photograph in "Man and Woman in T-Shirts, Green Lawn, Red Brick Building with Six Large Windows," which exists as the only photograph this person has of his parents together, prior to their divorce when he was three years old.

Of course, the story is withheld. Without the benefit of my being able to transmit the



significance, the capacity of the photograph to communicate seems stunted without the indexical surface that provides so many clues.



Man, Baby, Woman, Gravel Driveway, a White House with One Open

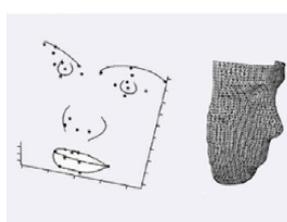
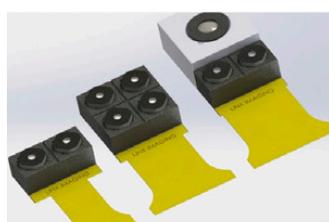
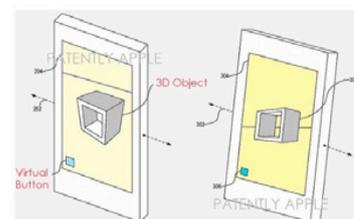
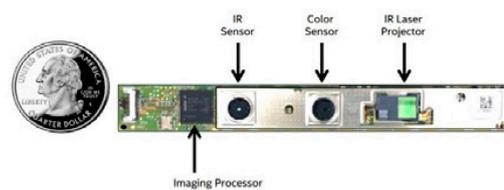
The images are printed on translucent vellum, which amplifies their emptiness and are accompanied by titles that, in the most plainspoken way, list the primary visual elements of the image, in lieu of the rich information the camera scrapes off the surface of its subject. Though apparently ineffectual, a counter argument exists in our proclivity to be misled by surfaces. The unseen aspects of the photographic act, the ambiguities of the its artifact, or the biased readings we bring to its content offer ample opportunity to precipitate the construction of erroneous narratives.

In the absence of what's traditionally thought of as photographic, how would we navigate the image to make meaning out of it? There remains useful information. Each image is a careful articulation of a person's physical relationship to the photograph, an experience that is both increasingly uncommon and, therefore, all the more resonant when it does occur. The impact of the photograph is in evidence, even if its details are obscured. Seen

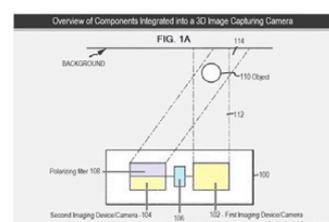


Three Silhouettes, The Sea. Archival Pigment Print on Vellum. 45 cm x 60 cm. 2014.

this way, perhaps we become re-sensitized to even the most banal image, our relationship to the photographic object, and the complex processes we unconsciously undertake to animate those surfaces with meaning.



- Obtaining at least one image of an object to be identified and/or verified
- Detecting image features, such as curves, points, and apparent contours
- Analyzing the obtained image and inferring 3D shape corresponding to the image features, using a statistical shape model
- Comparing the analysis with reference images previously obtained and comparing the 3D shape in a sparse or dense form with reference 3D shape previously obtained



On a final note, it's worth observing that companies like Apple, Google, Intel, and others are pursuing this technology for incorporation in a coming generation of cameras. Apple has been accumulating patents and acquiring companies involved in 3D camera technology going back to 2011. Last year, Google launched Project Tango, which puts spatial tracking hardware into a mobile device. It seems inevitable that with this type of hardware soon working in tandem with the traditional camera, this kind of data will become embedded into the DNA of the vast majority of future photographs.

1. Assistant Professor of Photography, Department of Art & Design, Binghamton University

Arquiteturas do Olhar: relações entre fotografia e ambiente construído

Junia Mortimer¹

Resumo

Inúmeras propostas artísticas fotográficas problematizam tradições espaciais ou modos de se relacionar com o espaço construído. Essa problematização está muitas vezes relacionada com dar a ver o que não necessariamente percebemos quando experimentamos os espaços construídos. Seja porque esses aspectos tenham sido propositadamente recalcados no imaginário espacial, seja pela capacidade de a fotografia fazer emergir o que Walter Benjamin chamou inconsciente óptico ou inconsciente espacial, como denomina Anthony Vidler. Ao criar visibilidades para processos espaciais e urbanos essas fotografias podem movimentar estruturas teóricas dominantes tanto no campo da fotografia quanto no da arquitetura. Nesse contexto, fazer movimentar significa gerar instabilidades em conceitos tidos como verdades ontológicas e universais dentro de um campo durante longo tempo. Proponho neste texto explorar essas instabilidades possíveis nas relações entre arquitetura e fotografia, a partir de uma chave de abordagem específica elaborada com o objetivo de contribuir no que eu chamaria de movimentos de “emancipação” da imagem fotográfica na sua relação com a arquitetura

Abstract

Numerous photographic artistic proposals tend to problematize conventional spatial theories and traditional ways of relating to the built environment. This questioning is often related to photography bringing into vision what we do not necessarily perceive when we experience built environment. Either because these aspects have been purposely repressed in space imagery, either because photography is able to bring out the optical unconscious, according to Walter Benjamin, or spatial unconscious, as argued by Anthony Vidler. When creating visibilities for spatial issues and urban transformations these photographs can make dominant theoretical frameworks move, both in the field of photography and in architecture. In this context, to move means to promote instabilities in concepts taken as ontological and universal truths within a field for a long time. In this text I propose to explore these potential instabilities in relations between architecture and photography, according to a specific approach that I elaborated with the aim of contributing to what I call the movements of “emancipation” of the photographic image in relation to architecture.

1. Problematizações fotográficas da arquitetura e do urbanismo

Proponho neste texto explorar relações entre arquitetura e fotografia, a partir de uma chave de abordagem específica elaborada com o objetivo de contribuir no que eu chamaria de movimentos de “emancipação” da imagem fotográfica na sua relação com a arquitetura. Para tanto, faremos uma travessia por imagens que fomentam a discussão teórica que aqui pretendemos apresentar. Começemos, portanto, por uma fotografia.



IMAGEM 1: Crosby Street, Soho, New York, 1978. Thomas Struth.

Fonte: STRUTH, Thomas. Thomas Struth: Unconscious Places. München: Schirmer/Mosel, 2012. P.7

Um eixo central confinado entre duas fileiras de edificações conduz os olhos a percorrerem a paisagem do que parece ser uma cidade fantasma (IMAGEM 1). Há um contraste instigante entre o brilho do automóvel e a decadência do entorno urbano imediato. Nas fachadas, inúmeras janelas – tantos olhos arquitetônicos, segundo Jane Jacobs –, mas nenhuma presença humana. O que prepondera na experiência visual da imagem é a desolação de uma cidade abandonada em meio ao sonho moderno dos arranha-céus, e revisitada por outro símbolo da modernidade, o automóvel. Alguma esperança de redenção?

Conforme descrevo, a paisagem urbana de tal fotografia tem um nome e esse nome tem um lugar no tempo: trata-se da rua Crosby, no Soho em Nova York, no ano de 1978. Este é o suposto referente da fotografia. Mas essa mesma cidade pode ter outros nomes e inúmeros lugares no

tempo, que variam com o espectador que a experimenta. Se a foto é a descrição de Nova York em 1978, ela é também a construção de uma outra paisagem, que começa a existir no encontro entre o enquadramento visual, a profundidade de campo, o nível de nitidez, a escala de cinzas, todas essas escolhas do fotógrafo, e as referências de seu público. Em “Scheurenstrasse, Dusseldorf 1979” (IMAGEM 2), Struth utiliza a mesma estratégia de ponto de fuga central. No lado esquerdo da imagem, um letreiro recortado pelo campo visual indica a palavra hotel. Será que o turista que se hospeda nesse hotel tem a impressão de estar numa cidade heterogênea e variada, enquanto, do outro lado da rua, os moradores têm a sensação de habitar uma cidade que passa por processos de homogeneização que a tornam cada vez mais monótona?



IMAGEM 2: Scheurenstrasse, Dusseldorf 1979. Thomas Struth.

Fonte: STRUTH, Thomas. Thomas Struth: Unconscious Places. München: Schirmer/Mosel, 2012. P.87

Segundo o sociólogo Richard Sennet, as fotografias da série Unconscious places, de Struth, revelam a vida oculta das cidades modernas¹. Nessas imagens, os olhos ficam fascinados pelo rigor na representação das arquiteturas – influência de Bernd e Hilla Becher, de quem Struth foi pupilo na escola de Dusseldorf –, bem como pela ausência de distorções, pela recorrência de pontos de fuga centrais, pela nitidez e pela riqueza de detalhes. Struth propõe uma representação verossímil, explorando o aspecto icônico da fotografia, e não recorre a manipulações explícitas da imagem, ao contrário do que fazem outros artistas contemporâneos a ele, como Thomas Ruff e Andreas Gursky. A série conta com fotografias realizadas na Itália, no Brasil, na China, no Japão, nos Estados Unidos e na Alemanha. Os planos variam, mas é possível perceber,

no conjunto que vem sendo reunido desde 1980, uma transição de um plano mais fechado e terrestre para planos mais abertos e elevados. Os recortes do campo de visão privilegiam a interação de determinados elementos dentro do campo de representação e indicam, portanto, a sensibilidade de Struth diante da complexidade da vida nos grandes centros urbanos. Como na imagem “Horder Bruckenstrasse, 1986”, realizada em Dortmund, sobreposições de estilos arquitetônicos sugerem um pastiche pós-moderno, confundindo o visitante entre o autêntico arquitetônico e a alegoria histórica. Nos planos abertos, frequentemente de um ponto de vista mais elevado, como em “Ulsan 2, 2010” (IMAGEM 3), as imagens acumulam dados e informações sobre as dinâmicas urbanas e sobre o conflito de tensões que acontece no território da cidade. Os elementos da representação informam sobre os modos de ocupação do solo ao redor do planeta e possibilitam confrontar, ao longo da série, modelos de urbanização, de assentamento e de edificação. O que define esses modelos? Quem define esses modelos? Essas perguntas incômodas a fotografia de Struth responsavelmente não responde.



IMAGEM 3: Ulsan 2, 2010. Thomas Struth.

Fonte: STRUTH, Thomas. Thomas Struth: Unconscious Places. München: Schirmer/Mosel, 2012. P.87

Nas fotografias de Struth, há um poderoso discurso de descrição do real, que cria, assim, um universo de representação – um certo “cosmos” da obra – marcado pelos conceitos de verdade, realidade e objetividade. Ao mesmo tempo, é essa verossimilhança que permite identificar nas imagens situações espaciais indicadoras de hábitos dos moradores e modos de apropriação do espaço pelo sujeito. Essas indicações de hábitos – por meio dos tipos de apropriação do espaço – e de modos de habitar – por meio dos tipos de ocupação dos espaços – remetem ao imaginário urbano de uma dada cultura. E provocam também a aproximação espacial de cada indivíduo espectador. Por meio de um discurso a princípio objetivo, descritivo e documental, Struth chama atenção para o palimpsesto das ficções que se embarçam no tecido urbano, e do qual suas fotografias são somente mais uma das camadas. Nesse sentido, ao mesmo tempo

que documentam uma dada situação urbana, suas fotografias se descolam do discurso de descrição do real para representar o que não está lá: o que Sennet chamou de “a vida oculta das cidades”, isto é, todo o invisível, ficcional ou não, que atua na conformação dos espaços (sujeitos, instituições, empresas etc.) e que se torna visível por meio da representação da arquitetura e dos espaços construídos. Nesse sentido, o oculto se revela por meio da verossimilhança icônica de espaços que sugerem confrontos de interesses, de usos e de apropriações.

As fotografias que apresentamos de Thomas Struth problematizam determinadas tradições espaciais ou modos de se relacionar com o espaço construído. Essa problematização está muitas vezes relacionada com dar a ver o que não necessariamente percebemos quando experimentamos esses espaços ou mesmo por aqueles que lidam diretamente com suas transformações, como os próprios profissionais da área. Seja porque esses aspectos tenham sido propositadamente recalcados no imaginário espacial, seja pela capacidade da fotografia de dar a ver o inconsciente óptico, segundo Walter Benjamin, ou o inconsciente espacial, como argumenta o teórico Anthony Vidler. Ao criar visibilidades para processos urbanos essas fotografias podem movimentar estruturas teóricas dominantes tanto no campo da fotografia quanto no da arquitetura. Nesse contexto, fazer movimentar significa gerar instabilidades em conceitos tidos como verdades ontológicas e universais dentro de um campo durante longo tempo.

Em termos históricos, trabalhos artísticos fotográficos em torno da temática do ambiente construído e distintos da fotografia comercial de arquitetura começaram a aparecer de forma mais sistemática em revistas especializadas de arquitetura, a partir de 1950. Nessa década, o fotógrafo Walker Evans já assinava dossiês fotográficos para a revista *Architectural Forum*.

Em 1967 e 1968, a *Architectural Review* publicou matérias sobre o trabalho dos fotógrafos alemães Hilla e Bernard Becher, da série *Esculturas Anônimas*.

Com suas imagens de arquiteturas industriais, no interior da Europa e Estados Unidos, os Becher criaram a série *Tipologias*; a noção de tipo que aparece nelas, e que é cara à arquitetura nesse momento, reverbera também em trabalhos ao longo da década de 1960 de Edward Ruscha, como *Twentysix Gasoline Stations*, a partir da ideia de serialização. A construção desse outro imaginário construído, extinto dos livros de história da arquitetura ou das revistas especializadas, acontece também, em 1970, nos trabalhos de Stephen Shore. Esse foi, aliás, o fotógrafo convidado pelos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott-Brown, importantes referências do movimento pós-moderno em arquitetura, para a exposição *Signs of Life*, em 1976. São eles os autores de *Learning from Las Vegas*, de 1972, que faz um uso bem distinto da fotografia como processo de construção de conhecimento sobre a paisagem urbana e a cidade.

Se artistas como o casal Becher, Stephen Shore e Ed Ruscha dialogaram nas décadas de 1960 e 1970 com a vertente de pensamento da arquitetura do cotidiano, uma outra vertente do pensamento arquitetônico nesse período relaciona-se com outros tipos de representações fotográficas. Essa outra vertente, também da década de 1970, tem igualmente um papel decisivo no incremento do interesse de artistas-fotógrafos pelo objeto arquitetônico e refere-se à abordagem da arquitetura como abstração. Esse enfoque foi desenvolvido, entre outros, por

Peter Eisenman, que elabora a possibilidade de a forma arquitetônica, não derivada de uma função ou de um programa, existir por si e em si a partir de um processo atemporal – portanto, sem início ou fim. Assim, no pós-funcionalismo de Peter Eisenman, a arquitetura é um campo de relações abstratas entre pulsões próprias da forma, cujo desenvolvimento em projeto não segue uma linearidade temporal. A abordagem da arquitetura como abstração tende a afetar a sua representação na fotografia, pois transforma a matéria da realidade arquitetônica em construções fotográficas nas quais os elementos do ambiente construído aparecem como motivos pictóricos numa composição abstrata.

Com relação a essa vertente do pensamento arquitetônico e a sua relação com a representação fotográfica da arquitetura, deve ser mencionado o trabalho da artista Judith Turner. O trabalho de Turner aparece entre as referências artísticas sugeridas no livro de Cervin Robinson como alternativa à padronização da fotografia comercial de arquitetura. Segundo o crítico Joseph Rose, “desde meados de 1970 a fotografia de arquitetura de vanguarda realizada por Turner sempre havia operado fora dos limites da fotografia comercial de arquitetura e era visualmente mais alinhada com a fotografia de arte – especialmente aquela de Florence Henri e Alexander Rodchenko” (ROSA in TURNER, 2012, p. 8, tradução nossa) 2. Em 1980, Turner publica *Judith Turner photographs five architects* (TURNER 1980), que compreende fotografias de edifícios projetados por membros do grupo de arquitetos The New York Five. Segundo Robert Elwall, esse livro constitui “um estudo inovador da obra do grupo The New York Five, no qual a arquitetura é desconstruída em séries de fragmentos ambíguos que forcem o observador a pensar com frescor e novidade sobre os trabalhos representados”³ (ELWALL, 2012, p. 7, tradução nossa).

O processo de abstração do ambiente construído nas representações fotográficas de Turner está, assim, relacionado a uma vertente de vanguarda do pensamento arquitetônico da década de 1970. Como dispõe Schwarzer: “a abstração do trabalho fotográfico de Turner evidencia os objetivos teóricos e artísticos dos cinco arquitetos, que em 1970 defendiam uma abordagem ao projeto altamente formalista – ao contrário daquelas sociais e políticas”⁴ (SCHWARZER, 2004, p. 196, tradução nossa).

2. Campo em expansão

Seja no momento contemporâneo, como vimos nas imagens de Thomas Struth, seja no trânsito histórico em direção às décadas de 1960 e 1970, quando há uma inflexão nessa relação fotografia e arquitetura, vemos que o que alimenta essa investigação é um tipo de saber que não é exclusivamente arquitetônico nem fotográfico. Esse tipo de saber aparece em função de uma imaginação dedicada a produzir, vivenciar e compreender o espaço construído onde existimos. Para explorar, ainda que temporariamente, essa imaginação, é que proponho a chave de abordagem que chamo campo em expansão.

A proposição dessa nova abordagem apareceu diante de uma bibliografia bastante rica sobre a relação entre arquitetura e fotografia, mas contaminada por três tipos de discurso. Em primeiro lugar, o discurso de fotógrafos de arquitetura, cujos objetivos tendem a se concentrar na apresentação da edificação nos seus melhores ângulos e sob as melhores condições de luz. Em segundo, o discurso de teóricos da arte que tendem a se concentrar nos desdobramentos artísticos das fotografias de espaço construído. Em terceiro, o discurso de teóricos da arquitetura ou do urbanismo que tendem a abordar esse tipo de fotografia como superfícies transparentes de acesso ao suposto referente da representação.

Nesse sentido, as teorias existentes não me permitiam explorar em que medida e com quais estratégias artísticas determinados trabalhos fotográficos, especialmente aqueles produzidos a partir de 1960 e 1970, promovem novas relações entre fotografia e arquitetura, por meio de diálogos entre imagem e corpo perpassados pelo componente espacial.

A chave de abordagem que agora apresento consiste em pensar uma nebulosa de atualizações visuais possíveis na qual aspectos e estratégias específicos localizam as imagens em torno de três nós de tensão. Os fundamentos desse sistema estão no conceito de campo expandido (ou campo ampliado), formulado em 1979 por Rosalind Krauss. O conceito de Krauss – pensado para a escultura – foi retomado em 2004 por Anthony Vidler – para a arquitetura – e, em 2005, por George Baker – para a fotografia. Considero, pois, que o campo em expansão é esse lugar de formas e limites indefinidos que se organiza segundo a articulação gerada por três princípios tensionadores – olhar, corpo-objeto e espaço-tempo. Por sua vez, esses princípios implicam deslocamentos e reconsiderações em torno de três importantes aspectos da representação fotográfica do ambiente construído – visibilidade, materialidade e espacialidade

No texto “O campo ampliado da escultura”, de 1979, Krauss argumenta que diversas obras artísticas produzidas naquela época eram chamadas de esculturas na falta de termos mais apropriados para diferenciar entre essas obras e as categorias tradicionais de estudo da história da arte. Para Krauss, o termo escultura é uma convenção histórica que reúne determinadas regras e que, como toda convenção, é limitada e restrita. A proposta de Krauss pretendia promover novos lugares conceituais para dar conta das transformações que aconteciam no campo artístico e que evidenciavam a rigidez e o anacronismo de nomenclaturas tradicionais da crítica da arte.

Vidler e Baker atualizam esse conceito de Krauss para a arquitetura e a fotografia, respectivamente, nos anos de 2004 e 2005. É comum a ambos a ideia de superação de estruturas conceituais rígidas para dar conta das novas experimentações, sejam elas arquitetônicas ou fotográficas, que tem acontecido e que não se submetem às convenções tradicionais desses campos.

Considerando a distância histórica e temporal, o que proponho é uma atualização da ideia de campo expandido elaborada por Krauss, para a escultura, e retomada por Vidler e Baker, para a arquitetura e a fotografia respectivamente. Mas em lugar de uma estrutura que se origina de uma polaridade binária de negativos e gera uma configuração quaternária, como é o processo de Krauss, proponho pensar uma região nebulosa de possibilidades de existências fotográficas

organizada segundo três princípios tensionadores. Esses princípios seriam identificados em torno das sintaxes: arquitetura da fotografia, arquitetura com fotografia e arquitetura depois da fotografia.

Trata-se, portanto, de uma manobra conceitual e analítica que parte da experiência de um universo específico de propostas fotográficas, com o objetivo de dar lugar a uma imaginação também específica e promover leituras que façam desdobrar as relações entre fotografia e arquitetura.

Dos artistas não espero a responsabilidade de dialogar ou não com o pensamento sobre o espaço, o ambiente construído e a arquitetura nas práticas artísticas que desenvolvem – o que eles de fato fazem ainda que em diferentes níveis. O tipo de exploração a ser feito é uma proposição desta pesquisa, que pretende, ao reunir esses trabalhos, avaliar a pertinência da construção de um imaginário fotográfico da cidade contemporânea que investigue e avalie a herança moderna na cidade e na arquitetura. Prossigamos com outra fotografia.

2.1 Arquitetura da fotografia



IMAGEM 4: Paris, Montparnasse. Andreas Gursky.
Fonte: GURSKY, Andreas. GALASSI, Peter (org). Andreas Gursky. New York: Museum of Modern Art, 2001. P.47

Um grande bloco de unidades residenciais aparece nesta imagem (IMAGEM 4). Trata-se do Immeuble La Mouchette, em Paris, fotografado por Andreas Gursky, em 1994. A edificação foi construída entre 1959 e 1964, em resposta ao déficit habitacional da população parisiense; o edifício compreende cerca de 750 unidades habitacionais com público variado. A obra integrou o plano da reforma da região de Montparnasse, entre 1960 e 1970. O prédio remete à Unité d'Habitation de Marseille, de Le Corbusier. O uso de concreto aparente, as generosas aberturas de vidro, as cores elementares, a grande escala e a horizontalidade indicam que se trata de uma edificação projetada conforme princípios arquitetônicos brutalistas.

Na mesma imagem de Gursky, percebemos também, além de três zonas bem definidas de composição, o corte do edifício pelo campo visual da representação. Esse corte estende para um infinito invisível os limites laterais do corpo arquitetônico, destacando a massa construtiva do prédio. Percebemos ainda o paralelismo dos elementos arquitetônicos do edifício com os bordos da fotografia, o que reforça a frontalidade da imagem e sugere associar a representação fotográfica com uma janela de observação. Dentro dessa grande janela-enquadramento abrem-se as inúmeras janelas do próprio edifício que enquadram, por sua vez, cotidianos diversos. Na fotografia de Gursky, esses cotidianos aparecem como cristalizações visíveis do infinito invisível de acontecimentos que formam esses cotidianos. Trata-se de uma relação de planos de observação dentro de planos de observação que promove uma experiência da ordem da vertigem.

Se o leitor prestou atenção ao texto, terá visto que elaborei análises de duas naturezas distintas: num primeiro momento, predominou um caráter descritivo informacional, segundo o qual eu atravesssei a imagem como uma superfície transparente para chegar ao objeto arquitetônico representado, isto é, eu fiz um movimento retilíneo para fora da fotografia. Num segundo momento, a tônica foi outra, e numa espécie de movimento espiralar, eu adentrei a imagem para explorar o seu real fotográfico.

A combinação de possíveis movimentos retilíneos e espiralares dos olhos de um espectador na experiência desta fotografia caracteriza a experiência do que chamei olhar fotográfico. Tal olhar permite abordar as fotografias de ambiente construído com o objetivo de perceber nelas em que medida a estrutura denotativa da imagem, seguindo parâmetros arquitetônicos, é tensionada por uma malha conotativa de relações, criando assim um espaço de experiência próprio. A esse espaço chamei arquitetura da fotografia.

A arquitetura da fotografia depende tanto da relação direta entre imagem e referente, na qual predomina o objeto arquitetônico, como também da superação dessa relação indiciária, para construção de outros sentidos. Por meio dessa sintaxe própria é possível desmontar a concepção de fotografia de arquitetura como registro do objeto arquitetônico nas suas melhores condições de luz, para promover reconstruções visuais da realidade espacial. Reconstruções fotográficas parametrizadas em princípios arquitetônicos e tensionadas pela rede de relações que ocupa esses espaços.

O primeiro princípio de tensão que abordamos refere-se, portanto, ao olhar. Esse princípio parte da premissa de que a experiência da fotografia implica necessariamente a experiência de um olhar fotográfico. O olhar fotográfico, conforme proponho, consiste num movimento ambíguo dos olhos do observador que podem ir tanto em direção ao referente da representação, como igualmente em direção ao real fotográfico que a imagem cria. Assim, a experiência do olhar fotográfico numa obra que representa o ambiente construído cria encontros do sujeito com o referente arquitetônico da representação, sua contextualização cultural e histórica, como também com outra arquitetura, a do real fotográfico que governa e regula a experiência do espaço da própria imagem. Isso significa que outros conceitos caros à teoria da fotografia – como transparência e opacidade da imagem – estão em jogo na experiência do olhar fotográfico e nos seus desdobramentos para a temática do ambiente construído.

Em determinados trabalhos contemporâneos de fotografia que apresentam o ambiente construído, é recorrente a utilização de estratégias visuais que operam a sedução dos olhos por meio do incremento da exibição na superfície visível da imagem. É o caso, por exemplo, da série sobre cidades de Tomas Struth, com a qual abrimos este texto. O incremento do poder de sedução da visibilidade nessas fotografias aparece por meio de estratégias como aumento da nitidez e da quantidade de detalhes, por meio da utilização de grandes formatos. No entanto, o incremento da sedução da superfície visível não é diretamente proporcional ao poder de imaginação presente na invisibilidade da mesma imagem. Mas pode ocorrer que incrementar a visibilidade permita atualizar em formas visíveis aquilo que está presente numa memória coletiva visual ou no imaginário espacial de uma sociedade – e que não conseguiríamos acessar sem a mediação fotográfica. Assim, essa relação entre visível e invisível na representação fotográfica do ambiente construído abre lugar para a emersão de questões tanto do imaginário espacial quanto de questões próprias à superfície fotográfica e à sua capacidade de dar a ver o que não era visível sem essa mediação. Uma parte dos fundamentos teóricos para desenvolver a questão sobre o olhar fotográfico está na teoria lacaniana do olhar pictórico, ainda que as imagens analisadas sejam o negativo da pintura, isto é, a não-pintura. Outra importante referência para esta parte do texto é a teoria de visibilidade e invisibilidade, proposta pelo pensador Maurice Merleau-Ponty. Para Merleau-Ponty, o visível é uma atualização momentânea das possibilidades invisíveis de vir a ser. Nesse sentido, como o visível não é um átomo, mas a cristalização de um estado momentâneo de coisas, ele compreende em si, de forma latente, a sua própria transformação por meio da malha invisível de relações que localiza essa atualização no mundo.

2.2 Arquitetura com fotografia



IMAGEM 5: Make It Plain. Leslie Hewitt. Fonte: cortesia da artista.

Prossigamos com outra fotografia (IMAGEM 5). Entre livros, placas de madeira e fotografias pessoais da época do movimento de direitos civis, ocorrido na década de 1960, nos EUA, um equilíbrio estruturado ordena a composição fotografada. Os objetos referenciam eventos sociais e políticos da história dos Estados Unidos e chamam atenção para a relação deles com o cotidiano, por meio das marcas na parede ou da moeda à direita sobre o piso vermelho.

Esta é uma imagem da série Make it Plain, da artista americana Leslie Hewitt. Hewitt fotografa composições desse tipo a partir do agenciamento espacial temporário de elementos no seu estúdio no Harlem. Ela promove, assim, experiências visuais de equilíbrios compositivos, como numa natureza-morta. Uma natureza-morta que evoca eventos históricos, e seus desdobramentos no mundo contemporâneo.

Algumas das questões que emergem de uma experiência como esta colocam desafios para o pensamento visual e espacial contemporâneo: quais as implicações dessa incorporação de agenciamentos espaciais nos processos artísticos fotográficos? Em que sentido as contaminações entre representação visual e presença física transformam a compreensão contemporânea de fotografia e de espacialidade? Como essa contaminação altera a relação entre corpo e imagem, ao ser irremediavelmente condicionada por considerações espaciais?

Hewitt apresenta as fotografias no espaço de exposição com molduras de madeira e dispostas no chão. Essa estratégia implica que, além do agenciamento espacial dos objetos na montagem da natureza-morta, acontece também o agenciamento espacial da fotografia-objeto no espaço de exposição. Com esse segundo agenciamento, Hewitt incrementa a apresentação da fotografia no ambiente expositivo, pois a imagem fotográfica passa a ter um corpo com peso e presença específicos e tangíveis. Como talvez devesse acontecer com as histórias da memória coletiva dos Estados Unidos, que aparecem nas composições de Hewitt empilhadas no chão, perdidas debaixo de planos de madeira ou isoladas a um canto.

O trabalho de Hewitt é um exemplo dos trabalhos que, acredito, constroem um lugar de experiência que é aquele da arquitetura com fotografia. A sintaxe própria que caracteriza a experiência das obras em torno desse princípio unificador refere-se à construção da experiência artística com elementos escultóricos que são de natureza fotográfica.

Nesse sentido, o estranhamento dessas imagens está no fato de elas serem ao mesmo tempo transparentes, mas dotadas de um corpo que, ao apresentar-se como objeto, estabelece novos tipos de relação com o corpo do sujeito. Essas arquiteturas com fotografias operam, assim, um processo de desmantelamento de uma determinada relação entre fotografia e arquitetura – que é baseada nos aspectos de bidimensionalidade e transparência – em favor de uma relação segundo a qual a fotografia é contaminada por uma natureza escultórica, que lhe atribui corpo, e pela atividade de agenciamento espacial, que lhe atribui novos lugares no espaço expositivo.

O segundo princípio que consideramos foi, portanto, aquele do corpo-objeto, que propõe reunir experiências fotográficas que envolvem o fator materialidade da imagem. Nesse sentido, o fator materialidade não substitui o olhar fotográfico, mas forma com ele novas complexidades em torno da relação entre fotografia e ambiente construído. Esse fator pode implicar o alargamento – mas não a substituição – dos encontros visuais do olhar fotográfico (com o referente e com o real fotográfico) a fim de incluir encontros corporais e novas presenças físicas no espaço de experiência da imagem fotográfica. Os objetos fotográficos de Hewitt não são todos eles necessariamente representações do ambiente construído, mas resultam de práticas que incorporam noções espaciais no processo de elaboração e de experiência da fotografia. Por meio de “agenciamentos arquitetônicos” – termo cunhado por Stéphane Huchet para designar a prática artística contemporânea (HUCHET, 2012) –, esses objetos fotográficos estimulam novos tipos de relações do corpo com a imagem. Esses objetos – ou essas não-esculturas, para utilizar a terminologia de Rosalind Krauss – operam um cruzamento de experiências do olhar e de experiências sensíveis do corpo do sujeito. Nesse cruzamento, o sujeito compartilha o espaço com uma imagem que requer existência material e presença física.

2.3 Arquitetura depois da fotografia



IMAGEM 6: Make It Plain. Leslie Hewitt.

Fonte: cortesia da artista.

Prossigamos com mais uma fotografia (IMAGEM 7). Nesta percebemos a luz branca, a textura do tapete, a lisura das cerâmicas e uma banheira. Aparentemente um cômodo de áreas molhadas, que poderia estar presente em qualquer casa. Mas algo resiste e endurece a fotografia: a água tem uma aparência turva inusitada, e a cortina do chuveiro, uma opacidade peculiar. O observador fica suspenso entre a transparência da fotografia e os indícios de uma farsa, de uma construção. Essas características testemunham que Thomas Demand, autor da imagem, não pretende enganar o sujeito quanto ao referente da sua fotografia, que é na verdade uma maquete.

Demand constrói seus modelos, em escala real e com diferentes tipos de papel, a partir de imagens que circularam na mídia alguns anos antes, veiculando informações importantes para o contexto europeu ao qual pertencem – são imagens que ilustram reportagens sobre o suicídio de um político (o caso desta), o local de moradia de um serial killer, a invasão de determinado escritório. Nesse sentido, o referente das fotografias de Demand é, ao mesmo tempo, o modelo construído que ele fotografa, mas é também a imagem da mídia que originou esse modelo.

As imagens midiáticas estão, portanto, na origem, na arché das arquiteturas de papel de Demand. Mas, independente dessas informações, seus trabalhos ainda promovem instabilidade no sujeito pela natureza que oscila entre transparência e opacidade, entre registro e construção. É curioso que atravessando todas as operações de mediação que caracterizam seu processo criativo, Demand consiga chegar ao final em fotografias de espaços cotidianos dotadas de um caráter de universalidade.

Aspecto importante desses trabalhos de Demand é a condição de temporalidade, que origina a sintaxe arquitetura depois da fotografia em torno de cujo nó de tensão eu os localizo. A arquitetura de papel de Demand só é construída depois da fotografia original, que circulou na mídia; ao mesmo tempo, essa arquitetura será destruída depois da fotografia que resta da maquete. Estamos falando, portanto, da arquitetura numa condição sempre a posteriori da imagem fotográfica, uma arquitetura que se submete à fotografia. O detalhe da destruição dos modelos enfatiza a importância da fotografia sobre o modelo construído, sobre a arquitetura. Nesse sentido, as imagens de Demand não iludem o sujeito quanto à natureza do referente, tentando simular uma realidade objetiva a partir da maquete; ao contrário, elas surpreendem por evocar espacialidades que só existem a partir de suas imagens.

O terceiro e último princípio tensionador que proponho acontece, portanto, em torno do espaço e propõe explorar as proposições contemporâneas de natureza fotográfica que adotam o fator espacialidade como aspecto central da experiência artística. Novamente, não se trata de uma substituição da experiência do olhar fotográfico, que é irremediavelmente constitutiva da experiência fotográfica dentro da abordagem do campo em expansão. Trata-se de identificar as complexidades que são criadas quando os trabalhos propõem relacionar a experiência do olhar fotográfico com o fator espaço-tempo, isto é, com a construção de ambiências e espacialidades por meio do processo fotográfico. Em torno do princípio espaço-tempo, encontram-se trabalhos que sobrepõem a lógica fotográfica à lógica arquitetônica, o que torna muitas vezes indiscerníveis os limites entre essas práticas. Estão aqui também trabalhos que, ao operar uma inversão completa no processo de representação da arquitetura, promovem a construção da arquitetura a partir de uma imagem fotográfica. Nesses trabalhos, o agenciamento arquitetônico não é uma resultante do objeto fotográfico que se torna presença no espaço da experiência, mas é o aspecto central do processo de criação da obra fotográfica. As estratégias utilizadas vão desde a construção de modelos para serem fotografados até a criação de espaços fotográficos – sendo que a obra final desses espaços depende diretamente da arquitetura e deixa de existir sem seu condicionamento espacial.

3. Considerações finais

Chego ao fim desta curta travessia de imagens ciente de que não estou definitivamente encerrando nenhum percurso, mas, como prometido, apenas introduzindo o leitor à chave de abordagem que construí para tentar lidar com a produção do espaço arquitetônico e urbano, por meio da experiência de certas imagens fotográficas. Essas imagens comunicam e informam sobre o espaço ou evocam sensações de espacialidades que só são possíveis por meio de um trabalho com a fotografia que é marcado pelo componente arquitetônico, pelo componente espacial.

A abordagem que propus, o campo em expansão, busca iluminar novos tipos de relação entre arquitetura e fotografia. Ao reunir as propostas fotográficas contemporâneas num espaço sem forma e sem estrutura fixa – que caracteriza esse campo – priorizo as análises que sirvam para fazer avançar a discussão sobre representação fotográfica da arquitetura. A discussão avança quando a fotografia de arquitetura deixa de ser entendida exclusivamente como descrição icônica de um edifício.

Essa é uma forma, acredito eu, de resistir ao achatamento do espaço, evitando o esmagamento do olhar, do corpo e do tempo pelo exclusivismo do cientificismo com que se tende a abordar a produção do espaço das cidades hoje. É preciso fazer desdobrar o lugar imaginante da imagem. Eu espero que essa curta travessia hoje tenha contribuído no sentido desse desvio.

1. A revista *Zum*, publicação sobre fotografia do Instituto Moreira Salles, trouxe, na sua edição número quatro, o artigo “A vida oculta das cidades”, do sociólogo Richard Sennet. Esse artigo é uma tradução de um artigo anterior de Sennet intitulado “A cidade de Thomas Struth”, que foi publicado no livro *Unconscious places* (2012). Cf. SENNET, 2013.

2. Nesse sentido, conforme explica Joseph Rosa, o trabalho de Turner circulava mais por meio de livros e exposições do que propriamente por meio de revistas especializadas. Fotógrafos de arquitetura – como Ezra Stoller, Julius Schulman, Bill Hedrich e, posteriormente, Paul Warchol, Timothy Hursley e Tim Street-Porter – eram mais frequentes nos meios comerciais de divulgação da arquitetura. Texto original: “Since the mid 1970s Turner’s photography of avant-garde architecture has always operated outside the realm of commercial architectural photography and is visually more aligned with art photography – specifically that of Florence Henri and Alexander Rodchenko” (ROSA in TURNER, 2012, p. 8-9).

3. Texto original: “a groundbreaking study of the oeuvre of the New York Five, where the architecture is deconstructed into a series of often ambiguous fragments that force the viewer to think afresh about the works portrayed” (ELWALL, 2012, p. 7).

4. Schwarzer analisa o trabalho de Judith Turner no capítulo “Photography” do seu livro *Zoomscape*, presente na bibliografia desta pesquisa. Texto original: “The abstraction of Turner’s photography underscores the theoretical and artistic goals of the five architects, who in the 1970s were advocating a highly formalist – as opposed to social or political – approach to design” (SCHWARZER, 2004, p. 196).

Referências

ADAMS, Robert et al.. *New Topographics*. New York: Steidl, 2009. p. 10-69.

BAKER, George. *Photography’s expanded field*. *October*. v. 114, 2005. p. 120-140.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECHER, Bernd e Hilla. *Typologies*. Cambridge: MIT Press, 2004

BENJAMIN, Walter. *The little history of photography*. Translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. In: BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. p. 274-298. [1931]

BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its technological reproducibility*. Translated by Edmund Jephcott and Harry Zohn. In: BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

- COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- DEMAND, Thomas; COLOMINA, Beatriz. *Thomas Demand, exhibition catalogue*, Serpentine Gallery London. Munich: Schirmer; Mosel, 2006.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2013.
- FREUD, Sigmund. *O inquietante (1919)*. In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.
- GURSKY, Andreas; GALASSI, Peter (Ed.). *Andreas Gursky*. New York: Museum of Modern Art, 2001.
- HEJDUK, John. The flatness of depth. In: TURNER, Judith. *Judith Turner photographs five architects*. New York: Rizzoli, 1980.
- HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- KRAUSS, Rosalind E. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. *Sculpture's expanded field*. 1979. October v. 8. Spring 1989, p. 30-44.
- LACAN, Jacques. *The four fundamental concepts of Psychoanalysis*. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company, 1978.
- LEFEBVRE, Henri. *Quotidienneté*, Encyclopædia Universalis [en ligne]. Último acesso em 12 de jan. de 2015.
- MCLOAD, Mary. *Henri Lefebvre's critique of the everyday life: an introduction*. In: HARRIS, Steven; BERKE, Deborah (ed). *Architecture of the everyday*. Princeton Architectural Press, Yale Publications on Architecture, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *The visible and the invisible*. Edited by Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- ROBINSON, Cervin; HERSCHMAN, Joel. *Architecture transformed: a history of the photography of buildings from 1839 to the present*. Cambridge: Architectural League of New York, MIT Press, 1987.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- RUSCHA, Edward. *Twenty-six gasoline stations*. Los Angeles: Ed Ruscha, 1969.
- RUSCHA, Edward. *Every building on the sunset strip*. Los Angeles: Ed Ruscha, 1966.
- SCHWARZER, Mitchell. *Zoomscape: architecture in motion and media*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- SHORE, Stephen; TILLMAN, Lynn. *Uncommon places*. New York: Aperture, 2005.
- SHORE, Stephen. *American surfaces*. New York: Phaidon Press Inc., 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STRUTH, Thomas; SENNET, Richard. *Thomas Struth: unconscious places*. München: Schirmer/Mosel, 2012.
- STRUTH, Thomas; BEZZOLA, Tobia. *Thomas Struth: photographs 1978-2010*. New York: Monacelli Press, 2010.
- TURNER, Judith. *Judith Turner photographs five architects*. New York: Rizzoli, 1980.

VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise; IZENOUR, Steve. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny: essays on the modern unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

VIDLER, Anthony. *Staging lived space: James Casebere's photographic unconscious*. In: CASEBERE, James et al. *James Casebere: the spatial uncanny*. Charta: Sean Kelly Gallery, 2001. p. 9-19.

VIDLER, Anthony. *Warped space*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

VIDLER, Anthony. *Architecture's expanded field*. *Artforum*, v. 42, n. 8, april 2004. p. 142-47.

Ensaio perambulante entre ocidente e oriente: fotografia, cinema e literatura¹

Yukie Hori²

Resumo

Diante do complexo exercício de selecionar e sequenciar imagens, este texto propõe reflexão sobre o pensamento fragmentário, entrelaçando palavra e imagem (fixa ou em movimento) a partir do diálogo entre autores ocidentais e orientais, tais como o filósofo alemão Theodor Adorno, o ensaísta francês Jean Starobinski, os diretores de cinema Serguei Eisenstein e Andrei Tarkovski, a pesquisadora de arte e cultura japonesas Michiko Okano, entre outros.

No contexto de “Outros imaginários, outros mundos”, a discussão perpassa ainda pela espacialidade Ma 間 – um *modus operandi* próprio da cultura japonesa e entendido como intervalo ou “um espaço de possibilidades e disponibilidade” –, buscando por meio de outros modos de percepção da realidade, expandir as possibilidades do fazer e do ler obras visuais.

Como segunda parte do texto, apresenta-se análise do ensaio fotográfico de minha autoria “Cinco dedicatórias” (2014), conjunto de 13 fotografias compostas por cinco microensaios que homenageiam cinco autores japoneses de linguagens e épocas distintas: o diretor de cinema Yasujiro Ozu, os fotógrafos Takuma Nakahira e Shinzô Maeda, o pintor Tôhaku Hasegawa e o escritor Jun’ichiro Tanizaki.

Trata-se portanto, de um escrito ensaístico de artista para artistas, focando sobretudo a prática do pensar por imagem, próprio da linguagem fotográfica.

Wandering essay between East to West: photography, cinema and literature

Abstract

Facing the complex exercise of editing and sequencing images, this text proposes a reflection on the fragmentary thought, weaving words and (still or moving) images, in order to create dialogues between Eastern and Western authors, such as the German philosopher Theodor Adorno, the French essayist Jean Starobinski, the

film directors Sergei Eisenstein and Andrei Tarkovsky, the Japanese art and culture researcher Michiko Okano, among others.

In the context of “Other imaginaries, other worlds”, the discussion is also permeated by spatiality *Ma* 間 – a modus operandi of Japanese culture which is understood as an interval or a “space of possibilities and availability” –, for the purpose of searching other ways of perceiving reality and to expand the possibilities to make and read artworks.

The second part of the text presents an analysis of my own photo essay called “Five dedicatories” (2014), comprising 13 images divided into five micro essays – a triptych and a diptych, each designated as “chronicles”. Each micro essay honors some Japanese creator of different languages and generations: the film director Yasujiro Ozu, the photographers Takuma Nakahira and Shinzo Maeda, the painter Tohaku Hasegawa, the writer Junichiro Tanizaki. The work was presented in the 5th Edition of “Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia” and proposed to redefine the relationship between repertoire, memory and creative processes, trying to test, in addition, the nature and limits of the photo essay.

Therefore, this test is an essay written by an artist for another artist, focusing in the practice of thinking by images, proper of the photographic art.

I

A curadoria de obras para uma exposição, a produção de séries, a seleção de imagens para um livro, a edição de vídeo, a reunião de conceitos e citações para um texto são alguns exercícios que, como artista ou pesquisadora-artista, encarei como tarefa complexa – reunir coisas para gerar conjuntos (séries, montagens, ensaios).

No universos das imagens, eleger, selecionar, justapor, arranjar, articular, sequenciar, são procedimentos que configuram conjuntos, cujas relações entre elementos se abrem para ressignificações, narrativas ou intensificações dos conceitos já presentes nas partes. Trata-se portanto de um pensar por fragmentos, exposto por Theodor Adorno (1903-1969) em “O ensaio como forma”:

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse a qualquer momento, ser interrompida. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada: ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagonica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso.³

A leitura desse trecho me fez lembrar a teoria da montagem de Sergei Eisenstein (1898-1948), para o qual o cinema seria essencialmente fragmento e montagem. A montagem consistiria na disposição e arranjo das partes unitárias do filme (fragmento), produzindo um novo sentido pela combinação de planos ou do que ele chamou de “células”. Já as relações entre fragmentos e parâmetros – os elementos internos que compõem um enquadramento – seriam, sobretudo, de conflito.

Identificando “o princípio da montagem como elemento básico da cultura visual japonesa”⁴, Eisenstein apresenta a escrita ideogramática⁵, as formas poéticas do *haiku*⁶ e do *tanka*⁷, os teatros tradicionais *kabuki* e *nô* como modelos para seu conceito de montagem.

Sobre a formação do *kanji*, Eisenstein citou os exemplos: “um cachorro + uma boca = ‘latir’; uma boca + uma criança = ‘gritar’”. Segundo o autor, tal processo de justaposição seria análogo ao cinema pois dois planos “descritivos, isolados em significados e neutros em conteúdo” quando combinados criariam contextos “intelectuais”.⁸

Numa primeira leitura, o modo como Eisenstein se apropria de tais citações à cultura japonesa para ilustrar seu conceito de montagem me pareceu reducionista e segui o pensamento de seu conterrâneo e colega da geração posterior, Andrei Tarkovski (1932-1986). Este, ao discordar do “cinema de montagem” como combinação de dois objetos que gera um terceiro, relação que seria incompatível com a natureza do cinema, entende que a simples combinação de objetos não poderia resumir o objetivo fundamental da arte.

No entanto, Eisenstein entende a união de elementos como “copulativa”. Não seria uma mera soma, mas a geração de “um valor de outra dimensão, outro grau”, correspondendo portanto “a um conceito”.⁹ Embora a ideia da cópula como potência de construção conceitual me pareça poética, é ao mesmo tempo voltada para um determinado fim, é quase instrumental. Para Eisenstein, os versos do *haiku*, assim como as palavras do *kanji*, são

combinado para comunicar uma informação.

Tarkovski lê o *haiku* como “observação precisa da vida” que busca um significado eterno¹⁰. O diretor, ao meu ver, parece se identificar com a arte como síntese da percepção e da experiência com o mundo externo, de relação mais processual do que funcional:

Quanto mais precisa a observação, tanto mais ela tende a ser única, e, portanto, mais próxima de ser uma verdadeira imagem. (...)

No cinema, de forma ainda mais intensa, a **observação é o primeiro princípio da imagem, que sempre foi inseparável da fotografia**. A imagem cinematográfica assume uma forma quadridimensional e visível.¹¹

Sugerindo a aproximação da fotografia com o cinema, Tarkovski entende a imagem como produto de uma observação que segue o fluxo da vida. No cinema, os fotogramas seriam regidas pelo ritmo – o “fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma”¹² – e não pela montagem. O ritmo é, para o diretor, uma característica do estilo; mas o tempo seria intrínseco à imagem e pulsaria dentro do filme, apesar da montagem.¹³

A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida.¹⁴

O tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério de montagem, e as peças que tem “não se montam” – que não podem ser coladas adequadamente – são aquelas em que está registrada uma espécie radicalmente diferente de tempo. Não se pode, por exemplo, colocar juntos o tempo real e o tempo conceitual, da mesma maneira como é impossível encaixar tubos água de diferentes diâmetros.¹⁵

Do meu ponto de vista, a imagem como observação e parte do fluxo da vida faz a ideia de montagem de Tarkovski dialogar mais estreitamente com o pensamento fragmentário da forma do ensaio do que com o modelo do “cinema de montagem” (ou da causa e efeito) de Eisenstein, que se alinharia com o “aplainar a realidade fraturada” por meio de conceitos ou ideias totalizantes. No ensaio, para Adorno, conhecimento e pensamento não se definem por conexões lineares e evolutivas, mas se entrelaçam na dimensão da experiência: “Nessa experiência, os conceitos não foram um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único: em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete.”¹⁶

Questionando-se sobre a definição de ensaio, Jean Starobinski¹⁷ também percebe a importância da experiência do corpo em uma das obras exemplares, no Ocidente, desse gênero literário. Os *Essais*, de Michael de Montaigne (1533-1592) destacariam a apreensão do mundo resistente ao autor, fazendo este um “ensaio do mundo, com suas mãos e com seus sentimentos”. Para Starobinski, Montaigne teria a consciência de que a “natureza não está fora de nós, ela nos habita, ela se dá a sentir no prazer e na dor” e “escutou seu corpo com tanta intensidade apaixonada quanto aqueles nossos contemporâneos que reduzem o universo a este último refúgio de angústia ou de gozo viscerais.”¹⁸ Essa relação íntima entre ensaísta e as coisas do mundo teria seu peso em Adorno: o “ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo são essenciais.”¹⁹

Starobinski vai além, sugere a troca de experiências “num impulso sempre inaugural e espontâneo de tocar o leitor no ponto mais sensível, de forçá-lo a pensar e sentir mais intensamente”. Ou seja, se o ensaísta têm na escuta do corpo um vetor interno, teria no leitor, seu revés externo: “Montaigne, escrevendo, queria reter algo da voz viva, e sabia que a palavra é metade de quem fala, e metade de quem a ouve.”²⁰

Favoráveis ao prazer na escrita (e no fazer), ao inquirir e ignorar, ao movimento da experiência compartilhada e à liberdade do espírito, o “ensaio” se apresentou para mim como possibilidade de método para a pesquisa acadêmica ou poética, pois seria a partir dele que o próprio método seria questionado e se valeria enquanto um antimétodo: um método que, em constante revisão, não se define e nega se sedimentar como regra. Nesse sentido, Adorno irá dizer: “O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizada, [...] o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada

desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia”²¹. O ensaio teria em vista a vontade de “eternizar o transitório”²².

Em palestras apresentadas por renomados editores de livros fotográficos²³, todos, de maneira geral, comentaram suas participações ou interferências em sequências de imagens de um artista, mas nenhum deles soube indicar procedimentos de edição. Assumiram o ensaio fotográfico como uma prática intuitiva, cujas decisões (não racionais) seriam pautadas pelas necessidades específicas de cada conjunto de imagens, em processo de constante reelaboração e trocas com o autor.

Deste modo, assim como o ensaio textual o ensaio visual não admite modelos protocolares, dogmatismo, e ambos convergem num modo de pensar que amplia a relação entre palavra e imagem, ou entre linguagens de naturezas diversas: fotográfica, fílmica, pictórica ou espacial. Além do ensaio visual, temos o ensaio fotográfico, o ensaio gráfico, o filme-ensaio, “sendo possível imaginar ensaios em qualquer modalidade de linguagem artística (pintura, música, dança, por exemplo), uma vez que sempre podemos encarar a experiência artística como forma de conhecimento”²⁴.

Afinal, as palavras não seriam tão visuais quanto as imagens? Ao ler os fragmentos de Sei Shônagon no *O livro do travesseiro*²⁵, o livro de ensaios ou o *zuihitsu* 隨筆 escrito “ao sabor do pincel” da dama da corte japonesa de Teishi (976-1001), os belos relatos das sensações visuais, táteis, olfativas, sonoras e os movimentos das pessoas da corte faziam com que as cenas se montassem em um

mosaico de múltiplas referências visuais da cultura japonesa que configuram meu repertório, sem distinção de tempo ou espaço, apesar de as descrições serem a princípio distantes da minha realidade e do meu parco repertório pictórico do período Heian (794-1186). Ao folhear a versão traduzida para a língua portuguesa do volume de 616 páginas, logo se nota que se trata de um compêndio de textos, em sua maioria curtos, ocupando uma ou duas páginas, e outros mais longos, com até dezoito. Tal qual um livro de crônicas, contos ou ensaios, a leitura não exige sequência linear e tive preferências pelos títulos com menção à natureza ou ao comportamento das pessoas. Me pareceu admirável a síntese e a delicadeza da elegante narradora, cuja voz que ressoava na minha mente era invariavelmente feminina, delicada e sorridente, talvez por influência da *bijinga*²⁶ estampada na capa.

Quanto à ordenação dos títulos dos textos, ela não pareceu seguir alguma lógica facilmente identificável e a visualidade vivaz e colorida da escrita dava à leitura o mesmo ritmo do folhear lento de um bom livro de fotografias.

O *zuihitsu*, conforme explica o teórico japonês Shuichi Kato, não encontra termo equivalente nas línguas ocidentais. Se pudesse arriscar alguma comparação, diria que o *zuihitsu* seria um gênero literário entre o ensaio, o diário e a poesia em prosa, de fluidez próxima a fala.

Kato enfatiza a questão das partes: o *zuihitsu* reuniria fragmentos sem demonstrar temas em comum e “nem o desenvolvimento de um pensamento específico, o que mostra que não há nenhuma estrutura arquitetada”.²⁷

Cada parte = fragmento não tem relação com o antes e o depois, é interessante por si mesmo, sozinho, a seu modo. A engenhosidade do autor, sua sensibilidade, seu modo de pensar, a observação perspicaz dos costumes, a apresentação dos fatos históricos e documentais, a crítica de escritos e personalidades, os boatos, os detalhes mitológicos, o vocabulário e a semântica... a lista não tem fim. O *zuihitsu* é uma forma literária concentrada no interesse pelas partes e não pelo todo.²⁸

Não é por acaso que Tarkovski e principalmente Eisenstein sinalizam o “interesse pelas partes” na literatura japonesa – aspecto indicado também pela pesquisadora e professora Michiko Okano na predileção dos japoneses por coletâneas de ensaios, poesias e contos em detrimento da prosa com narrativas lineares²⁹. O pensamento das partes para um todo (e não o todo formado por partes, pressupondo unidade) é permeado pelo *ma*, um modo de pensar próprio do japonês – que um tanto avesso à “estruturação de conceitos monovalentes” e descritivos, à “racionalidade lógico causal” e à simetria³⁰ – e presente na rotina das pessoas, nas atividades culturais e artísticas. No *ma* as oposições como pausa-movimento, cheio-vazio, externo-interno, som-silêncio, não se anulam, convivem e preza não só as partes, mas o que estaria entre seus limites:

O *Ma* é um elemento cultural especificamente nipônico que se apresenta como um *modus operandi* vivo no cotidiano dos japoneses e está presente em todas as suas manifestações culturais: na arquitetura, nas artes plásticas, nos jardins, nos teatros, na música, na poesia, na língua, na comunicação interpessoal, como os gestos do cotidiano ou o modo de se falar etc.³¹

No estudo desenvolvido pela professora Okano, o *ma* é compreendido “como um operador cognitivo que viabiliza uma outra forma de comunicação, baseada mais nos meios perceptivos do que na lógica conceitual e que delinea, assim, uma outra possibilidade de conhecimento do mundo”³². Como contraponto, a autora destaca que se na cultura judaico-cristã o espaço e o tempo seriam controlados pela razão, assim como a contingência da figura a um esquema geométrico (a perspectiva), o Japão levaria em consideração o vazio, desprezado pelo Ocidente na representação do espaço. Nesse sentido, a professora Okano faz uma observação interessante:

Deve-se lembrar que, do ponto de vista nipônico, causa certo estranhamento a acepção mais comum do termo “vazio” na língua portuguesa: espaço onde não há nada a não ser o ar. Ora, se o ar é elemento fundamental e necessário para nossa sobrevivência, considerar o vazio um lugar em que ele está presente, é praticamente desconsiderar um elemento essencial.³³

Embora o *ma* assumam pluralidade de nuances semânticas – entre elas a correlação com o vazio³⁴ –, a professora Okano se apoia na formulação do *ma* como uma espacialidade específica:

A espacialidade *Ma* é um entre-espço e pressupõem uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio etc. Essa semântica é identificada na própria formação do ideograma *Ma* 間, uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espço, se avista o sol (日).

間 = 門 + 日
(Ma) (portinhola) (sol)³⁵

A união dos ideogramas, a primeira vista, nos conduz à óbvia relação entre o *ma* e a montagem na concepção de Eisenstein. No entanto, o *ma* não se define pela relação de causa e efeito entre as partes (de caminho único e linear), mas como “um espaço de possibilidades e disponibilidade” entre as partes e um “espaço intervalar que desconstrói o pensamento dual e aposta na possibilidade que pode ser concomitante às duas coisas”.³⁶

Parece-me então que o *ma* dialoga com a montagem enquanto ritmo de Tarkovski, que propõem a evidência das diferenças temporais das partes, quando postas lado a lado: “A união dessas peças gera uma nova consciência da existência desse tempo, emergindo em decorrência dos intervalos, daquilo que é cortado, arrancado ao longo do processo”³⁷.

O *ma* pressupõe ainda um estado de movimento, tal como esclarece o pesquisador francês da cultura japonesa Augustin Berque:

Essas duas ideias de necessidade e de sucessão, isto é, conexão e movimento, introduzem, evidentemente, a noção de sentido. O *Ma*, é com efeito, um espaçamento carregado de sentido. Ele funciona de maneira análoga ao símbolo: **separa tudo atando** e, etimologicamente, **supõem a separação e depois a reunião**. Disto surge a dificuldade de definir o *Ma*: ele é, sem ser, o que ele implica. Essa carga semântica varia conforme duas condições: seu lugar dentro do conjunto e sua escala.³⁸

Enquanto o *ma* “separa tudo atando”, o ensaio “encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas”³⁹, o *ma* oriental e o ensaio ocidental parecem então se encontrar num sentido comum do pensamento fragmentário.

II

O projeto *Cinco dedicatórias* partiu da visita ao meu arquivo digital, das imagens arquivadas e esquecidas desde 2008. Reunii treze imagens tomadas sem o comprometimento anterior ao registro de formar um ensaio fotográfico de tema definido, considerando-se na edição, memórias recriadas e estabelecidas que deixam entrever também as referências formativas de minha poética.

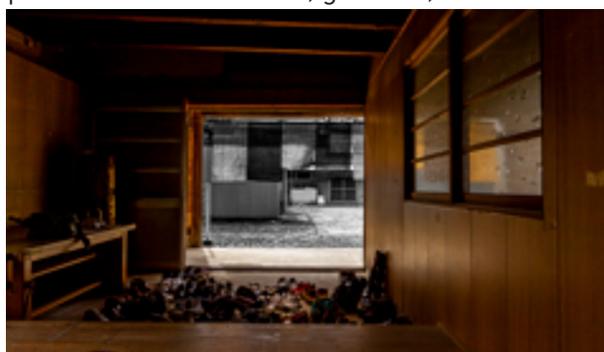
Trípticos e dípticos formam cinco *microensaios* que chamei de crônicas, cada uma dedicada a autores japoneses de linguagens e épocas distintas: Yasujiro Ozu, Takuma Nakahira, Shinzo Maeda, Tohaku Hasegawa, Jun'ichiro Tanizaki.⁴⁰

O tratamento das imagens, as dimensões, a escolha do papel de impressão e as molduras foram definidas conforme as características de cada crônica e do respectivo artista homenageado, respeitando a unidade estética de cada conjunto.

O projeto não determinou as orientações quanto à sequência das crônicas, que poderiam ser intercaladas entre os ensaios de outros fotógrafos na mostra coletiva⁴¹ que reuniu 29 artistas em duas salas do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém-PA.

A distância temporal entre o registro e a edição contribuíram para que os objetos fotografados ficassem em planos inferiores ao desenho – nas fotografias não é possível reconhecer o local exato onde foram tiradas, poderiam ser em qualquer lugar do Japão – e o desenho, por sua vez, é submetido à figura externa dos artistas homenageados, que são jogados para dentro da imagem durante a edição e o tratamento de pré-impressão.

A maioria dos trabalhos expostos na coletiva apresentou oito a doze fotografias de evidente correlação, dada pelo compromisso com um tema definido anteriormente ao registro, pela sugestão de uma narrativa ou pela proximidades estéticas, gráficas, confirmando



Pillow shots para Ozu. 2010-2014

que a ideia de ensaio ou série fotográfica é predominante ligada à noção de unidade dada pela coerência objetiva e linear das partes.

Meu ensaio fotográfico não estava preocupado em respeitar a linearidade ou as imagens mais fortes mas a singularidade de cada dupla ou trio pensando o próprio sentido de ensaio, ensaiando suas modalidades e limites: duas imagens seriam suficientes para o comentário sobre composição gráfica, os trípticos formariam narrativas mínimas de começo, meio e fim, cujo espaçamento entre as fotografias deveriam evidenciar que as duas primeiras seriam contíguas e ligeiramente afastada da terceira, com alguma distorção, ruído ou um salto na narrativa, em seguinte ritmo: começo, meio (uma pausa) e fim.

A relação da dupla de fotografias com o homenageado se deu pela semelhança com os *pillow-shots*, planos de ambientes domésticos ou paisagens com ausência de personagens dos filmes de Yasujiro Ozu, tema amplamente discutido entre os críticos de cinema.

Dentro das duas imagens do interior da arquitetura em madeira tipicamente japonesa, há enquadramentos da vista exterior. Na primeira imagem, o *engawa*⁴² emoldura um



pequeno jardim de pedras que não se vê na imagem e é passagem para outra área do templo (a fotografia foi tirada em Tōfuku-ji, Quioto). A segunda imagem, o *genkan*⁴³ de um antigo teatro japonês que revela o exterior como um espaço ou tempo deslocado, imitando as cenas dos anjos no filme *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, ou o modo como corriqueiramente são mostrados *flashbacks* de uma personagem nas produções audiovisuais.

Para as molduras, escolhi a nogueira, madeira de marrom quente e veios bem desenhados que dialogava com o material retratado e com a palheta das imagens, predominantemente avermelhadas.

Tríptico composto por imagens em narrativa linear retratando um olhar externo que adentra ao túnel; ou a história da expansão do laranja, a luz que interpreto como massa de cor. Embora as referências de autoria Nakahira fossem monocromáticas, tive em mente, durante o tratamento das imagens, a textura arenosa do grão grosso do filme de ISO alto e o contraste excessivo entre o branco furado e o negro quase tátil de suas fotografias⁴⁴.

Os grãos do negativo 35mm foram emulados digitalmente em minhas imagens para que a textura, a sensação de crueza e aspereza das cenas noturnas de Nakahira estivessem presentes nas minhas imagens, o que para mim se atualizava também pela saturação dos azuis e dos laranjas.



Noturnas (para Takuma Nakahira). 2008-2014

Tive dúvidas em submeter imagens de árvores floridas num edital de fotografia contemporânea. Parecia excessivamente japonês, um clichê. O tríptico conta a história da mulher-ameixa, uma ameixeira (ume 梅), de tronco sugestivo (primeira imagem), é flagrada por seu marido; o tronco de uma cerejeira (segunda imagem); e por fim, uma cerejeira em cachos cujo desfecho (terceira imagem) deixo ao espectador.

O título e trama foram inspirados no filme *Mulher da areia* (*Suna no onna* 砂の女, 1964) de Hiroshi Teshigahara (1927-), a quem pensei em dedicar o trabalho, mas achei as imagens eram delicadas demais para ligá-las ao diretor. Porém, menos delicadas do que as fotografias de Shinzo Maeda (ainda que vizinhas quanto à ambiguidade estética) que, para mim, estariam entre a ilustração de calendário e a boa fotografia do gênero paisagem.



Ume onna no uragiri – Traição da mulher ameixa 梅女の裏切り (ou Ikebana para Shinzo Maeda) 2011-2014.

Para o tratamento das imagens, busquei os verdes e os magentas mais próximos da palheta primaveril do fotógrafo japonês e, para o acabamento, escolhi os mais convencionais: moldura em cerejeira, vidro e impressão sobre o papel algodão fosco, de textura aveludada, deixando bordas largas, brancas, circunscrevendo as imagens quadradas.

As fotografias de Shinzo Maeda têm a qualidade de escamotear a natureza, apesar de partirem de temas exaustivamente descritos e louvados na cultura japonesa, como as quatro estações do ano. Mas suas imagens, a meu ver, seriam na mesma medida natureza (de referente evidente) e abstração (desenho e composição cromática). Há algo da contenção e síntese da representação: a paisagem não é descritiva, há uma pungência sensível que parece vir do desenho e da cor, como se Maeda pensasse a fotografia mais como pintura, campos cromáticos.

Sem medo de admitir meu apreço por essas imagens e pela diversidade estética do conjunto, por fim incluí florzinhas cor-de-rosa no projeto.

O trabalho faz referência a umas das obras mais celebradas no Japão, o par de biombos *Vista de floresta de pinheiros* (Shôrinzu 松林図屏風),⁴⁵

de Tôhaku Hasegawa (1539-1610), fundador da escola Hasegawa, no período Azuchi-Momoyama (1573-1603).

Tive a oportunidade de observar os biombos nomeados Tesouro Nacional, no Museu Nacional de Tóquio, em janeiro de 2013, nos raros dias que a obra é exposta ao público. Percebi que as pinceladas de Hasegawa eram mais dinâmicas, ásperas e grossas do que eu imaginava e a obra, menos realista, no sentido de minuciosamente descritiva.

Segundo o *designer* e professor japonês Kenya Hara (1958-), a obra de Hasegawa emprega uma técnica descendente da tradição da pintura chinesa da dinastia Song (960 a 1279), caracterizada por evitar o detalhamento da



Cultivando pinheiros (para Tôhaku Hasegawa). 2012-2014.

forma estrutural do desenho, buscando acentuar a sutileza pela percepção do branco. Hara esclarece ainda que é clara a intenção de Hasegawa em conter os efeitos descritivos das árvores em favor da ativação imaginativa dos espectadores, que seria despertada pelo apuro dos sentidos.

Os pinheiros emolduram na verdade uma massa sem tinta, um vazio, um entre-espaço *ma*, portanto. Hara compreende a obra *Vista de floresta de pinheiros* como modelo de espaço vazio de expressão paradoxal que se converte em um gosto estético japonês, que conteria uma série de significados. Segundo Hara, haveria no branco um importante nível de comunicação, indicando que um espaço sem pintura não poderia ser ignorado como uma área livre de informação.⁴⁶

Talvez os espaços brancos do meu trabalho ainda não carreguem a potência etérea dos *Vista de floresta de pinheiros* de Hasegawa, provavelmente porque durante o registro eu ainda estivesse desenhando pinheiros quando deveria estar atenta ao *ma* entre as árvores.

Enquanto a obra de Hasegawa foi realizada pela contenção dos gestos, meus pinheiros surgiram por adição, como consequência do tratamento de imagem que consistiu em converter a fotografia colorida para o preto e branco e aplicações sucessivas de camadas de branco em diferentes opacidades e gradientes. Se o preto da tinta foi a matéria de Hasegawa, meus pinheiros foram resultado do apagamento pelo branco que, no Photoshop, é curiosamente pintura, diferentemente do branco dos *Vista de floresta de pinheiros*, no qual o vazio é papel sem tinta.

As imagens foram apresentadas em dois *emakimono*⁴⁷ impressos sobre duas tiras de papel arroz⁴⁸, contendo cada uma três fotografias de pinheiro parcialmente expostas sobre caixas de madeira balsa. O público teve acesso a um terço de cada lâmina e o restante, permanecia enrolado, sem permissão para o manuseio das peças. Espera-se que os espectadores fossem sensibilizados pelo ocultamento e não acesso à totalidade do trabalho. Há de nos lembrarmos que para os japoneses é uma qualidade estética a beleza das coisas que se ocultam ou são apenas sugeridas.

Série negra são fotografias noturnas ou cenas de ambientes escuros que venho colecionando desde 2008. As imagens são tratadas digitalmente de modo que o preto do fundo da imagem seja expandido até os limites do papel, cujo formato final são definidos conforme especificação de cada projeto. Quando diminuo a imagem e a reinsiro num enquadramento expandido, intenciono solicitar do expectador uma observação mais atenta, tanto à imagem e quanto ao material que a contém.

O metacrilato⁴⁹ tem acompanhado a série como opção para acabamento da imagem, que não poderia sofrer a interferência de uma moldura ou de uma camada extra de vidro ou acrílico, paralela e ligeiramente afastada da imagem – as bordas deveriam ficar livres e a superfície transparente é parte integrante da fotografia, como uma folha solta e rígida sobre a parede. Como resultado



Série negra (ou Sombras para Jun'ichiro Tanizaki)

positivo, o metacrilato intensificou as cores do pigmento mineral impresso sobre o papel; o preto se adensa e confere maior sensação de profundidade à imagem.

O trabalho foi dedicado ao escritor Jun'ichiro Tanizaki e fez menção ao livro *Em louvor da sombra* (In'ei raisan 陰翳礼讃), publicado originalmente em 1933. O ensaio discorre sobre a concepção do belo na cultura japonesa, de predileção pelas coisas vistas à penumbra. Revela também certo mau humor do autor para as influências dos hábitos ocidentais crescente no Japão da época, como a luz incandescente proveniente da energia elétrica. Ironicamente, minhas imagens são produtos dessa artificialidade, que vejo como manchas de cor sobre o preto.

A estética japonesa guiada pelas sombras se relaciona com a apreciação do oculto ou daquilo que é sugerido, sem jamais revelar-se completamente. Tem estreita relação com o *yami* 闇 (escuridão) da mitologia japonesa, remetendo à morada dos *kami* 神 (espíritos divinos)⁵⁰. O sentido de *yami* se avizinha ao *oku* 奥 (fundo), comum na arquitetura japonesa, onde se ocultam ou são guardadas as coisas

secretas e por extensão, valiosas. Diferentes das igrejas, de frontalidade destacada e pontos centrais no mapa de uma cidade, os santuários japoneses são instalados no fundo, acessíveis após o percorrido por um certo trajeto de caminho labiríntico.

Escrevendo sobre um embrulho de presente, Roland Barthes desvendou o *oku* a partir da constatação prosaica de sua vivência no Japão:

(...) em virtude de sua própria perfeição, esse invólucro muitas vezes repetido (nunca acabamos de desfazer o pacote) faz recuar a descoberta do objeto que contém – e que é frequentemente insignificante, pois é precisamente uma especialidade do pacote japonês que a futilidade da coisa seja desproporcional ao luxo do invólucro: um docinho, um pouco de pasta de feijão açucarada, um *souvenir vulgar* (como os que o Japão sabe infelizmente produzir) são embalados com tanta suntuosidade quanto uma joia. Diríamos, em suma, que a caixa é o objeto do presente, não o que ela contém (...)⁵¹

1. Este artigo se compõem por partes de dois capítulos da dissertação de mestrado intitulada “Ensaio da dona Sombra – *Shadôsan no zuihitsu*”,
2. É artista visual e designer gráfica. Como mestranda em Artes Visuais na Escola de Comunicações de Artes da Universidade de Paulo, ingressa em 2013, desenvolve pesquisa poética e teórica focando as influências da arte e cultura japonesas nos processos criativos nas artes visuais, especialmente no campo da fotografia. Participou de residências internacionais, exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Contato: yukhor@gmail.com e www.yukiehor.com.
3. ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura*. Tradução de Jorge M. B. de Oliveira.
4. Ibidem, p. 35. Curiosamente, Eisenstein é da opinião de que se encontra no Japão, “em sua cultura, um número infinito de traços cinematográficos, existentes em toda parte, com uma única exceção – seu cinema”.
5. Idem, ibidem. Na tradução para o português, o termo com que Eisenstein nomina o *kanji* é “hieróglifo”.
6. *Haiku* 俳句, também conhecido como *haikai* é uma forma poética japonesa composta por três versos de cinco, sete e cinco sílabas. Tradicionalmente, o *haiku* evoca imagens do mundo natural.
7. *Tanka* 短歌 é um gênero da poesia clássica japonesa composta por cinco versos, compostos por 5-7-5-7-7 sílabas.
8. EISENSTEIN, Sergei. Op. cit., p. 36.
9. Idem, ibidem.
10. TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 126.
11. Idem, ibidem.
12. Ibidem, p. 134.
13. Ibidem, p. 139.
14. Ibidem, p. 135.
15. Ibidem, p. 139.
16. ADORNO, Theodor. Op. cit., p. 30.
17. STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. Trad. Bruna Torlay. In: *Remate de Males*. Campinas: Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 2011, p. 13-24. Trata-se do discurso proferido pelo autor por ocasião do recebimento do Prix Européen de l’Essai Charles Veillon (Prêmio Europeu do Ensaio Charles Veillon), em 1982, cujo ensaio premiado é intitulado *Montaigne en mouvement* (Montaigne em movimento).
18. Ibidem, p. 8.
19. ADORNO, Theodor. Op. cit., p. 16-17. Embora Adorno distinga o ensaio e a arte em dois momentos – “[...] embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética.” e “[...] o ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identificação entre o modo de exposição e a coisa impõem à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte.” – minha intenção não é discutir o ensaio como arte ou a arte como ensaio, mas repensar a compreensão do termo ensaio que hoje se entende para além de sua forma escrita.
20. STAROBINSKI, Jean. Op. cit., p. 18-19.
21. ADORNO, Theodor. Op. cit., p. 25.
22. Ibidem, p. 27.
23. No “Encontro de fotolivros”, evento realizado em 08 a 10 de abril de 2015, no Sesc Vila Mariana, contando com a participação dos editores Gerard Steidl (da editora alemã Steidl), Dewi Lewis (da editora britânica Dewi Lewis), Daniel Power (da editora norte-americana Powerhousebooks) e Álvaro Matias (da editora espanhola La Fábrica).
24. MACHADO, Arlindo. “Filme-ensaio”. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>>. Acesso em: 03 nov. de 2013. Arlindo Machado é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.
25. SHONAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. Trad. Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto. São Paulo: Editora 34, 2013.
26. Bijinga 美人画, figura de mulher bonita.
27. KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p.105.

28. Ibidem, p. 105-106.

29. OKANO, Michiko. *MA: entre-espço da comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume. 2012, p. 59.

30. KOELLREUTTER, Hans-Joachim; TANAKA, Satoshi. *À procura de um mundo sem "vis-à-vis". Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. Trad. de Saloméa Gandelman. Novas Metas, São Paulo. 1984, p. 75. No livro, que reúne as cartas trocadas (de 1974 a 1976) entre o compositor e musicólogo alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) e o japonês Satoshi Tanaka, professor de língua alemã da Universidade de Meisei, Japão, lemos uma interessante discussão acerca das peculiaridades entre o Japão e o Ocidente. Na última carta do livro, Koellreutter apresenta duas colunas distinguindo o pensamento japonês e pensamento ocidental – que se lida como tendências de cada cultura e não como pontuações definitivas, ajudam-nos a pensar criticamente as duas visões de mundo –, apontando no lado nipônico a predominância pela estruturação de conceitos polivalentes e circunstanciais, intuição lógica a-causal e assimetria.

31. OKANO, Michiko. Op. cit., p. 13.

32. Ibidem, p. 15.

33. Ibidem, p. 27-28.

34. Ibidem, p. 28. Sobre o vazio, a professora Okano esclarece: “O *Ma* pode ser correlacionado ao *mu* e *kû* budistas. *Kû* (vazio) é a teoria central da Escola Madhyamika, do pensador Nagarjuna, para quem o mundo é formado por *kû* e *shiki* (vazio e forma): para que a forma se torne existência, deve haver também não forma e isso aplica à impermanência das coisas, de modo que a forma e a não forma tem o mesmo peso nessa estrutura de pensamento.” E acrescenta, “o grande vazio” que seria o próprio budismo “longe de significar a negação de qualquer conteúdo, faz referência ao grande vazio infinito, isto é, à própria totalidade. A invisibilidade torna-se, assim, não oposta à visualidade (o que é visto pelos olhos), no sentido dualista de ver e pensar o mundo, mas estritamente correlacionada ao terreno da visibilidade (aquilo que a mente vê), no qual há possibilidade de se conceder a coexistência dos opostos.”

35. Ibidem, p. 26.

36. Ibidem, orelha da capa.

37. TARKOVSKI, Andrei. Op. cit., p. 141.

38. BERQUE, Augustin. *Kûkan no Nihon bunka*. Trad. Makoto Miyahara. 4. Ed. Tôkyo: Chikuma Shôbô, 2001, apud OKANO, Michiko. Op. cit., p. 31, grifos meus.

39. Citação de Adorno completa se localiza no início deste texto.

40. Yasujiro Ozu (1903-1963) é diretor de cinema; Takuma Nakahira (1938-) é fotógrafo e crítico de fotografia; Shinzo Maeda (1922-1998) é fotógrafo de paisagem; Tohaku Hasegawa (1539-1610) é pintor e fundador da escola Hasegawa do período Azuchi-Momoyama; Junichiro Tanizaki (1886-1965) é um importante escritor da literatura japonesa moderna e autor do ensaio *Em louvor da sombra*.

41. Exposição “V Prêmio Diário de Fotografia Contemporânea”, realizado no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém-PA, de maio a julho de 2014.

42. Engawa縁側, corredor-varanda que dá acesso ao jardim de uma casa japonesa.

43. Genkan玄関, hall de entrada.

44. Deveria ser um gosto estético da época. Takuma Nakahira, junto com os fotógrafos Yutaka Takanashi, Daidô Moriyama e os críticos Kôji Taki e Takahiko Okada fundaram em 1968 a revista de fotografia *Provoke* (Purovôku, プロヴォーク), buscando, como o título sugere, provocar o estatuto da fotografia, discutindo ideias radicais para pensar uma nova expressão do meio no Japão naquele momento. A publicação teve êxito nos anos 1970 e 80. Consultou-se: <<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson/Provoke/4>>. Acesso em: 06 jul. de 2015.

45. Hasegawa Tohaku. 156,8 x 356, cada. Período Azuchi-Momoyama, século XVI, Tesouro Nacional do Japão. O título da obra foi descrita em inglês como *Pines Trees* no site do Museu Nacional de Tóquio. Disponível em: <http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A10471&lang=en>. Acesso em: 05 maio de 2015.

46. HARA, Kenya. *White*. Trad. Jooyeon Rhee. 3a ed. Kösel: Lars Müller, 2014, p. 39.

Kenya Hara é *designer* gráfico, professor da área de Design na Universidade de Artes de Musashino e diretor de arte da rede de lojas MUJI.

47. *Emakimono* 絵巻物 (pintura em rolo) é uma espécie narrativa ilustrada sobre papel que para ser lido necessita ser desenrolado.

48. Papel produzido pela empresa alemã Hahnemühle, Rice Paper de gramatura 100 g/m², 100% g-Cellulose que não leva em sua composição a fibra vegetal *kozo* (amoreira), tradicionalmente usado na fabricação dos papéis japoneses (*washi*).

49. Técnica que consiste em aplicar o material líquido termoplástico sobre o papel impresso previamente impermeabilizado que, enrijecido, torna-se transparente e adere à chapa de acrílico ou policarbonato.
50. OKANO, Michiko. *MA: entre-espaço da comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 44.
51. BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 60-61.

Referências

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura**. Tradução de Jorge M. B. de Oliveira. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- HARA, Kenya. **White**. Trad. Jooyeon Rhee. 3a ed. Kösel: Lars Müller, 2014
- KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim; TANAKA, Satoshi. **À procura de um mundo sem “vis-à-vis”. Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental**. Trad. Saloméa Gandelman. Novas Metas, São Paulo. 1984.
- OKANO, Michiko. **MA: entre-espaço da comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume, 2012.
- Starobinski, Jean. “**É possível definir o ensaio?**”. Trad. Bruna Torlay. In: Remate de Males. Campinas: Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 2011.
- SHONAGON, Sei. **O livro do travesseiro**. Trad. Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto. São Paulo: Editora 34, 2013.
- MACHADO, Arlindo. “**Filme-ensaio**”. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>>. Acesso em: 03 nov. de 2013.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 126.

A Fotografia enquanto convite para Fabular

Raquel Gandra¹

Resumo

A fotografia é capaz de trazer à tona determinadas sensibilidades que escapam à vista corriqueira. O seu caráter de momento estático eterno, defendido por Roland Barthes como o passado constante e por Philippe Dubois como o presente inexorável, permite que adentremos um labirinto onde tempo não existe, apenas o tempo subjetivo da contemplação, num vai e vem entre mergulho e memória. Assim como determinadas palavras retiradas de seu contexto comum e levadas ao fantástico universo da poesia, a fotografia é capaz, seja através de sua técnica ou através de seus “temas”, reorganizar ideias pré concebidas, desestruturar e dar novos sentidos aos signos encontrados. Ao contrário de pensar a iconicidade da palavra e da imagem fotográfica como amarra, podemos vê-la como fronteira entre o óbvio, esperado e o estranho ou surpreendente, num atrito que produz faíscas que se fazem perceber em conotações e sensações.

Neste artigo vou abordar os aspectos da fabulação encontrada nas fotografias de artistas como Gilvan Barreto, Sofia Borges, Letícia Ramos, João Castilho, Corinne Mercadier e Masao Yamamoto e pensar como as imagens produzidas por eles, que se encontram entre mundo e ideia, são capazes de levar quem olha a outro estado mental, a outro estado imaginário. Pensar o ralentamento do olhar sugerido por algumas fotografias e esse tênue encontro entre continuidade da realidade, referencialidade direta com os objetos e paisagens presentes no momento da captura da imagem e o convite a elucubrações e novas maneiras de pensar aquilo que sobrevemos, que intuímos por memória, por associação, por pura brecha poética.

Abstract

Photography is capable of bringing to life certain sensibilities that escape day to day life. It's characteristic eternal static moment, defined by Roland Barthes as a never-ending past or by Philippe Dubois as an unrelenting present, allows us to enter a labyrinth where time doesn't exist anymore, only the subjective contemplation, in an ongoing switch between plunging and remembering. As well as words when they are taken away from their original and usual context and carried to the fantastic universe of poetry, photography is able, whether it be by its technique or by its themes, to reorganize preconceived ideas, restructure and give new meanings to found symbols. Instead of thinking the intricate iconic condition of words and photographic images as ropes that tie down and create boundaries, we can choose to think about it as an exciting frontier between obviousness and what is expected against strangeness and the ability to surprise us, producing friction that leads us to realize new connotations and sensations.

In this article, I am going to point out aspects of fable making found in the photos made by such artists as: Gilvan Barreto, Sofia Borges, Letícia Ramos, João Castilho, Corinne Mercadier and Masao Yamamoto, and to think about how their images, that meet between real world and concept, are capable of bringing us to another state of mind, another imaginary state. I am proposing to think about the deceleration that these images suggest and about the fine line that locates them between the continuation of reality, being directly referenced by real objects and sceneries in the actual moment of the click, and the invitation towards fantasising and finding new ways to think about what we "undersee", we sense by memory, association or pure poetic breach.

Desde o surgimento da fotografia, três grandes embates teóricos se formularam em torno de-la e seguem até hoje, em diferentes proporções, buscando respostas e tentando convencionar o entendimento em torno de seu fenômeno. De um lado, havia aqueles que pretendiam provar seu caráter intrínseco enquanto ferramenta artística; do outro, diferentes autores tentavam encontrar aquilo que definiria sua essência; e ainda, no terceiro, discutia-se o uso do meio fotográfico e suas implicações socioculturais, ou seja, como ele atua no mundo no qual está inserido e quais as consequências disto.

De forma alguma, sugiro que estes pontos estejam completamente apartados uns dos

outros. Simplesmente, são questionamentos que nunca pareceram alcançar respostas fáceis, cujas conclusões provisórias se entre influenciaram, e pareceram dominar as discussões e os textos em torno da fotografia durante boa parte do século XX e XXI. O caráter essencialista de alguns destes embates se deu, em grande parte, influenciado pelo ambiente Modernista no qual estavam inseridos.

O berço maquinal do aparelho e sua retina artificial conectada ao corpo mecânico trouxeram questionamentos e deixaram difusos os contornos sobre a autoria da imagem e a originalidade que seria perdida em sua reproduzibilidade (BENJAMIN, 2008). O pincel-mão, substituído pelo clique-olho,

supostamente abdicaria da posição da fotografia enquanto produção artesanal, enquanto fazer de artífice, e esta passaria a ser registro quase involuntário e objetivo de uma inexistente, porém convencional, realidade. Sendo assim, a conexão direta da imagem com os objetos tocados pela luz que os olhou e foi se depositar em meio à excitação química que a seduziu e a organizou pictoriamente, ou seja, a indissociação entre referente e signo revelado, forçaria à única conclusão possível de que a fotografia estaria à serviço do documento, da comprovação dos fatos e do registro verossímil daquilo que está à sua volta.

De todas as principais características discutidas em torno de uma almejada essência da fotografia, uma das que mais me impressionou durante minhas leituras, e que hoje parece algo óbvio, foi a revelação de que ela não teria nenhuma obrigação perante àquilo que ficou convencionalmente compreendido como característica fundamental de sua criação: o mimetismo e a impressão de realismo. A máquina fotográfica foi criada e tornada instrumento numa época ainda regida pelo pensamento renascentista e cartesiano, em que a arte e a ciência pretendiam gerar visualizações privilegiadas da natureza e do mundo, de forma a racionalizar tais apreensões.

A fotografia é um dispositivo teórico que se vincula, como prática indiciária. (...) que só se inaugura com o Renascimento e a construção em perspectiva para terminar com a invenção da fotografia e a generalização atual das práticas indiciárias - marcaria na história e na teoria da arte a necessidade de uma inscrição referencial, isto é, *b*. (DUBOIS, 1993, p. 115).

O aparelho ótico servia, então, à funcionalidade de ver melhor, “de estender ao máximo as possibilidades do olhar humano” (DUBOIS, 1993, p. 32), de maneira que pudéssemos enxergar e representar o mundo com maior acuidade. “Estas pesquisas sempre irão no sentido de um melhoramento das capacidades de mimetismo do meio. Trata-se de tornar cada vez mais verdadeiro, de estar mais próximo da visão real que temos do mundo” (DUBOIS, 1993, p. 32) E o entendimento da época ditava que a melhor ou mais absolutamente perfeita maneira de representar algo era através da perspectiva e do ponto de vista único.

A perspectiva central e unilocular inventada no Renascimento introduziu nos sistemas pictóricos ocidentais a estratégia de um efeito de “realidade” e fez com que os seus artífices mobilizassem todos os recursos disponíveis para produzir um código de representação que se aproximasse cada vez mais do “real” visível, que fosse o seu *analogon* mais perfeito e exato. (MACHADO, 1994, p. 21).

Entretanto, Dubois aponta para o fato de que a semelhança é mera contingência do produto gerado pela máquina e que “A ontologia da foto está, em primeiro lugar, não no efeito do mimetismo, mas na relação de contiguidade momentânea entre a imagem e seu referente, no princípio de uma transferência das aparências do real para a película sensível”. (DUBOIS, 1993, p. 35) Esta noção é interessante, na medida em que liberta as imagens do compromisso com a precisão e a semelhança. “O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese”. (DUBOIS, 1993, p. 35) Mas certamente, isso ganha ainda mais força quando passa a ser apenas mais uma das muitas camadas de compreensão em torno do fazer e do efeito fotográfico.

Depois de um tempo, tornou-se cada vez mais evidente que aquilo que se chamava de realidade era apenas uma das possíveis versões dos infinitos pontos de vista que se encontram no mundo, e que a imagem fotográfica é a captura indicial de apenas um destes micro universos. Como diria Gustave Flaubert “Não existe verdade. Existe apenas percepção”, ou ainda, seguindo a rota do perspectivismo, “Não há fatos, mas tão somente interpretações” (tradução de Arthur Danto à frase de Nietzsche em Nachlass).

Não só aquilo que está fora do aparelho deixou de ser uma verdade estática e estável, como reconheceu-se na escolha do olhar, no uso que o fotógrafo faz do conhecimento técnico e nas possibilidades de seu dispositivo, a criação e materialização de uma vontade, de um desejo por uma imagem vista ou sonhada. Seu caráter documental e até mesmo de observação científica, seguem legítimos, mas agora, compreendidos em uma esfera expandida, que reconhece as milhares de bifurcações que podem ser encontradas nas mitologias (in)decifráveis da imagem, cujos códigos ainda trilhamos por inventar.

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem com a verdade. (FONTCUBERTA, 2010)

De certa forma, um dos caminhos que permitiu a fotografia se soltar das amarras de quaisquer tentativas de enclausurá-la em alguma definição foi no momento em que acionou seus múltiplos discursos: de referencialidade, de manipuladora de códigos e de desconstrução de realidades, sem se restringir a apenas um deles. A partir daí, os artistas se vêem livres para explorar seu desejo, através desta ferramenta, num impulso não de explicar o mundo, mas de complexificá-lo, não de representar o mundo, mas reinterpretá-lo. Por mais que tudo isso sempre estivesse presente no corpo mesmo das imagens técnicas, a partir de um determinado momento, apontado por Dominique Baqué entre os anos 60 e 70, ganha espaço a fotografia denominada plástica, que, segundo ela, “não se inscreve em uma história do meio supostamente pura e autônoma, (mas) pelo contrário, é aquela que atravessa as artes plásticas e participa da hibridização, da desapareição, cada vez mais manifesta, das separações entre os diferentes campos de produção (BAQUÉ, 2003, p. 9). Logo, artistas e fotógrafos passaram a tirar proveito, talvez mais conscientemente, da diversidade de recursos estéticos e semânticos da fotografia.

Cada vez mais as artes se viram imersas em um contexto de heteronomias e transversalidades, não mais sendo possível definirmos os limites entre os seus diferentes campos. Ronaldo Entler traz uma contribuição bastante interessante ao assunto quando diz que não precisamos fechar as obras em categorias para podermos compreendê-las. Podemos, ao contrário, ampliar nosso escopo de análise através da escolha de pontos de vista, potencializando nossas referências e não nos

restringindo a elas. Por mais difusas que se encontrem as fronteiras que apontam as obras em seus grupos e espaços de exibição, posso usar aspectos da fotografia para pensar uma imagem, assim como posso utilizar aspectos da pintura, sem necessariamente me ater a nenhum deles, dando forma ao que acredito ser um pôr em prática do que Foucault chamou “ontologia do presente”. Este seria um “pensamento crítico que tomará a forma de uma ontologia de nós mesmos, de uma ontologia da atualidade” (FOUCAULT, 2011, p. 267), ao utilizar concepções que só hoje vemos para pensar algo no passado.

A arte, dentre outras apreensões, está naquilo que desperta fissuras na realidade e nos permite olhar algo conhecido de maneiras impensadas ou simplesmente imaginar algo novo. Ela se faz enquanto clareira que se abre e desvela o ser (HEIDEGGER, 1977) provocando diálogos/atravesamentos e abrasamento naquele que a experimenta. Neste eixo de criação que instaura uma verdade, não no sentido de oposição ao que é falso, mas naquilo que tange o genuíno, na crença a partir da qual podemos viver profundamente, se encontra uma das maiores potencialidades da imagem fotográfica.

É verdade que toda obra de arte é um monumento, (...) um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. (DELEUZE, 1992, p. 198)

Inserida em um campo que, em geral, não abre mão do choque físico ou, pelo menos,

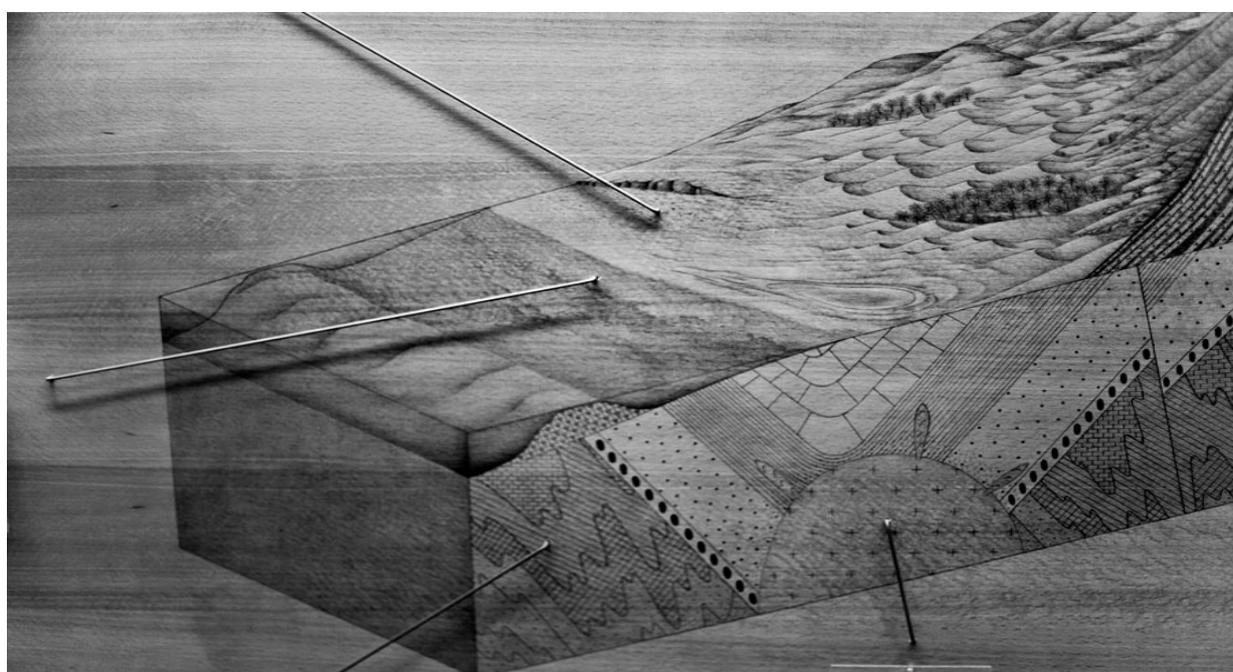
referencial, a fotografia se reveste de magia, cujo mistério não deixa de existir mesmo quando apreendemos seu funcionamento técnico. Uma pintura ou uma escultura, por mais que possam ter sido criadas a partir de algo palpável ou por mais que tenham surgido da vontade de representação verossimilhante de uma presença física, são sempre fruto de uma síntese de pontos de vista, de escolhas que não se reduzem a um momento, mas a vários momentos que ditaram a direção do olhar de alguém, a posição da luz em uma gota, etc. Sempre que vemos uma pintura ou uma escultura, partimos imediatamente do pressuposto que aquela imagem já é uma interpretação da realidade, por mais impressionantemente vívida que seja. “Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais “objetivo” ou “realista” que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença



humana que sempre marcará o quadro” (DUBOIS, 1993, p. 32). Já a fotografia passa por um primeiro espanto inicial de algo que parece ter se imposto à máquina, para que depois seja feita a desconstrução daquilo

enquanto compreensão de mundo e indicativo de uma linguagem específica ou pessoal. Esse primeiro véu, o véu da luz que testemunhou um determinado momento e se emprestou para que pudéssemos observá-lo ad infinito, está grudado na imagem fotográfica e não cessa de gerar fascínio, acrescentando camadas de misticismo e fantasmagoria ao objeto-imagem.

Uma artista que vem tratando minuciosamente desta questão em seu trabalho é Sofia Borges. Sofia vem amadurecendo seu estudo da fotografia a partir da observação do fenômeno da referencialidade irreduzível na imagem técnica e questionando as fronteiras existentes neste campo de ilusionismo escamoteado. Ela desenvolveu um espelhamento entre suas fotografias e um pensamento quase didático em torno da operação da iconicidade da imagem, de forma a desestruturar esta conexão aparentemente bem resolvida e imediata, mas que no fundo não cessa de impor novos posicionamentos.



Sabendo que nosso primeiro impulso ao olharmos uma fotografia é irmos em busca de identificá-la e entendê-la, Sofia quer provocar uma certa vertigem no espectador, tirando essa relação do lugar comum e confortável, e instaurando um labirinto sem início nem fim, onde o próprio exercício de deciframento se justifica em si, como um oráculo, ou, na figura pop, como um Mestre dos Magos, cujo intuito é desestabilizar e não responder.

Um dos aspectos mais interessantes em sua fala é quando reafirma que não se desvincula do processo fotográfico mais banal, ou seja, as imagens que produz são de fato imagens técnicas, sejam elas analógicas ou digitais, estão sempre vinculadas a algo pré existente. Para gerar

ainda mais atrito, ela multiplica as camadas de artificialidade da imagem ou de seu caráter de documento ao fotografar objetos de museu, desenhos, animais empalhados ou até mesmo, outras fotografias. Desse modo, Sofia intensifica o labirinto de extratos simbólicos criando um certo incômodo naqueles que questionam sua escolha de reproduzir em cima de uma já reprodução.

A artista deixa de lado a questão da originalidade e autoria desde o primeiro momento. Ou melhor, ela escancara a problematização destas questões, mas as ultrapassa para chegar naquilo que realmente lhe interessa. No simples ato de deslocar uma imagem de seu ambiente prévio e de seu caráter explicativo ou ilustrativo, ela entra numa zona confusa sem bordas que permite um olhar completamente novo. Por não haver balizas claras e territórios bem definidos, o espectador se vê, muitas vezes, forçado a instaurar o sentido da imagem. Dessa forma, ela o incita a criar junto com a fotografia aquilo que sobrar de este encontro enquanto fruição. O caráter científico ou arqueológico de muitas destas imagens acaba gerando um ambiente de ficção científica, em que passado encontra futuro numa zona indiscernível e o que temos é um profundo estranhamento de reconhecer (quando isso é possível), mas não saber aonde encaixar aquilo que vemos.

Acredito que, em meio a este breve panorama explicitado acima, talvez seja mais importante ou coerente, nos tempos em que vivemos, parar de ir em busca da essência da fotografia, daquilo que a define enquanto meio, e pensá-la enquanto imagem, imagem esta que se define como um universo em si mesmo capaz de abarcar: o signo do encontro real que se deu no mundo, as intenções e desejos daquele quem fotografou e as memórias e devaneios do observador que se demora em frente a ela. A fotografia da qual quero falar será pensada, mais do que uma ferramenta de registro ou documento, como chave para deslocamentos líricos, convite para sonhar.

Então, me vi mais interessada em pensar as imagens que me levavam a algum devaneio poético, alguma abertura de percepção ou inconsequente confusão, do que pensar aquilo que as permite entrar no mercado da arte ou saber diferenciar o caráter documental de uma imagem que supostamente transcende o registro e encontra a esfera artística por excelência. Certamente, estas questões não saíram do meu campo de visão, sobretudo porque sou exposta a elas quando quero me inserir no mundo através de minhas próprias imagens, porém, quando me solto das amarras burocráticas e me deixo vivenciar aquilo pelo qual sinto ardor e deleite, olho para aquilo que cada fotografia, individualmente, me pode inferir. Quase como em um percurso “Bartheano” onde a experiência pessoal rebate naquilo que pode ser verificado no objeto, sobretudo quando definimos um corpus de estudo a ser analisado.

A fotografia, para mim, surgiu desde o princípio como magicidade. Rejeitei por muito tempo aceitá-la como evento corriqueiro de infinitas poses. Era ocasião especial, com máquina Yashica automática e quantidade contada, mesmo que num nível familiar. Ainda depois que aderi à

fotografia do dia a dia, não sentia que estava fotografando, apenas registrando momentos, ato prosaico de interesse quase nulo para aqueles que não estivessem diretamente envolvidos com o evento capturado. Diferença entre apontar a câmera e atirar para fora, observando o ambiente, à espreita. Observar, se deixando contaminar por aquilo que nos cerca, gera uma abertura, um estado de atenção aguda que permite determinados encontros inesperados.

A atividade fotográfica saiu do campo familiar quando passou a me apresentar o mundo. Não como mero registro ocasional, mas banhado do olhar, das escolhas do fotógrafo e sobretudo de uma intenção em captar o momento efêmero dos acontecimentos, o exato instante. Esse tipo de fotografia, caracterizada pelo gênero fotojornalístico, é conhecido por seus famosos representantes Henri Cartier Bresson, Robert Doisneau, Robert Capa, Robert Frank e Walker Evans. O mundo sempre me pareceu interessante demais para que fossem necessárias ficções. O próprio registro daquilo que nos circunda já se mostra rico e complexo o suficiente. Vindo de uma formação cinematográfica, quanto mais a realidade vazava nos roteiros, melhor se tornavam as narrativas.

Com o tempo, fomos sendo inundados por imagens. Pela facilidade de mobilidade, de transferência de dados e pela praticidade no manuseio dos equipamentos digitais, cada vez mais acessíveis, além de uma certa padronização no glossário imagético convencional, os espaços vazios foram sendo rapidamente preenchidos, a ponto de termos

identificado no mapa, nomeado e ilustrado todos os cantos do mundo. O ápice desta hiper catalogação foi quando recebemos notícias dos primeiros registros visuais em Marte, fato este um tanto quanto perturbador para aqueles que gostariam de continuar imaginando o planeta e seus mistérios, sem respaldo comprovatório.

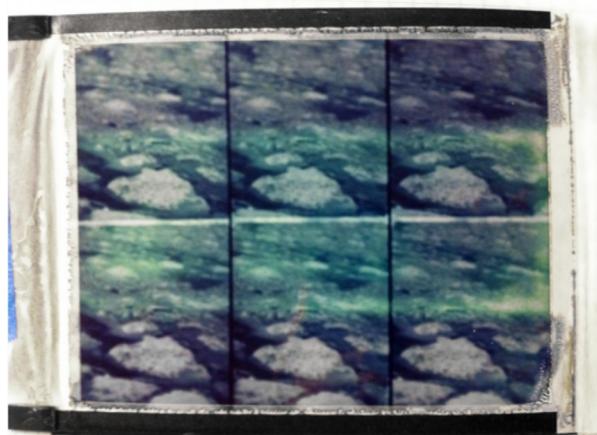
Em meio a essa abundância/poluição visual, registrar os nossos arredores e nossas experiências passou a ser uma prática quase banal e, mesmo que haja um olhar determinante, a relação que se estabelece entre olho, dispositivo e fora, que favorece as extremidades do processo, passa a não ser suficiente para muitos artistas. Aquilo que se dá entre o dentro e o fora, por intermédio de um pensamento, ou através da adulteração do dispositivo, abre caminhos para um infinito de possibilidades, já que cada um vai ver o mundo de uma maneira e trazer para ele uma provocação diferente. Os fotógrafos contemporâneos que trago aqui vão em busca de imagens novas, imagens “informativas” (FLUSSER, 2008, p. 49), da ordem do arrebatamento, em oposição a imagens redundantes, que se propõe a ratificar o mundo.

Comecei a perceber que o que mais me interessava na prática fotográfica eram as imagens que fugiam da direção, que escapavam à linha, seguiam rumo próprio, muitas vezes por se distanciar daquilo que eu esperaria encontrar de um determinado visionamento, outras por interferências materiais e outras por serem resultado de um processo de imprecisão desejada, onde a experimentação é feita enquanto estímulo das potencialidades imprevisíveis da imagem.

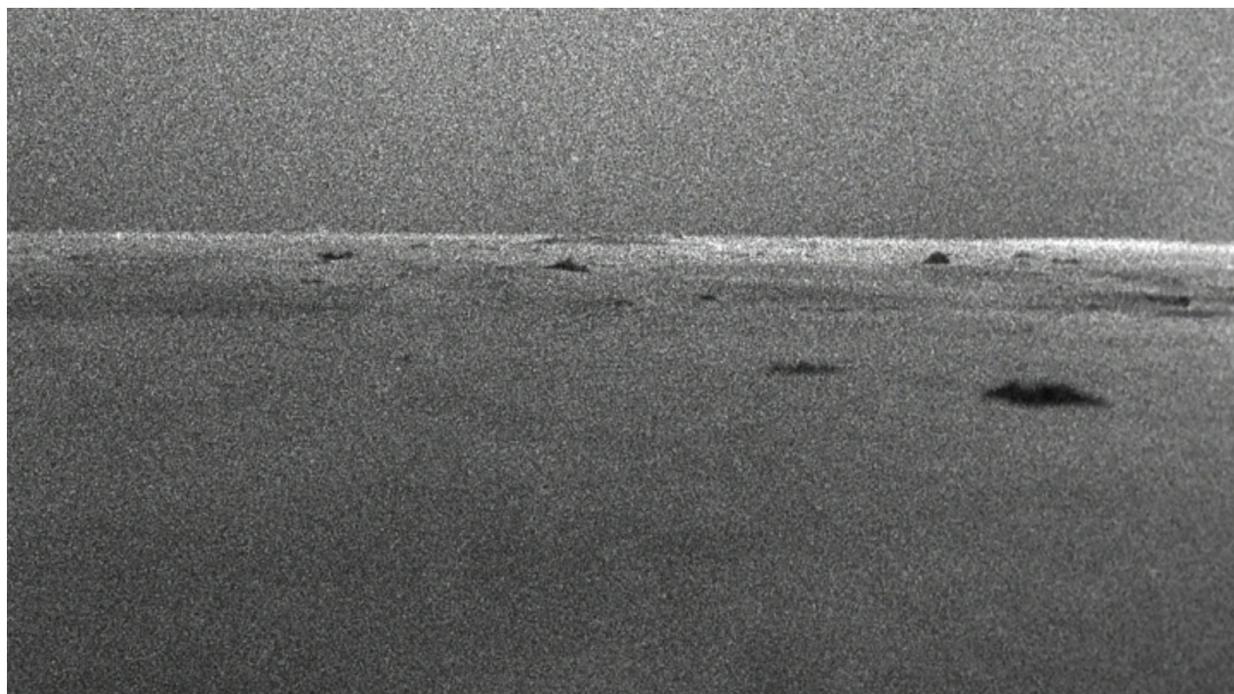


Neste panorama, uma das artistas que melhor expressam esta “preocupação” é Letícia Ramos. A fotógrafa do Rio Grande do Sul iniciou seu trabalho ao manufaturar a própria máquina, uma elaborada pinhole que capturava, através de 24 pequenos furos ao longo de um filme 35mm, 24 minúsculas imagens. Tão minúsculas e imperfeitas que o próprio laboratório de revelação lhe dizia que o filme não continha nada. A partir do momento em que ela tomou para si também esta etapa da produção, revelando ela mesma os filmes, pôde perceber que haviam imagens, só que tão fora do padrão que acabavam sendo consideradas erros ignoráveis. A partir deste primeiro experimento, sua prática seguiu no caminho da fabricação de suas próprias máquinas, da adaptação dos filmes aos formatos estabelecidos como ideais para cada projeto e da obtenção de imagens vistas como precárias, quase imagens incompletas, em prol de uma fabulação.

O processo que Letícia estabeleceu segue na concretização da vontade de entrar na caixa preta (FLUSSER, 2011) e redefinir as normas através das quais uma imagem surge. Assim, ela deixa de ser refém das escolhas pré definidas e constrói um cenário onde adquire maior controle na fabricação do aparato, mas justamente para que possa ter menos controle no resultado final. Isso porque abre mão das pretensões de obter uma fotografia bem acabada e precisa, prescrita como bula de remédio nos manuais das câmeras



industrializadas e intencionada em seus recursos. Não poder ver exatamente o que está fazendo e estar a mercê de características imprevisíveis dos materiais escolhidos faz parte de uma decisão consciente de estar aberta ao acaso e propiciar o erro, justamente para que a imagem que vai surgir desta experiência, deste encontro com a realidade, lhe traga algo novo, algo que ela sozinha, sem ajuda da “aleatoriedade” do aparato, não teria conseguido gerar. A manipulação da técnica vem, não mais para aperfeiçoar, mas para instaurar algo novo.



Diferentemente dos aparelhos óticos do século XIX, a câmera da artista vai em busca do que os olhos não conseguem ver, não no sentido de ser mais precisa, mas de conseguir se materializar somente a partir daquele aparelho.

Letícia fala sobre explorar as potencialidades da imagem, como se ao debruçar-se sobre o processo fotográfico, não mais como um exercício que almeja alcançar a maestria e o virtuosismo da técnica, fosse em busca de manter o mistério, as restrições de quantidade, a espera pelo resultado e a possibilidade de alguma mudança qualquer ao longo do processo. A fotografia que produz está sempre lhe devolvendo coisas que sozinha não teria percebido. A plasticidade dos grãos, o borrado do movimento, as texturas e os ruídos fazem parte deste repertório.

Para além disso, as fotografias feitas por ela vêm cada vez mais construindo uma série de imagens que se perdem em um não lugar, em espaço e tempo indefinidos. Algumas aparentam apontar para um mundo pós apocalíptico, outras parecem voltar ao passado intocado da natureza. A partir de um determinado momento, a artista percebeu que havia a possibilidade e o quase chamamento

para se estabelecer uma linha narrativa e um personagem que permeasse todas estas quase ficções ou fragmentos de histórias. Quem surgiu foi um solitário viajante no tempo, que recebe mensagens em formas de imagens, vídeos, textos e sons. Desse modo, ela usa o véu de verificação da realidade contido na superfície da fotografia enquanto documento para se apropriar de algo que passa a ser um atestado palpável de uma abstração. A partir de lugares reais, a artista instaura mitologias e dá veracidade à ficção criada por ela. A concretude das imagens fotográficas, como um todo, mas sobretudo neste caso, das imagens fabricadas por Letícia, independentemente de sua precisão e de sua objetividade, evidenciam a autenticidade do discurso lúdico e formalizam este lugar onírico, que passa a existir.

Suas fotografias nos convidam a nos perdermos na indefinição das formas e das cores, que desembocam em sensações de nostalgia e imaginação, viajando por dentro das próprias imagens e divagando em um mundo possível. E ao nos permitir testemunhar registros de lugares inventados, ela reabre o mapa hiper catalogado para os códigos desconhecidos da fantasia.

O exemplo de Letícia Ramos se encaixa em uma característica da fotografia contemporânea, que estaria no caminho de tentar tomar controle do processo e profanar a caixa preta ao estipular experiências de manipulação da imagem antes, durante ou depois do processo. Essa fotografia, muitas vezes denominada como expandida, tem sua ênfase nos processos de criação e não mais em uma captura breve da realidade, ela se quer marca do gesto do artista e não mais privilégio do olhar momentâneo. O resultado final não estaria a mercê apenas da maestria do fotógrafo em torno da técnica do aparelho ou de um simples apertado de botão no instante decisivo, mas de toda uma construção ou imersão no processo de criação dessa imagem, envolvendo um pensamento, uma tentativa de expressar algo de dentro pra fora, e não de mostrar aquilo que já estava no mundo na sua forma intocada.

Assim, os artistas reaproximam a fotografia do modo de pensar das imagens tradicionais, pois passam a traduzir uma determinada maneira, pessoal e íntima, de encarar o mundo, tornando-se ferramenta de compreensão e aproximação novamente, e não de apontamento. Além disso, a imagem criada pelo artista tenta fugir da programação do olhar, para trazer algo novo e não mais a redundância da visão. Isso se dá através do choque, do estranho, do comentário em torno daquilo que encaramos como normalidade, dentre outros efeitos. Em um trecho de "O Ato Fotográfico", Dubois afirma: "Para todos esses artistas... a foto é instrumento indispensável para o seu trabalho, não apenas no plano técnico da construção, mas também (e sobretudo) do ponto de vista simbólico a obra elabora-se, isto é, faz-se e pensa-se pela fotografia, cabe ao artista investi-la de seu universo singular" (DUBOIS, 1993, p. 278).

Nesse sentido, passo agora para outros dois artistas que parecem trilhar caminhos de descoberta e memória, novamente intercalando futuro e passado, numa zona temporal obscura, através da técnica e das temáticas escolhidas.



João Castilho acabou se tornando representante de um movimento que parece ter tido origem em uma transgressão da fotografia documental. Diferente de Sofia, que transforma a imagem que produz em comentário e reflexão das questões em torno das quais transita e se perde, ou de Letícia, que cria elaboradas narrativas que se concretizam em imagens pouco explanatórias e parecem verificar apenas difusamente a veracidade dos fatos, estando a fantasia está em prol da história que criou, João possui trabalhos que se constituíram naquilo que ficou denominado como Documentário Imaginário.

O Documentário Imaginário tem como finalidade produzir novos sentidos a partir de um encontro verídico, desconstruir ideias pré concebidas e permitir que surjam imagens “inéditas”, distantes da abundância de banalidades visuais nas quais tropeçamos todos os dias. Desse modo, estas fotografias

ultrapassam sua condição de mero registro e se enredam em tramas que impulsionam a criatividade e a fantasia, expandindo as possibilidades de visualizar aquilo que poderíamos acreditar já conhecer. Ou seja, por mais que estas imagens surjam de fato de uma incursão à um determinado lugar e que guardem “traços de semelhança com o seu referente ... não devem ser tratadas como *espelho do real*” (LOMBARDI, 2007, p. 25) Assim, pode-se dizer que o trabalho se inicia através de um interesse de observação, de um posicionar-se no mundo de forma a estar aberto para aquilo que possa surgir, como se o artista se deixasse impregnar por um estado de atenção e esvaziamento de ideias pré concebidas, onde aquilo que fabula sobre seu entorno encontra contornos reais e concretos. Com o intuito de definir esta vertente contemporânea, Katia Lombardi diz que sua proposta:



(...) pode ser vista como uma busca por novas linguagens, por novas formas de representação que estejam mais voltadas para a expressão da sociedade contemporânea em suas inúmeras complexidades. (...) como uma possibilidade bastante intimista, prazerosa e libertária de expressão. (LOMBARDI, 2007, p. 71)

Apesar de resguardarem em si o colamento com aquilo que as propiciou, assim como uma palavra possui em sua “genética molecular” significados e estigmas atados à sua estrutura gramatical e sonora, podemos nos propor pensar a iconicidade da palavra e da imagem fotográfica como um tensionamento da fronteira entre o óbvio ou esperado e o estranho ou surpreendente, num atrito que produz faíscas que se fazem perceber em conotações e sensações, de modo a desestruturar e dar novos sentidos aos signos encontrados. “Todos os objetos, desde que se libere seu sentido simbólico, tornam-se signos de um intenso



drama. Tornam-se espelhos aumentadores da sensibilidade! Nada mais no universo é indiferente, desde que se conceda a cada coisa sua profundidade” (BACHELARD, 1994, p. 136).

Kátia Lombardi explica em sua dissertação, mais uma vez reforçando um aspecto já mencionado acima, como a técnica está a serviço do imaginário, à serviço de trazer à tona algo que se encontra numa tênue linha entre verdadeiro e falso e que não conseguiria ganhar forma se não fosse a participação

direta do aparato: “É, pois, por meio de instrumentos técnicos que o homem procura por em prática os seus sonhos, suas construções mentais” (LOMBARDI, 2007, p. 59).

As imagens de João Castilho partem de uma imersão no mundo, e a partir da combinação entre vivência e observação do seu entorno, surgem extratos subjetivos em forma de fotografias que carregam em si o vestígio do encontro. Como se estas imagens fossem materializações de afetos. O afeto, aqui, seria o resquíio simbólico, o resultado do encontro entre dois ou mais elementos: um terceiro, que surge daquilo que sobra, o substrato subjetivo de um entendimento ou da apreensão inquietante de uma experiência. A partir de marcas físicas e delineamentos tangíveis podemos intuir algo para além, para dentro do que se permite ver. O afeto aqui é entendido, ora como um substrato real aparente, ora como fruição indescritível. O conceito utilizado busca voz no afecto construído por Deleuze e Guattari como “devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 213), não como forma de perpetuar inalteradamente os conceitos filosóficos, mas usado a serviço de minhas intuições, de modo a complementar da melhor maneira possível aquilo que quero dizer. Nesse sentido, a fotografia é vestígio, fósil, pegada ou concha, e também, é um entendimento sensível, uma apreensão, uma sublimação da realidade, um estado de espírito de indagação e êxtase, como algo que surge na relação com quem vê e cria junto com o artista a partir de suas impressões e intuições.

Podemos dizer que o *Documentário Imaginário* comunga com a teoria do *imaginal* à medida que é dotado de uma faculdade criadora, aberta à dimensão relacional, e ao compartilhamento intersubjetivo, onde dimensões oníricas e poéticas arraigadas nas lembranças e nos sonhos emergem do imaginário do fotógrafo. (LOMBARDI, 2007, p. 72)

De certa forma, dar visualidade a um encontro tornado momento capturado permite uma nova incursão de sentido naquele que se defrontar com a imagem decorrente.

Como todas as imagens técnicas, a fotografia condensa subjetividade, percepção e formas de pensamento resultantes de processos de construção no imaginário dos fotógrafos que, posteriormente, passam a pertencer ao imaginário dos que se dispõem a observá-la. Em uma espécie de viagem introspectiva, o receptor acessa seu imaginário e percorre a imagem, seja por meio dos sentidos, seja passeando pela razão, pela imaginação, até chegar na emoção ou no desejo. (LOMBARDI, 2007, p. 50)

Já Gilvan Barreto, em um de seus trabalhos mais conhecidos, *Moscouzinho*, acessa sua memória de modo a deixá-la divagar numa mistura entre fatos e especulações. À partir de algumas lembranças marcantes, flutuantes em meio aos floreios de sua mente de criança hoje reaccessada por sua versão adulta e de uma pesquisa aos arquivos da polícia que investigava os cidadãos “suspeitos de atividades comunistas”, Gilvan criou todo um universo particular de histórias e associações livres que ganharam vida através da manipulação de cópias em diferentes suportes, xerocagem de materiais, impressão, e fotografia. As imagens resultantes criam um fantástico mundo que habita a infância do artista, mas que passa a ser compartilhada

de forma onírica conosco, nos chamando pra passear no istmo banhado pelas correntes do documento e do que pode ter sido.

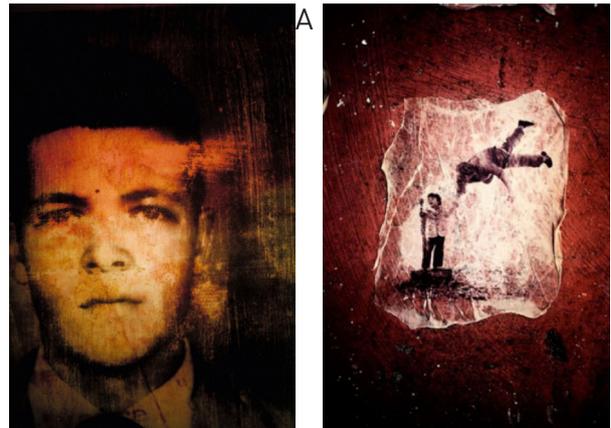
Este trabalho carrega uma inversão de valores e uma ironia que enriquecem o resultado fotográfico. De novo, a fabulação é protagonista. Ao consultar os documentos oficiais do DOPS, que produziam versões da realidade no intuito de justificarem suas suspeitas e perseguições, mas que são comumente encaixados na categoria de fatos, ele se aprópria do que



entende por uma “ficção oficial”, para produzir mentiras autênticas e resgatar memórias, perdendo de vista as fronteiras entre fabricação e verdade.

Aqui, passado e futuro novamente se caracterizam como um presente contínuo, deslocado de um momento exato no tempo historiográfico.

O fragmento de tempo isolado pelo gesto fotográfico (...) passa de uma só vez, definitivamente, para o ‘outro mundo’. (...) Abandona o tempo crônico, real (...) para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também dura, tão infinita (em princípio) quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total. (DUBOIS, 1993, p. 168)



tecnicidade e a materialidade foram usadas para encontrar a intangibilidade de sua imaginação, tornando-a palpável e visível. A mitologia inventada de Letícia Ramos encontra fios de comunhão com a mitologia pessoal de Gilvan Barreto.

Os próximos dois artistas que vou mencionar estão mais voltados ao que parece ser a construção poética de uma imagem, desvinculada da função de evocar memórias, ou futuros distantes, de retratar o conhecido através do desconhecido ou de se remeter ao próprio discurso fotográfico exclusivamente. Neles, também vamos encontrar imagens que fogem do convencional e que parecem inaugurar terrenos onde a mente pode devanear, mas aqui, mais forte do que nos outros, talvez, sinto que há uma vontade muito grande de expressar sentimentos e externalizar longínquas e intangíveis camadas do convoluto ser através de fotografias quase etéreas, cuja relação com a realidade é cada vez mais frágil.

Masao Yamamoto é um fotógrafo japonês que utiliza um método artificial para acelerar o

envelhecimento de suas imagens. Assim como Gilvan e Letícia, se apropria de valores estéticos através da técnica ou da manipulação para gerar a transposição visual do que vislumbra. Ele chama este processo de esquecimento ou produção de memória e deseja alcançar o caráter desfocado das lembranças. Suas fotos são pequenas, como delicados souvenirs, capazes de caberem na palma da mão. Desse modo, Masao pretende dar a sensação de que podemos segurar nós mesmos os restos físicos de uma memória reencontrada. Seu interesse é criar metáforas visuais que condensem em si a carga simbólica contida em um haikai,



assim como sua capacidade de descrever efemeridades e discretos movimentos que escondem, em suas aparentemente simples composições, sentidos bem mais profundos.

Suas fotografias dialogam bastante com aspectos surrealistas, parecendo de fato a materialização de um sonho, criando ilusionismos que fazem uso do contraste, da profundidade de campo, texturas e tonalidades e de outras características que compõe a imagem. Algumas de suas imagens remetem ao inventário visual de Magritte. A nuvem, que sempre gerou deslumbre por seu caráter de matéria em constante transformação, de corpo impalpável e de devir fabuloso que encontra na forma visual a tradução de algo impossível de



ser capturado, pode ser entendida como uma das melhores metáforas daquilo que engana os olhos.

Numa de suas letras musicais, *Both Side Now*, Joni Mitchell evoca esta incapacidade de conhecer as nuvens, permanecendo assim numa zona etérea e abstrata:

Rows and flows of angel's hair
And ice cream castles in the air
And feathered canyons everywhere
I've looked at clouds that way

(...)

I've looked at clouds from both sides now



From up and down, but still somehow
It's cloud illusions I recall
I really don't know clouds at all.

Os trabalhos de Masao Yamamoto são delicados

poemas, expressões de sua sensibilidade enquanto artista. O estranhamento aqui não é causado pela imagem surpreender nossas expectativas perante algo do campo do esperado, mas por identificar no mundo, pequenos tesouros



que se transformam em visões oníricas.

Finalmente, como último exemplo, Corinne Mercadier é uma artista francesa que nos apresenta, em seus trabalhos, a instabilidade do mundo e a materialização de seres intangíveis e de estados da alma. Suas imagens espectrais são voláteis. Nelas, encontramos o



desejo de capturar a inconstância das coisas e trazer o fantasma para a própria fotografia, deixando de ser apenas um pano de fundo conceitual e passando a ocupar a superfície. A abstração se delinea em espaços vazios e objetos voadores, criando uma atmosfera inquietante que se descola da realidade.

Corinne dá vistas àquilo que não possui



passagem de segundos e passa a ser uma dimensão da percepção. “As imagens estáticas, a fotografia entre elas, proporcionam um tempo de observação prolongado, oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada”. (FATORELLI, 2012, p. 175)

Seja nos levando para seu mundo particular, seja nos deslocando do mundo onde habitamos, ou seja, pela invenção ou pela reinvenção, a fotografia é capaz de nos transportar para outros imaginários. O enigma e a falta de solução para as incógnitas que parecem se postular são incorporadas e fazem parte do desejo que inaugura estas imagens.

1. Raquel Gandra é estudante no programa de mestrado em Poéticas Interdisciplinares na EBA-UFRJ, cujo projeto de pesquisa atual se chama “Corpos Ausentes”.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. São Paulo: Bertrand Brasil S.A., 1994.
- BARTHES, Roland. **Camera Lucida**. Berkshire: Vintage Classics, 2000.
- BAQUÉ, Dominique. **Photographie Plasticienne, L'Extrême Contemporain**. Paris: Éditions du Regard, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.
- FATORELLI, Antônio. **Variações no tempo: Mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento**. In: **Imagens: arte e cultura.1** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: Fotografia e Verdade**. Barcelona: GG, 2010.
- FOUCAULT, Michel. O Governo de Si e dos Outros. In: **Ditos e escritos VII: Arte, epistemologia, filosofia e história da Medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. **A Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Annablume, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- LOMBARDI, Katia. **Documentário Imaginário** (Dissertação). Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

Políticas das imagens e as estruturas de poder

FIF Universidade 2015

Economias afetivas e estruturas de poder: tropicalidade e modernidade nas reformas urbanas no Rio de Janeiro do início do século XX

Alice Heeren¹

Resumo:

Economias de poder, como discursos de nacionalismo e racismo, são formas sociais ubíquas que provaram ser resistentes a estratégias de desconstrução. No Brasil, até a atualidade, o mito do país do futuro: tropical, racialmente democrático, culturalmente efervescente e cheio de potencial econômico, ainda permeia o imaginário popular. Os mecanismos através dos quais estas economias de poder são consolidadas são simultaneamente imagéticas, discursivas e afetivas. O foco deste trabalho é o mecanismo afetivo que tradicionalmente foi menos estudado. Para explorar estas questões, se examina um caso em específico: a produção fotográfica de Augusto Malta no início do século XX no Rio de Janeiro, um grupo de imagens que foi central em uma guerra propagandística do período e é um exemplo da articulação de afetos na consolidação de poder.

As fotografias de Malta foram veículos de signos afetivos manipulados com o objetivo de colonizar as mentes da população em favor das reformas do espaço urbano do Rio de Janeiro e a consolidação das oligarquias agricultoras que dominaram o governo brasileiro durante várias décadas. Medo, nojo, desejo e orgulho se tornaram símbolos afetivos centrais que circulavam durante este período em imagens e textos e é através destes que a biopolítica do período, disfarçada como sanitização e embelezamento da capital foi justificada.

Abstract:

Economies of power, such as nationalism and racism, have been ubiquitous social forms proven impervious to diverse strategies of deconstruction. In Brazil, until today, the myth of the country of the future: tropical, racially democratic, culturally effervescent, and full of economic potential still permeates the public imaginary. I leave from the premise that the mechanisms through which economies of power and mythological paradigms are consolidated are simultaneously imagetic, discursive and affective. I focus on the affective mechanism here as it has traditionally been understudied. To explore these questions I take one case study under consideration: the photographic production of Augusto Malta in the early twentieth century Rio de Janeiro. This production was central in a propagandistic war of the period and is exemplary of the articulation of affect to consolidate power.

Malta's photographs served as carriers of affective signs that were manipulated in order to colonize the minds of the population in favor of reforms to the urban fabric of Rio de Janeiro and of the consolidation of the Republican oligarchical elite that dominated the early twentieth century in the country. Fear, disgust, desire, and pride became central affective signs that circulated during this time in images and texts and through which a biopolitical measures disguised as sanitization and beautification policies were justified.

O ideal do Brasil como o país do futuro: essencialmente moderno, tropical, culturalmente efervescente e em desenvolvimento já estava sendo construído desde a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808. A nova capital se tornava neste mesmo momento uma metonímia para o país como um todo.² Dom Pedro II e José Bonifácio durante o Primeiro Império exploravam a riqueza natural do país, já exaltada nas inúmeras representações da baía de Guanabara, e defendiam a intrínseca tolerância racial dos brasileiros como marcas da identidade nacional. Essas ideias atingiram seu auge na era republicana (pós-1889) e são fatores importantes para estudos voltados para a construção de um imaginário Brasileiro e os mecanismos de poder que o permeiam.³

Como argumenta José Murilo de Carvalho em seu *The Formation of Souls: Imagery of the Republic in Brazil* (Carvalho 2012, 3), “[through] collective imagination one reaches not only the head, but especially the heart, or the aspirations, fears, and hopes of a people... The social imagination is constituted and expresses itself undoubtedly through ideologies and utopias, but also through symbols, allegories, rituals, and myths.”³ O argumento central deste artigo é que construção do imaginário brasileiro e do Brasil como o país do futuro, foi consolidado através do uso de signos semânticos, imagéticos e afetivos, sendo que as duas primeiras categorias já foram extensamente estudados na bibliografia nacional e internacional.⁵ Este estudo busca colaborar, através da investigação de uma faceta do mito de brasilidade e de um momento

histórico específico, para a investigação do funcionamento de mecanismos de poder.⁶ Um estudo de caso foi escolhido para explorar melhor estas questões: a produção fotográfica de Augusto Malta no início do século XX no Rio de Janeiro. Estas imagens foram chaves nos conflitos políticos da época que eram travados principalmente através de propagandas. Estas carregavam signos afetivos através dos quais diferentes camadas da população eram manipuladas para se voltar a favor ou contra as reformas urbanas do Rio de Janeiro e através das quais o poder das oligarquias que dominaram o início do século XX no país foi consolidado. Orgulho, medo, nojo e encantamento são todos signos afetivos que foram manipulados e acoplados a outros signos semânticos e semióticos para construir a imagem do Brasil. Os problemas políticos, econômicos e urbanísticos do Rio de Janeiro neste período são chaves para compreender estas imagens, as tecnologias afetivas e os discursos de poder ligados à elas.

O Rio de Janeiro vivia entre 1904 e 1920 um momento de conflito: politicamente, as oligarquias agricultoras tentavam se consolidar no governo após o fim da escravatura e a proclamação da república, mas sofriam pressões constantes de outros grupos como os Jacobinos e os monarquistas. Estruturalmente, os problemas urbanos da capital, sanitários e de moradia, agravados pelo êxodo rural depois fim da escravatura, leva a constantes epidemias. Economicamente, o mercado capitalista que havia florescido no final do século XIX na capital, sofre com a falta de confiança causada pelas condições insalubres do seu porto e a instabilidade do governo. Buscando reverter

estes problemas, presidente Rodrigues Alves e prefeito Pereira Passos formulam uma série de reformas e políticas sanitárias. O objetivo era erradicar doenças, e os corpos indesejados que as carregavam, limpando o espaço público e regenerando a confiança de investidores externos no potencial do país. Além disso, se acreditava que o embelezamento da capital e melhores condições urbanas ajudaria o governo a formar laços com as novas elites da capital. Assim, em 1902 houve a implantação do primeiro plano urbano compreensivo para a cidade do Rio de Janeiro.

Apesar das metas de embelezamento e das tentativas de satisfazer as elites cariocas, várias das políticas sanitárias do governo invadiam a estrutura doméstica e as organizações sociais da tradicional família carioca gerando suspeita entre a elite. Os grupos de oposição ao governo utilizaram-se dessa insatisfação geral e através de tecnologias de *affect*⁷ incitaram medo na população em relação a vacinação obrigatória e a confiscação de propriedades particulares, ambas medidas chaves para a expansão e mudança da cidade do Rio de Janeiro. Encurralados pela oposição, o governo de Rodrigues Alves e Pereira Passos respondem de acordo e usam *affect* para agir contra as crescentes manifestações. É através da análise de fotografias feitas por Augusto Malta e comissionadas por Pereira Passos durante seu governo que eu proponho examinar mais atentamente a função de signos afetivos no processo de construção da nação e a consolidação de discursos de poder.

Affect theory é uma área em crescente desenvolvimento e o texto dialoga com duas correntes: por um lado, a do teórico cultural

Brian Massumi em seu foco em corpos em movimento e o efeito de impulsos afetivos na superfície destes corpos, e por outro lado, a de Sara Ahmed na sua discussão da circulação de signos afetivos e o potencial das economias criadas através dessa circulação na definição do limite entre corpos.⁸ Massumi define *affect* “as an excess (...) as an intensity (...) as a system that is not organized through difference, one that is not semantically or semiotically ordered (...) (Massumi 1995, 85-7).⁹ *Affects* são registrados e arquivados pelo corpo, mas não permanecem estáticos ou estáveis o suficiente, por tempo o suficiente, para que significado se prenda a eles, ou seja, para que se crie uma relação significado-significante nos moldes reconhecidos tradicionalmente pela linguística e a semiótica. Entretanto, como Ahmed levanta em *The Cultural Politics of Emotions* “the distinction between sensation and emotion can only be analytic, and as such, is premised on the reification of a concept... It allows us to associate the experience of having an emotion with the very *affect* of one surface upon another, an *affect* that leaves its mark or trace” (Ahmed 2004, 6).¹⁰ Consequentemente, *affects* podem ser signos comunicáveis quando eles ganham um significado mais estável dentro de um sistema de *affects*: quando eles se tornam signos afetivos. Entretanto signos afetivos não se configuram sozinhos porque como existem no âmbito do corpo consciente só circulam no mundo quando se inserem dentro de outros signos, semânticos ou semióticos. É nesta circulação que os signos afetivos ganham poder, se inserem em cadeias de significação e transitam entre os signos que constituem estas cadeias. Além disso, os signos afetivos não são constituídos através de um sistema de diferença, mas através de um sistema de analogias. Exemplo: eu compreendo o signo afetivo “medo” quando vejo uma fotografia de uma criança encolhida em um canto ao meio a uma cidade em guerra não porque eu tenho uma experiência ao nível do meu próprio corpo dessa situação específica, mas porque eu tenho experiências análogas de medo. Eu sei o que é medo como signo afetivo e quando o vejo acoplado a um signo semântico ou semiótico, por exemplo uma fotografia, eu consigo recupera-lo como impulso afetivo ao nível do meu próprio corpo. É uma experiência sinestésica. Assim, como ressalva Ahmed *affects* não habitam (ou estão presos) em objetos e signos específicos, mas transitam entre signos na cadeia de significação deixando traços a medida que circulam. Medo ou amor ou orgulho não tem um signo específico que os caracteriza, mas residem em diversos outros signos como a bandeira de um país, uma paisagem ou a expressão de um gesto por outras pessoas. Por deixarem traços e também reterem traços dos signos que habitaram, os signos afetivos tem o potencial de ser grandes reservatórios de discursos já que se tornam de várias maneiras sinédoque da cadeia de significação. Um exemplo dentre as fotografias abordadas neste estudo é como as imagens de Augusto Malta dos cortiços no centro do Rio de Janeiro se torna, reservatórios de vários signos afetivos: de medo em relação ao contágio por diversas doenças, nojo dos corpos (e no caso os corpos associados a estes espaços nas fotografias de Malta eram mestiços e negros recém libertos) que eram vistos como carregando estas doenças, e desilusão com a perda de um status de ambiente paradisíaco que o Rio de Janeiro tinha no Brasil e no exterior.

Em *Estalagem localizada na Rua do Senado* de 1906 (Figura 1), Malta usa de um ângulo fechado captado do alto para fotografar uma habitação pequena e populosa na rua do Senado. As estratégias composicionais utilizadas pelo fotógrafo enquanto envolviam sua produção em uma aura de verdade, já atribuída à fotografia nesse período, é uma das marcas registradas do oeuvre de Malta. Nesta fotografia mais especificadamente, Malta fotografou o ambiente de cima para baixo cortando o céu da composição e ressaltando o pátio do pequeno complexo habitacional. Sem a linha do horizonte ou um espaço acima do prédio, confinamento do espaço por todos os lados é privilegiado, seu aspecto sujo e apertado são os focos centrais da imagem. O chão também não pode ser visto já que roupas presas nos varais que cortam todo o pátio obstruem esta visão. As famílias que habitam estão localizadas na parte inferior do espaço composicional de um lençol que aparece logo acima deles na composição, parecem encurralados dentro do pequeno espaço. Malta ressalta a incompatibilidade entre a moradia e a quantidade de famílias que moram ali. A composição privilegia a pequenez do



Figura 1 - Augusto Malta, *Estalagem localizada na Rua do Senado*, 1906.

espaço e os elementos não encontrados na imagem como o céu configuram um discurso biopolítico que se alimenta do mito do Éden terrestre e de estudos médicos da época.

Desde a “descoberta” do Brasil pelos Portugueses no século XVI, a beleza e imensidão da Baía de Guanabara, a entrada para a costa do Rio de Janeiro foi exaltada em narrativas, músicas, desenhos, gravuras e pinturas. Artistas haviam buscado representar a experiência do sublime no momento de primeiro contato com o Novo Mundo.¹¹ A topografia e a variedade das belezas naturais da costa do Rio de Janeiro eram aspectos centrais de imagens de artistas de diversos países, a ubiquidade do expansivo céu azul sendo um dos aspectos mais expressivos. *From the Summit of Corcovado Mountains, near Rio de Janeiro* de Augustus Earle de 1822 (Figura 2) é um exemplo típico. A baía é representada sumindo na distancia enquanto um homem bem-vestido no plano frontal aparece quase coberto pela vegetação do alto do morro em que está. Similar é *Rio Janeiro prancha 5* (Figura 3) de Johann Rugendas uma litografia publicada no “Das Merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien” de 1836. Novamente destaque é dado a vegetação e ao expansivo céu ensolarado acima da baía. Adicionalmente, na composição de Rugendas, as intervenções humanas e tentativas de domar o ambiente são apresentadas junto com as relações sociais entre os indivíduos que povoam o espaço composicional.

Malta claramente estava familiarizado com estas estratégias pictóricas e composicionais como a sua fotografia *Vista do Corcovado* de 1910



Figura 2 - Augustus Earle, *From the Summit of Corcovado Mountains near Rio de Janeiro, 1822*

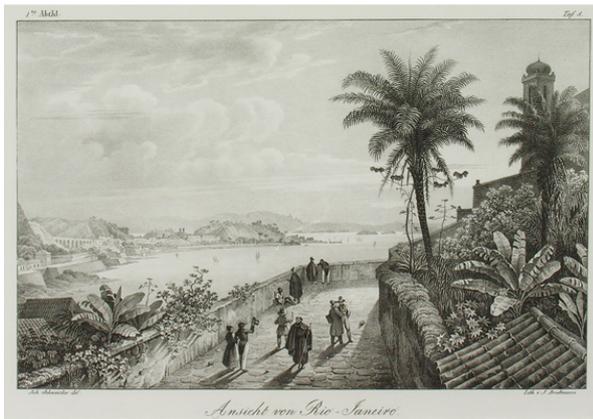


Figura 3 - Johann Rugendas, *Rio de Janeiro prancha 5, "Das Merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien," 1836*



Figura 4 - Augusto Malta, *Vista do Corcovado, 1910 Rio de Janeiro*

atesta. Esta fotografia já mostra um ângulo icônico da vista da baía como uma gravura de 40 anos antes por um artista desconhecido já mostra. Novamente na fotografia de Malta, o artista privilegia o ponto de vista alto, mas aqui este é usado para ressaltar a imensidão do céu e a grandeza dos recursos naturais do Rio



Figure 5 - Artist Unknown, *Monestary San Jose in Rio de Janeiro, c. 1870*

de Janeiro. Comparada a *Estalagem localizada na Rua do Senado, Vista do Corcovado* evoca sensações opostas: a sujeira e o confinamento da pequena habitação na Rua do Senado é contraposta à imensidão do céu e do mar que some no horizonte à frente da costa carioca.

Lúcia Lippi Oliveira e Carlos Martins argumentam que o Rio de Janeiro é uma das cidades mais reproduzidas imagetivamente da história (Lippi Oliveira 2002, 157). Esta paisagem icônica foi usada não só para a construção do ideal da América tropical, mas também como o símbolo máximo de brasilidade. A importância do motivo edênico no imaginário brasileiro é importante para entender discursos médicos no início do século XX. Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso* nota que o ideal do Éden foi responsável pela ênfase, desde a antiguidade e especialmente durante a Renascença, da Natureza como modelo ético, moral e estético. Consequentemente, este modelo teve largo impacto naqueles que primeiramente desembarcaram no Novo Mundo durante a era das descobertas (Buarque de Holanda 1969, IX). Na Idade Média, como argumenta Buarque de Holanda, se acreditava que o Jardim do

Éden não era apenas um lugar mítico, mas de fato um lugar real. Assim, é importante não subestimar o poder dessa ideia no imaginário dos viajantes e cartógrafos que chegavam a costa brasileira. A abundância dos recursos naturais do Novo Mundo quando contrastados à uma realidade Europeia sazonal e uma agricultura cada vez mais laboriosa, levam os viajantes a verem os novo territórios como algo saído das Escrituras.

O mito de um Éden terrestre teve várias encarnações durante os anos e alguns aspectos permaneceram como signos afetivos circulando no discurso de brasilidade. A ideia de um local de nascentes intermináveis, de um ar limpo e saudável, não muito quente ou frio, onde os habitantes vivem vidas sobrenaturalmente longínquas, eram as características mais importantes do motivo Edênico. Além disso, um complexo montanhoso ao meio de águas abundantes também remonta a características do Éden terrestre, todas estas construídas através de colagens de textos religiosos e seculares como a Bíblia, a Odisseia e a Ilíada. Diversos autores retornam ao motivo Edênico quando buscando referências para descrever o Brasil e principalmente a região da baía de Guanabara. Manuel de Nóbrega e Jean de Léry são apenas dois exemplos deste grande impacto (Buarque de Hollanda 1969, 295).

No início do século XX estes ideais paradisíacos ainda estavam em voga, entretanto eles eram temperados por discursos médicos mais recentes, como teorias de miasmas e a contaminação por ar parado, que ganhavam cada vez mais renome na Europa. No caso do Rio de Janeiro, desde a chegada da família real, mas cada vez mais expressivamente durante o governo de Pereira Passos, a cidade se tornava mais insalubre. A primeira epidemia de febre amarela em 1849 matou 4160 dos 166000 que habitavam na capital. É relevante notar que neste momento já haviam aqueles que associavam as epidemias a indivíduos de classes mais baixas, negros e seus descendentes: o médico alemão Bertoldo Lallement que vivia no Rio de Janeiro no período da primeira epidemia chegou a afirmar que as doenças contagiosas poupavam os escravos, fazia algumas vítimas nos mulatos e decimavam os brasileiros de descendência europeia (Benchimol 1990, 114). Esta associação entre as epidemias e os corpos de indivíduos desprivilegiados que migravam para a capital e viviam em situações cada vez mais precárias, faziam parte de uma biopolítica que é característica da época e era sustentada por signos afetivos assim como dados pseudo-científicos. Os corpos dos negros e mulatos disseminavam as doenças e os ambientes insalubres eram as incubadoras para os vírus. O ambiente e o corpos doentes se tornam análogos no discurso dos médicos da época e conseqüentemente as políticas do governo no seu processo de erradicação de doenças do corpo político se estendia a ambos os corpos dos desprivilegiados e o espaço da cidade. Com esse objetivo é criada no final do século XIX a polícia médica que tinha a autoridade para:

“(...) intervir na sociedade e policiar tudo aquilo que pudesse causar doença; destruir componentes de espaço social perigosos, porque causadores de desordem médica; transformar a desordem em ordem, através de um trabalho contínuo e planejado de vigilância da vida social” (Benchimol 1990, 115).

Desta forma, a higienização do corpo social resultavam não só em mudanças estruturais na cidade, mas também a remoção daqueles considerados *componentes de espaço social perigosos, porque causadores de desordem médica*. As políticas sanitárias do governo eram muitas vezes discursos raciais e de expulsão de corpos indesejados maquiados como processos de higienização e embelezamento da cidade. Outro ponto central da medicina social era a teoria dos miasmas: a noção que a insalubridade do ar em regiões climáticas específicas era exacerbada por superpopulação. Benchimol resume as ideias do período:

“Situada em zona tropical, numa planície baixa e pantanosa, rodeada pelo mar e pelas montanhas, a cidade reunia, segundo os higienistas, duas características adversas: o calor e a umidade proveniente da evaporação das águas do mar, dos pântanos e das chuvas, que não escoavam devido à pouca declividade do solo. Os pântanos eram particularmente temidos por constituírem focos de exalação de miasmas, os pestíferos gases que veiculavam os agentes causadores das doenças da morte. Os morros da cidade também eram tematizados como fatores de insalubridade, porque impediam a circulação dos ventos purificadores e porque deles escoavam as águas dos rios e das chuvas, que se imobilizavam na vasta planície sobre a qual se estendia a maior parte construída do Rio, tornando-a pantanosa, úmida e calorenta... O alvo principal de suas críticas eram as habitações, sobretudo coletivas, onde se aglomerava a heteróclita multidão de pobres na área central do Rio de Janeiro” (Benchimol 1990, 117)

As teorias médicas do período, o caos estrutural da cidade do Rio de Janeiro e o motivo edênico são relevantes para uma análise mais abrangente de fotografias como a *Estalagem localizada na Rua do Senado*. A estratégia composicional de Malta enfatizando a falta de ar e a superpopulação do espaço, além da inclusão dos habitantes, na sua maioria negros e mestiços nos espaço fotográfico, se alimentava da medicina social e do mito do Éden terrestre e os perpetua através de signos afetivos. Medo e nojo se prendem e circulam através destas imagens, através delas a elite relembra a ansiedade vivida durante os anos 1850, o período da primeira epidemia de febre amarela na cidade e reforça afirmações como as de Lallement. Assim, negros e mestiços passam a serem vistos como componentes perigosos do corpo social por viverem em lugares pequenos, quentes e insalubres com ar parado e contaminado. Medo da possibilidade de contágio e nojo dos corpos doentes e do espaço habitado por eles eram importantes aspectos afetivos das imagens de Malta quando vistas pela elite carioca. Por outro lado, estas imagens, pela ausência do céu e da linha do horizonte e a aglomeração de espaços construídos ao invés de paisagens naturais, contrasta com os ideais do Éden terrestre e o orgulho sentido pelos cariocas a respeito do seu ambiente, um orgulho substituído por medo do espaço social e sua deterioração. É fácil de entender, sob este ângulo como as políticas para alterar o espaço urbano do Rio de Janeiro no início do século XX reflète as ansiedades da elite carioca a respeito dos corpos que dividiam com eles a esfera pública da capital.

A *belle époque* carioca, período que compreende entre as décadas de 1890 até 1910, seguiu um período de agitações políticas e sociais: a abolição da escravidão (1880-88) e da independência do país (1870-89). Durante estas duas décadas a população do Rio de Janeiro aumentou em 33 %. Como argumenta Jeffrey Needell: “After the turmoil of the 1890s, which had brought Brazil penury and a reputation for violent instability, a healthy and ‘civilized’ port capital was to be presented to the West as a symbolic and functional element in the country’s new viability and potential as a secure advancing nation” (Needell 1983, 86).¹² Um novo porto, saudável e com uma boa infraestrutura se torna essencial com a crescente escassez de investimentos externos na capital por volta de 1902-4. O plano nacional do presidente Rodrigues Alves foca cada vez mais no Rio de Janeiro devido a sua base de aliados nas oligarquias agricultoras da região. Needell resume o momento:

“Rodrigues Alves proposed to dramatically strengthen Rio’s role as the nation’s port-capital- symbolic and functional neocolonial nexus between North Atlantic civilization and economy and a ‘modernizing’ Brazil... There were three hinges to this portal to the future. One was the ambitious, sophisticated program of disease control and eradication directed by Oswaldo Cruz, who promised to rid Rio, Brazil’s threshold, of the illnesses (yellow fever, plague, and smallpox) that had made it notorious among immigrant laborers and foreign capitalists. The second was Rio’s Europeanization,

by way of the building, improvement, beautification, and rationalization of the city’s streets and public places according to the Parisian model synonymous with Haussmann, reforms placed in the practiced hands of Rio’s prefect, Francisco Pereira Passos. The third was the construction of Rio’s modern port, a practical necessity for Brazil’s major entrepot; a port, moreover, linked to the burgeoning commerce, industry, and labor of the Old City and the North Zone by Parisian-style boulevards. This last reform was undertaken by the minister of industry, transport, and public works, Lauro Muller, who delegated the complicated planning and construction to the clique of engineers and entrepreneurs associated with the Club de Engenharia and headed by [Gustavo Andre] Paulo de Frontin and Francisco Bicalho” (Needell 1987, 243-44).¹³

O crescente caos urbano e a superpopulação após o êxodo rural do fim do século XIX, as epidemias alarmantes e as políticas sanitárias do governo chegam a um ponto de ebulição em 1904 com a Revolta da Vacina. Em meio a reformas estruturais à cidade e a medidas sanitárias agressivas como a vacinação obrigatória, a Revolta da Vacina foi uma resposta por parte da elite a estas medidas que previam inclusive que médicos adentrassem os sobrados cariocas obrigassem homens, mulheres e crianças a retirarem partes de suas roupas e serem injetados com as doenças que eles temiam tão profundamente.

A Revolta da Vacina em seu momento mais crítico, uma reação armada por parte da população que durou dias, ressaltou a dificuldade de controle no ambiente urbano do Rio. As reformas urbanas do governo Rodrigues Alves e Pereira Passos, tinham como objetivo não só agradar as elites cariocas através de uma imitação da Paris de Haussmann, mas também prevenir—como havia feito o governo francês—um possível golpe que fosse favorecido pela estrutura da cidade. As vias largas *à la Haussmann* a serem abertas no centro do Rio, a Av. Central sendo a principal, eram uma prevenção contra o uso da morfologia urbana tortuosa e impenetrável da cidade em caso de resistência armada ao governo. A cavalaria era o método mais eficiente de controle das massas e ela não conseguia navegar a configuração urbana da capital. Assim, reformas urbanas que livrassem a capital de patologias físicas e sociais, eram um desejo do governo, mas algo que devia ser “vendido” às elites. A manipulação da população pela mídia durante os meses que antecederam a Revolta da Vacina provaram que os grupos de oposição ao governo haviam dominado tecnologias afetivas na sua campanha para minar as reformas. Com os gritos contra violações graves de direitos individuais sobre o corpo e propriedade privada, começa a se criar no Rio de Janeiro do início da década de 1900 uma economia do medo, que circulava inclusive no discurso de famosos médicos e em jornais de grande porte (Needell 1987)². Esta batalha midiática se alastrou pelas páginas de jornais como *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *A Avenida* e *a Rua do Ouvidor*. Uma manchete de outubro de 1904 no *Correio da Manhã* intitulado “Os Perigos da Vacina: Retratos de uma Víctima,” descreve um homem desfigurado sofrendo com um tumor. A chamada lê “para que o publico possa bem avaliar o que está arriscando com a vacinação obrigatório.” O texto continua:

“Quando sofreu a vacinação, a sua pelle era lisa e limpa, macia e bela, e ele, além disso gozava de perfeita saúde. Mas, contemplae attentamento seu retrato, e vêde o mierrimo estada a que chegou posteriormente. E qual a causa dessa assombrosa mudança? Qual? Simplesmente a vacinação, o grande destruidor da felicidade humana, da saúde humana e da vida humana. A vacinação, a propagadora por todos os modos da moléstia imunda, o monstro que polue o sangue inocente e puro de nossos filhos com as vis excreções expelidas de animais moribundos, e de natureza a contaminar o systema de qualquer ente vivo” (*Correio da Manhã* 13 October 1904, 1).

A linguagem usada no artigo carrega signos afetivos, mais especificadamente medo e nojo como é manifesto em trechos como: “A vacinação, a propagadora por todos os modos a *molestia imunda*, o monstro que *polue o sangue* inocente e puro de nossos filhos com as vis excreções expelidas de animais moribundos, e de natureza a *contaminar o systema...*” (ênfase minha) Essa associação da vacina com impureza e contaminação do ponto de vista físico e moral são o foco dos veículos da oposição nas suas manipulações propagandísticas. Em 29 de setembro de 1904, na capa do *Correio da Manhã*, uma caricatura aparece ao lado de um artigo sobre a vacinação obrigatória (Figura 6). Legendada como “Para 1905: Lavagem Obrigatória,” nesta caricatura, o

artista parodia a aplicação de vacina contra a varíola comparando-a com uma colonoscopia.

O problema da elite do Rio de Janeiro com a vacinação obrigatória não era apenas o medo de contaminação, mas também como a sua aplicação violava as regras de pudor e do espaço privado. A oposição usou estas normas sociais e a falta de compreensão por parte da população em relação ao funcionamento da vacina para causar uma onda de pânico que culminou nas manifestações do dia 13 de novembro de 1904 quando jornais como o *Correio da Manhã* foram fechados e a incapacidade de controlar a população nas ruas da cidade do Rio de Janeiro se tornou aparente para o governo.

O governo perdia o controle e o apoio da população e a fotografia logo se mostrou como sua melhor arma nesta guerra afetiva e midiática. O ideal de modernidade que já havia, durante o século XIX, seduzido a aristocracia brasileira que agora estava em decadência, podia se tornar um dos veículos mais eficiente para signos afetivos voltados a colonizar os desejos da burguesia carioca. Dois aspectos importantes foram mobilizados: o desejo pela modernização do Rio e a recuperação de um orgulho em relação ao ambiente natural privilegiado da baía de Guanabara com sua ligação com o mito do Éden terrestre. Enquanto o medo dos efeitos das vacinas e da perda de propriedades privadas se tornaram poderosas economias afetivas usadas contra as políticas do governo, o medo de epidemias como da febre amarela e varíola, e o nojo dos corpos contaminados que transitavam pelo



Figura 6 - *Correio da Manhã* September 29 1904, p. 1

espaço público, levam as elites a cada vez mais simpatizarem com as políticas urbanas e sanitárias do governo Rodrigues Alves e Pereira Passos. Por um lado, o sonho da modernização da capital e por outro os mitos já exaltados da riqueza natural do Rio de Janeiro se tornam economias afetivas chaves no discurso do governo da *belle époque*.

As fotografias tiradas por Malta foram importantes como hospedeiros para os signos afetivos que geraram as economias de afeto que ajudaram o governo. Ele fotografou cada um dos prédios marcados para demolição no centro da cidade considerados insalubres. As imagens resultantes eram usadas para justificar as demolições e as baixas indenizações pagas pelos imóveis, além da expulsão das famílias de baixa renda que habitavam estas moradias. Malta alimentava as economias afetivas já estabelecidas de medo e nojo através de estratégias composicionais que enfatizavam os espaços pequenos, apertados, sujos e super populosos das habitações. Ele registrava as condições da infraestrutura, os habitantes e seus costumes. Muitas vezes Malta usava da sua posição como fotógrafo oficial da prefeitura para ganhar entrada nas casas e fotografar as

várias famílias que habitavam estes espaços. Estes retratos persuasivos eram então usados por profissionais como Oswaldo Cruz, Paulo Frontin e Pereira Passos em discursos em que condenavam a deterioração física, social e moral do centro do Rio de Janeiro.

Malta produziu mais de trinta mil imagens de 1903 e 1936 enquanto era o fotógrafo oficial da prefeitura e como Ana Maria Mauad nota é responsável por uma reeducação do olhar da elite carioca durante a *belle époque*. Para Ahmed, “affect generates effects in the alignment of ‘you’ with the national body. In other words, the ‘you’ implicitly evokes a ‘we,’ a group of subjects who can identify themselves with the injured nation in [a] performance of personal injury (Ahmed 2004, 2).”¹⁴ Os grupos de oposição ao governo acumulavam valor afetivo através da economia afetiva de medo, medo coletivo da população que estava sendo invadida, deslocada, suas roupas retiradas e penetradas pelas políticas de Rodrigues Alves e Pereira Passos. Alternativamente, as imagens feitas por Malta eram os veículos em que os signos afetivos de medo de contágio circulavam e se associavam aos corpos dos negros e mulatos que supostamente invadiam o espaço social trazendo as doenças para perto dos corpos da elite. Assim, apesar do signo afetivo do medo ser constante, ele circula por duas cadeias diferentes de significação se inserindo em signos semânticos e semióticos diferentes e trabalhando analogicamente para alinhar corpos aos discursos do governo ou da oposição.

Como Ahmed ainda nota referenciando Judith Butler, *affect* trabalha através da performatividade: através de um significante que não simplesmente dá nome a algo que já existe, mas cria algo no ato de nomear aquilo que cria (Ahmed 2004, 92). Quando Malta compunha uma fotografia de prédios depredados e espaços sujos e pequenos e os sobrepunha com os numerosos indivíduos que habitavam nestes lugares, ele acoplava as noções de impuro e doente os corpos daquelas pessoas, agora denominadas como impuras e doentes, ele criava o corpo doente do negro e mulato enquanto o dava forma.

Além de *Estalagem na Rua do Senado*, outras fotografias de Malta dessa época ressaltam seu padrão composicional e suas estratégias de significação. *Interior de um cortiço* de 1906 (Figura 7), é outro exemplo. De novo o fotógrafo privilegia ângulos fechados enfatizando o aspecto claustrofóbico e desordenado do espaço, ele inclui os moradores do local dando a ideia de encurralamento dentro da própria composição da fotografia. Alguns moradores estão no andar de baixo da casa, presos como se por uma linha imaginária refletida pela linha de roupas sob suas cabeças, eles se posicionam no fundo, escuro e pequeno espaço como animais acuados. No andar de cima do pequeno prédio mais indivíduos, especialmente crianças aparecem como se presos pelo corrimão da pequena varanda, novamente aglomerados em um pequeno espaço eles olham atentamente para a câmera. A instabilidade da construção também é ressaltada pelo tronco apoiando o segundo andar do prédio no meio da composição à direita. A parede fechando o espaço composicional pela esquerda é suja e depredada, assim como panos pendurados nas linhas de roupa que aparecem no primeiro plano da composição. De várias maneiras,

Malta também usava um vocabulário visual predeterminado construído durante a era Haussmann em Paris e a era Victoriana inglesa na representação dos cortiços e das regiões pobres de Paris e Londres. Os tetos baixos, espaços pequenos, úmidos e escuros se alimentavam das teorias médicas de miasmas para causar medo de contágio e nojo na população de alta classes e leva-los a apoiar projetos de sanitização e “limpeza” do espaço público, principalmente a expulsão das populações de baixa renda e mestiças.

Massumi e Ahmed focam na nos processos aparentemente não ideológicos pelos quais ideologias são construídas. Massumi argumenta que esses processos são de indução e transdução, os quais Ahmed exemplifica usando as formas semânticas metonímia e metáfora. Nas imagens de Malta por exemplo, o céu se transforma na metonímia para o corpo social tropical saudável, aquele conectado a ampla natureza de um Brasil interpretado através dos mitos do Éden terrestre. Sua ausência nas imagens conecta os espaços representados como sufocantes e adoecidos remetendo aos textos de medicina social. Além disso como Anna Gibbs nota, mídias de massa¹⁵ “acts as vectors in affective epidemics in which something else is also smuggled along: the attitudes and even the specific ideas which tend to accompany affect in any given situation (Gibbs 2001, 2).”¹ Ela se refere aqui a natureza parasita do signo afetivo que se insere em outros signos e circula através deles sempre deixando traços na cadeia de significação na qual transita. No caso das imagens de Malta especificadamente, através dos resquícios de discursos médicos e de medos

exaltados por eles, estas imagens trabalham criando barreiras entre os corpos dos “outros” e o “meu,” elas se tornam veículos de um medo de contaminação por corpos já taxados como de famílias desprivilegiadas negras e mestiças e se tornando uma evidencia da natureza suja, impura e doente do corpo negro, justificando sua expulsão do espaço social. É um discurso racista mascarado afetivamente por uma discurso de sanitização e embelezamento urbano.

Malta continuou a registrar os “espaços doentes” do Rio de Janeiro até os meados da década de 1930, e ajudou a configurar um amplo discurso que colaborou com a gentrificação desse espaço e obras cada vez mais radicais como o posterior aterramento do Morro de Santo Antônio e do Morro do Castelo. Entretanto, seu uso da fotografia para apoiar as reformas do governo não se restringiu às imagens do caos do centro da capital antes das reformas, mas também do seu embelezamento e modernização após as obras. Em *Rio Branco após eletrificação ocorrida em 1905* (Figura 8), Malta, usando agora um ângulo aberto e fotografando a avenida do alto, enfatiza a largura da via, os prédios altos, limpos e novos no estilo neoclássico que a emolduram de cada lado. A avenida desagua na no mar criando uma imagem com o ponto de fuga perfeito no horizonte longínquo da baía de Guanabara. Dois casais da elite carioca caminham de braços dados entre as elegantes lâmpadas a gás que iluminam e enfeitam o centro da boulevard. Esta imagem exalta o ideal de modernização e tropicalidade que conquistou a elite brasileira da época e ajudou a consolidar o poder das oligarquias agricultoras que Rodrigues Alves e Pereira

Passos representavam. A imagem relembra o ideal da modernidade e da limpeza de ordenar o caos físico, social e moral da população brasileira.

As imagens de Malta tinham uma audiência muito específica: o governo e a elite brasileira, além de uma parcela da classe média que entra em contato com elas através dos veículos de massa. Estas imagens foram essenciais no processo de colonização do imaginário nacional no início do século XX e ilustram o potencial de *affects* quando instrumentalizados na produção de economias e epidemias afetivas com claros objetivos ideológicos. A maneira virulenta com a qual os signos afetivos são



Figure 7 - Augusto Malta, *Interior de um Cortiço* 1906, Rio de Janeiro

parasitas de outros signos faz deles poderosos na configuração discursiva já que eles são de muitas maneiras voláteis e difíceis de localizar. Por outro lado, isto faz desses mesmos signos potencialmente instrumentos poderosos de subversão de narrativas amplamente estabelecidas já que eles permanecem dormentes no interior dos signos semânticos e semióticos que constituem as narrativas de poder. O projeto pós-moderno e pós-estruturalista de desconstrução é um projeto que ainda permanece irrealizado, apesar das contribuições significativas particularmente das áreas de estudos raciais e de gênero. A ubiquidade e resistência de estruturas de poder que datam de vários séculos passados continuam a nos eludir. Este estudo busca demonstrar que afetividade como um aspecto central dos mecanismos de poder não pode ser subestimado e no caso apresentado aqui permanece central na compreensão de intervenções biopolíticas mascaradas historicamente por belos mitos de brasilidade.



Figura 8 - Augusto Malta, Avenida Rio Branco após a eletrificação ocorrida em 1905, 1906

1. Doutoranda do departamento de História da Arte da Southern Methodist University e sub-editora de Artes Visuais na América Latina da Routledge Encyclopedia of Modernism. Pesquisadora na área de história da arte, arquitetura e urbanismo no Brasil do século XX.

2. Esse paradoxo persiste já que o centro-sul do país permanece, em discursos nacionalistas, como representativo de todo o Brasil, o que leva a incompreensão da diversidade do país. No caso deste estudo é útil explorar como a identidade nacional foi elaborada com o Rio de Janeiro (e posteriormente Brasília) ao seu centro, mas do ponto de vista social, esta questão exige mais estudos críticos. Alguns exemplos de textos que abordam estas questões são Barbalho 2008 e Ferreira-Pinto 2010.

3. A bibliografia traz uma diversidade de textos lidando com a questão da construção da identidade e do imaginário nacional.

4. “[através] da imaginação coletiva se atinge não só a mente, mas especialmente o coração, ou seja os objetivos, medos, e esperanças do povo... A imaginação social se forma e se expressa sem dúvidas através das ideologias e das utopias, mas também através dos símbolos, das alegorias, rituais e mitos.”

5. Mignolo 2000, Anderson 1991, Todorov 1984, Canclini 1995, Schwarcz et al 2011, Hollanda et al 1995 e Hobsbawm 1990 são alguns dos mais famosos no Brasil e no mundo, mas existem muitos outros, vide a bibliografia para um levantamento mais amplo.

6. Eu não irei investigar todos estes aspectos aqui, mas focar nas questões da modernidade e da tropicalidade.

7. *Affect* é um termo que engloba afeto, efeito, afetação, relacionado ao processo de afetar e ser afetado por algo, além de afeto como aquele impulso que tem a possibilidade de afetar um corpo e alinhar diferentes corpos. Assim, o uso neste texto de *affect* no inglês acontecerá quando a tradução direta “afeto” não for o suficiente para englobar suas várias especificidades.

8. Quando iguala emoções e afetos, acredito que Ahmed comete o mesmo erro que alguns críticos das teorias de afeto, como Ruth Leys, que condenam Massumi por acreditar que suas ideias rejeitam a questão da intencionalidade, ou seja, que ele pensa afeto como impulsos independentes de significação e significado, e por isso, existindo em uma diferente ordem de cognição. O que está em análise ignora, é a discussão em *Parables of the Virtual* do segundo nível no processo de qualificação dos afetos onde o contexto é absorvido pelo corpo e acoplado aos impulsos afetivos criando signos afetivos, um processo que Ahmed também examina em seu trabalho. Esta diferença entre afetos que já ganharam significação e ainda não passaram por esse processo é chave para a compreensão do mecanismo afetivo.

9. “como um excesso (...) como uma intensidade (...) como um sistema que não é organizado à partir de suas diferenças, um que não é organizado semântica ou semioticamente (...)”

10. “a distinção entre sensação e emoção é apenas analítica e por isso é baseada na reificação de um conceito (...) nos permite associar a experiência de uma emoção com *affect* [neste caso afeto ou efeito] de uma superfície sobre a outra, um *affect* que deixa marcas e traços”

11. Aqui eu uso sublime na concepção Kantiana de uma sensação entre medo e maravilha causada pela experiência de algo imensamente belo e a inabilidade do ser humano de conter aquela experiência, quantifica-la e dar-lhe significado imediatamente. Além disso, o sublime pode ser considerado um dos impulsos afetivos mais explorados pela filosofia continental.

12. “Depois das agitações da década de 1890, que trouxeram penúria e uma reputação de instabilidade e violência ao país, uma capital portuária saudável e ‘civilizada’ deveria ser apresentada para o Ocidente como um elemento simbólico e funcional da nova viabilidade da nação como potencialmente seguro e em desenvolvimento.”

13. “Rodrigues Alves propõe fortalecer o papel do Rio como capital portuária, o neocolonial nexó simbólico e funcional entre a civilização e economia do Atlântico Norte e um Brasil “modernizante”... Havia três pilares para este portal do futuro. Primeiramente, o programa ambicioso e sofisticado para o controle e erradicação de doenças encabeçado por Oswaldo Cruz, que havia prometido limpar o Rio, a porta do Brasil, das doenças (febre amarela, praga, e varíola) que manchavam a imagem da capital entre trabalhadores imigrantes e capitalistas estrangeiros. Em segundo, a Europeização do Rio através de políticas de construção, reformas, embelezamento e racionalização das ruas da cidade e de espaços públicos de acordo como o modelo parisiense já nessa época sinônimo com Haussmann. Reformas que foram lideradas pelo prefeito da cidade Francisco Pereira Passos. Em terceiro, a construção de um porto moderno para o Rio, uma necessidade para a maior região portuária do país. Um porto conectado ao crescente comércio, à indústria e aos locais de emprego pelas novas boulevards à estilo parisiense. Esta última reforma foi liderada pelo ministro da indústria, transporte e trabalhos públicos, Lauro Muller, que delegou o complexo planejamento e construção para o grupo de engenheiros e empresários associados ao Club de Engenharia encabeçado por Gustavo Andre Paulo de Frontin e Francisco Bicalho.”

14. “*affect* gera efeitos no alinhamento do ‘eu’ com o corpo da nação. Em outras palavras, o ‘eu’ implica um ‘nós,’ um grupo de sujeitos que podem se identificar com a nação atacada na performance de um ataque individual.”

15. Aqui Gibbs se refere a televisão, mas eu expando seu pensamento aqui para englobar um período pre-TV quando as imagens fotográficas publicadas em mídias de alta circulação tinham um efeito visual igualmente impactante

16. “agem como vetores em epidemias afetivas nas quais algo mais e traficado junto: as atitudes e até ideias específicas que tendem a acompanhar *affect* em qualquer situação.”

Referências

- AHMED, S. **The cultural politics of emotion**. New York: Routledge, 2004.
- ANDERSON, B. **Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism**. London: Verso, 1991.
- ARMANI, C. H. **Discursos da nação: historicidade e identidade nacional no Brasil em fins do século XIX**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- AVELAR, I. e DUNN, C. **Brazilian popular music and citizenship**. Durham: Duke University Press, 2011.
- BARBALHO, A. **Brasil, Brasis: identidades, cultura e mídia**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2008.
- BASTIDE, R. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- BENCHIMOL, J. L. **Pereira Passos: um Haussmann tropical : a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.
- COUTO, M. F. M. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas, SP, Brasil: Editora Unicamp., 2004.
- DANTAS, C. V. **O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional em periódicos: Rio de Janeiro, 1903-1914**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2010.
- DUNN, C. **Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture**. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2001.
- FERREIRA, M. M. 2010. **Memória e identidade nacional**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: FGV CPDOC.
- FERREIRA-PINTO, C. **Brasil, Brasis, ou: a hora e vez das minorias étnicas**. Pittsburgh, Pa: Inst. Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010.
- FERREZ, G. **Photography in Brazil, 1840-1900**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990.
- FRANCO, J. L. A. e DRUMMOND, J. A. **Proteção à natureza e identidade nacional no Brasil, anos 1920-1940**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2009.
- GARCÍA CANCLINI, N. **Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity**. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1989.
- GIBBS, A. UNIVERSITY OF WESTERN SYDNEY. COLLEGE OF ARTS e MARCS AUDITORY LABORATORIES. **Contagious feelings: Pauline Hanson and the epidemiology of affect**. Bundoora, Vic. LaTrobe University, 2001. Disponível em: <http://handle.uws.edu.au:8081/1959.7/9779>, acessado 09/09/2013.
- GONÇALVES, M. R. **Cinema e identidade nacional no Brasil, 1898-1969**. São Paulo: LCTE Editora, 2011.
- GREGG, M. e SEIGWORTH, G. J. **The affect theory reader**. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- HOBBSAWM, E. J. **Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality**. Cambridge [England]: Cambridge University Press, 1990.
- HOLLANDA, S. B. CÂNDIDO A. e MELLO E. C. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, S. B. **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difusão européia do livro, 1963.
- HOLLANDA, S. B. **Visão do paraíso: Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- LEITE, D. M. e LEITE, R. M. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- LEYS, R. **The Turn to Affect: A Critique**. Critical Inquiry, 37, 3, p. 434-472, 2011.
- MACIEL, F. **O Brasil-nação como ideologia: a construção retórica e sociopolítica da identidade nacional**. São Paulo: Annablume, 2007.

- MASSUMI, B. **The Autonomy of Affect**. Cultural Critique, 31, p. 83-109, 1995.
- MASSUMI, B. **The Politics of everyday fear**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- MASSUMI, B. **Parables for the virtual: movement, affect, sensation**. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- MATTA, R. **Carnivals, rogues, and heroes: an interpretation of the Brazilian dilemma**. Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press, 1991.
- MAUAD, A. M. **A Inscrição na cidade: fotografia de autor, Marc Ferrez e Augusto Malta**. In: SALGUEIRO H. A. (Org.). Paisagem e Arte. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, p. 391-398.
- MIGNOLO, W. **Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000.
- NEEDELL, J. D. **Rio de Janeiro at the Turn of the Century: Modernization and the Parisian Ideal**. Journal of Interamerican Studies and World Affairs, 25, 1, p. 83-103, 1983.
- NEEDELL, J. D. **Making the Carioca Belle Epoque Concrete**. Journal of Urban History, 10, 4, p. 383-422, 1984.
- NEEDELL, J. D. **Rio de Janeiro and Buenos Aires: public space and public consciousness in fin-de-siècle Latin America**. Comparative Studies in Society and History : an International Quarterly, 37, p. 519-540, 1995.
- NEEDELL, J. D. **The Revolta Contra Vacina of 1904: The Revolt against “Modernization” in Belle-Époque Rio de Janeiro**. The Hispanic American Historical Review 67, 2, p. 233-269, 1987.
- NEEDELL, J. D. **A tropical belle epoque: elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro**. Cambridge [Cambridgeshire]: Cambridge University Press, 1987.
- OLIVEIRA, L. L. **O Brasil dos imigrantes**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- OLIVEIRA, L. L. **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- OLIVIERI-GODET, R. e SOUZA, L. S. *Identidades e representações na cultura brasileira*. João Pessoa, PB: Idéia, 2001.
- ORLANDI, E. P. *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas, SP: Pontes, 1993.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo-Brasil: Brasiliense, 1985.
- PERRONE, C. A. e DUNN, C. **Brazilian popular music & globalization**. Gainesville: University Press of Florida, 2001.
- SALLES, R. **Nostalgia imperial: escravidão e formação da identidade nacional no Brasil do segundo reinado**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2013.
- SCHWARCZ, L. M. **The spectacle of the races: scientists, institutions, and the race question in Brazil, 1870-1930**. New York: Hill and Wang, 1999.
- SCHWARCZ, L. M. e GLEDSON J. **The emperor’s beard: Dom Pedro II and the tropical monarchy of Brazil**. New York: Hill and Wang, 2004.
- SCHWARCZ, L. M. et al. **História do Brasil nação: 1808-2010**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2011.
- SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2012.
- SOUZA, O. **Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional**. São Paulo, SP: Escuta, 1994.
- SOUZA, R. L. **Identidade nacional, raça e autoritarismo: a revolução de 1930 e a interpretação do Brasil**. São Paulo, SP: LCTE Editora, 2008.
- TODOROV, T. **The conquest of America: the question of the other**. New York: Harper & Row, 1984.
- ZILIO, C. A. **Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira : a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari : 1922-1945**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ESPECTADORES¹

Priscila Musa² e Renata Marquez³

Resumo

Na escala da vida ordinária, à altura do olho, a cidade é condicionada, e não submissa, à relação de poderes e forças centrípetas – das instituições públicas, do poder econômico, do poder político, do poder social, do poder midiático – mas ela é também o que dessas forças escapa pelas bordas, o que delas resta, o que delas se apaga, o que delas não nos alcança. Mesmo nas condições mais inóspitas e duramente inumanas, há alguns pedaços de cidade que resistem na potência de suas trincas. Há algo que consegue romper o ordenamento do tempo, do espaço e do corpo e instituir outras cidades. Isso é o que alguns movimentos de ocupação do espaço de uso público conseguem constituir de mais potente, criando rupturas no espaço-tempo da cidade.

Este ensaio faz parte de uma reflexão sobre a produção e circulação das imagens dos movimentos de ocupação coletiva do espaço de uso público de Belo Horizonte. Foi desenvolvido a partir da vivência junto a alguns movimentos e grupos, do compartilhamento de fotografias e vídeos e da construção coletiva da pesquisa através de rodas de conversa. É uma investigação acerca da potência expressiva da imagem enquanto desestabilizadora de espaços e tempos socialmente estabelecidos e a sua capacidade de redistribuir o sensível, a partir da análise da relação entre os seus agentes – fotógrafa, fotografado, espectador e câmera.

Apresentaremos aqui, especificamente, os espectadores – menos como quem vê desde um lugar passivo e mais como quem se relaciona com o mundo do outro, em movimento. Os espectadores como um *posicionamento* que pode nos dizer muito da forma de nos relacionarmos com o mundo do outro. O olhar, perceberemos, tem um compromisso ético e político a desempenhar, possibilitando a constituição de outros modos de ver, de ser visto e de dar a ver. Através de uma sequência de imagens de espectadores e da estratégia analítica de passar de um a outro inter-relacionando as suas posições, tentaremos esboçar um pequeno mapa de alteridades que parte dos moradores da Lagoinha, passa por trabalhadores, passa por cada um de nós e chega em pessoas, elas mesmas, fotografando.

Abstract

On the scale of ordinary life, up to the eye, the city is conditioned, not submissive, to relations of power and centripetal forces – from public institutions, economic power, political power, social power, media power – but the city is also what escapes from these forces, what remains, what goes out, what does not reach us. Even in the most inhospitable, hard and inhumane conditions, there are some pieces of city that resist in the power of its cracks. There is something which is able to break time, space and body planning and then institute other cities. That's the greater power of some occupation movements in public space, aiming to create breaks in the city spacetime.

This paper is part of a reflection on the production and circulation of images of collective movements in public space of Belo Horizonte. It was developed from the experience with a few movements and groups, sharing photos and videos and from the collective construction of research through conversation circles. It is an investigation of the expressive power of the image as destabilizing spaces and times socially established and its ability to redistribute the sensitive, from the analysis of the relationship between its agents - photographer, photographed, spectator and camera.

We will present here, specifically, the spectators – less as who looks at something from a passive place and more as who encounters the world of the other. Spectators as a positioning that can tell us much about the way of relating to the world of the other. The gaze, as we intend to demonstrate, has an ethical and political commitment to play, enabling the creation of other ways of seeing, to being seen and to making things visible. Through a sequence of images of spectators and an analytical strategy to move from one to another interrelating their positions, we intend to draw a little map of otherness that departures from the residents of Lagoinha neighbourhood, goes through construction workers, through each one of us and arrives in people, themselves, photographing.

No segundo semestre de 2013, o prefeito municipal de Belo Horizonte noticiou a construção de uma edificação de grande porte para abrigar o centro administrativo da cidade no bairro Lagoinha. Na ocasião do anúncio, o projeto arquitetônico ainda por desenhar faria desaparecer dois quarteirões de casas, vila, pequena mercearia, restaurante, bares, pequeno prédio, beco, casas, escola, a praça do peixe, uma pensão familiar e a fábrica de gelo. Expulsaria a sociabilidade sobrevivente para não-foi-falado-onde e levaria dez mil servidores públicos para aquela espacialidade, a ser ocupada apenas no horário comercial.

A história do bairro Lagoinha, conformado independente da Comissão Construtora da Capital de Minas, à revelia das incisivas e repetidas tentativas do governo de disciplinar e controlar o seu traçado não apenas urbano mas também social, é contada, cantada, declamada, encenada e apontada nas fotografias pelos seus antigos moradores e frequentadores. A tradição operária e boêmia construída por artesãs e artífices italianos, brasileiras, ambulantes, trabalhadores da construção da capital, meretrizes, cafetões, malandros, Lagoinha, Bebeco,



BELO HORIZONTE | CENTRO MANIFESTAÇÕES JUNHO, 2013 POR FLÁVIA MAFRA

Wander Piroli, Cintura Fina, ainda existe no imaginário do bairro. No entanto, em uma caminhada por suas ruas, o encontro com o espaço construído revela uma outra tradição que se mantém forte: a mão pesada e demolidora do asfalto e do concreto armado das intervenções viárias várias do poder dito público⁴. Notamos não apenas a tentativa de borrar os traços fortes da sociabilidade do bairro, mas de imputar aos moradores e frequentadores a convivência com uma série de vazios, áreas residuais, fragmentos de ruas, ruínas e restos de demolições: com o existir na sua não existência.

Da Lagoinha boêmia e operária resiste o invisível imaginado em alguns poucos sobrados e casarões abandonados e em processo

avanzado de arruamento. Nos escombros rejeitados em alguns lotes vagos. No contorno de antigos armazéns, galpões, oficinas, lojas e casas que ficaram nas fachadas hoje cegas e em algumas ruas de pedra de mão e outras de paralelepípedo sobre as quais as camadas de asfalto não conseguem aderir.

“Ali tinham dois prédios de altura média, eram as pensões, do outro lado era a praça, ladeada por armazéns, mercearias, padaria, bares... O bonde atravessava no meio, tinha vida isso aqui, está vendo?” O Sr. Antônio, proprietário de um topa tudo, desenhou com os dedos a antiga paisagem da Praça da Lagoinha. No vazio do desenho podia-se ver uma área residual aridamente pavimentada, um viaduto logo acima, outro viaduto ao lado,

outro mais à frente, e outro ainda mais distante. Próximo ao primeiro viaduto, algumas pessoas eram consumidas pelo *crack*, moradores em situação de rua faziam comida em uma das áreas residuais, alguns catadores de papelão esvaziavam os carrinhos e muitas pessoas iam e vinham na passarela de acesso ao metrô. Os carros em alta velocidade faziam um barulho quase insuportável e ele insistiu: “Tá vendo?”

No testemunho do antigo comerciante, a realidade era semelhante ao que foi apagado de ontem, mas havia a impossibilidade de encaixar o desenho do passado na dureza do presente. O que podemos ver em seus traços precisos é a realidade do desaparecimento, o que não vemos. Naquele momento, a Lagoinha estava, uma vez mais, ameaçada pela construção de outra grande obra, um complexo administrativo. O equipamento, de grande impacto, afetaria o cotidiano também dos bairros adjacentes. A resposta da população foi imediata. Alguns moradores e as associações comunitárias conformaram um movimento em defesa do bairro que denominaram *Brasilinha do Lacerda, não!*, uma ironia à tentativa do prefeito de angariar capital político com a grande investida, uma centralidade administrativa para Belo Horizonte tal qual Brasília o é para o país.

O primeiro ato de rua do movimento foi construído juntamente com alguns integrantes dos blocos de carnaval de rua. O objetivo era responder, com sambas batucados e cantados bairro a fora, que ainda vivia a Lagoinha, com uma sociabilidade diversificada a despeito de tantos complexos e recalques do governo municipal, entre tantas ruínas e vazios.

As quatro primeiras fotografias do Caderno de Imagens registram o encontro do Carnaval de Rua com o bairro Lagoinha. Se, por um lado, a proposta do complexo administrativo contribuía para a perpetuação da lógica, já sedimentada no bairro, de eliminação do outro, da diferença, da heterogeneidade, da multiplicidade e do dissenso, arruinando os espaços e com eles a sociabilidade neles conformada – dos operários, artesãos e artífices, das meretrizes, boêmios, vagabundos e ambulantes – por outro, o Carnaval de Rua na Lagoinha, fora do período do carnaval, buscou o encontro com o mundo desses outros.

A musicalidade da banda que passava foi facilmente incorporada pelos moradores em situação de rua e pelos catadores de reciclável que passaram a orquestrar os batuques da bateria com passos ritmados, extraídos da memória das escolas de samba que traziam no corpo. No entanto, os moradores das áreas diretamente afetadas, das casas e pontos de comércio a serem demolidos, previamente convidados para participar da ação através de cartas distribuídas pelas associações de bairro, apareceram nas sacadas, nas portas e portões. Não saíram ou desceram para a manifestação e não tinham um olhar e um gestual que sinalizassem precisamente alguma reciprocidade.

Havia se desenhado, entre a rua e a casa, entre os moradores diretamente afetados e os manifestantes, não exatamente um limite, mas uma fronteira. Embora os moradores da Lagoinha,

sabíamos, manifestassem, com a insistência em permanecer no bairro, o rechaço a qualquer novo empreendimento que os retirasse o território; embora os manifestantes, ali, tivessem colocado o bloco na rua a favor dos moradores, em defesa do bairro, contra o governo municipal. Não se tratava de uma fronteira antagonista como aquela demarcada entre os manifestantes e o Estado, fronteira imposta pelo Estado fissurado, enquanto “poder coercitivo separado da sociedade [...], como divisão entre os que mandam e os que obedecem” (CLASTRES, 2003: 9-14), na qual impera a violência do fazer e desfazer a lei. Em vez disso, traçava-se uma linha dissensual entre os manifestantes e os manifestantes, desenhada no entre-mundos diferentes.

Os limites não estavam dados apenas pela matéria arquitetônica – muros, grades, peitoris, paredes descoradas pelo descuido do tempo – mas sobretudo pelo não-movimento daqueles corpos, ainda dentro de casa, numa presença silenciosa, contida. Se a artista Ursula Biemann salientou o caráter altamente performático da fronteira entre Estados Unidos e México, compreendendo com Betha Jottar que “é através dos movimento dos corpos que as fronteiras se constituem” (BIEMANN, 2010: 20), foi no cruzamento entre os estrangeiros da Lagoinha (em puro movimento e fluxo) e os seus moradores (imóveis) que a fronteira, dentro mesmo do movimento, passou de fato a existir. Uma fronteira que tornava explícita a divisão entre o público e o privado, o coletivo e o individual, a cidade e o bairro e, sobretudo, entre eu e outro, eu e a ideia de comunidade, comunidade porvir, que ainda desconheço.

Algumas associações que tendem à simplificação, ao essencialismo, à totalização e à universalização da ideia de sociedade, movimento social, comunidade ou identidade podem ser questionadas por essas imagens. A insuficiência do termo identidade nos movimentos e nas resistências é, em certa medida, evidenciada. No lugar dele, como propõe Judith Butler, poderíamos talvez falar de aliança entre corpos diversos, no “imperativo ético e político de viver junto” (BUTLER, 2015). Entretanto, “alianças são duras, não significam amor e felicidade”, disse Butler, nas quais é natural que haja antagonismos e suspeitas. Assim, o carnaval pode parecer paradoxal: é de fato o que une, convida, manifesta uma linguagem fluida, tenta fazer participar no sensível mas, por outro lado, pode vir a ser o que traduz imprudentemente a aliança, ainda a ser construída, existente como potência, em afeto e alegria.

Para Rancière, o termo *dissenso* demarca o conflito e a diferença em suas diversas camadas, sendo elas: o antagonismo social, o conflito de opiniões ou a multiplicidade de culturas. Para o autor, “o dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e a sua racionalidade própria [...]. A racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornado comum pela própria divisão.” (RANCIÈRE, 1996: 368). No encontro de integrantes do carnaval de rua com os moradores da Lagoinha, parcelas não tão distantes, diferenças não muito radicais, mas alteridades irreduzíveis. Butler comenta: “Emanuel Levinas se referia à irreduzível



BELO HORIZONTE | CENTRO CARNAVAL DE RUA BLOCO CHAMA O SÍNDICO, 2013 POR FLÁVIA MAFRA

alteridade que nos habita: a necessidade de reconhecer nossa finitude, nossa fragilidade e, também, nossa liberdade.” (BUTLER APUD DUSSEL, 2004: 61).

Na Lagoinha, obviamente não estamos na fronteira global de conflitos entre estados-nação como no caso pesquisado por Biemann, mas sim na experiência reveladora da vizinhança precária performatizada naquele espaço-tempo. Os limites geográficos e arquitetônicos estão dados, mas a fronteira é justamente a prerrogativa do movimento, do deslocamento, da troca, do encontro que pode embaralhar os limites e redesenhar os espaços. E a troca não está dada. A linha dissensual foi demarcada por um esforço de participar do mundo do outro, esforço tanto daquele que olha para a manifestação estando de fora dela, quanto daquele que está dentro da manifestação e olha para fora dela, para suas bordas.

Então quem seriam ou, antes, o que seria os *espectadores*? Os espectadores menos como quem vê desde um lugar passivo e mais como quem se relaciona com o mundo do outro, em movimento. Os espectadores como um *posicionamento* que pode nos dizer menos sobre a distância e o direcionamento do olhar e mais sobre a maneira com que se coloca o corpo no espaço-tempo da cidade; constituí a *aparência*, a visibilidade, e acessa o mundo do outro. Mesmo que do entre mundos diferentes algumas vezes só possa existir a sua negação, a impossibilidade de se constituir o comum e até mesmo a violência. Emanuele Coccia nos lembra que, “se há sensível no universo é porque não há nenhum olho observando todas as coisas. Não é um olho que abre o mundo, mas é o sensível mesmo que abre esse mundo

diante dos corpos e dos sujeitos que pensam os corpos.” (COCCIA, 2010: 35). Aquele que acessa o mundo do outro, perceberemos, tem um compromisso ético e político a desempenhar, possibilitando, que nas frestas de uma experiência partida, se possa constituir outros modos de ver, de ser visto e de dar a ver.

Cabe ainda advertir o e a leitora com o que nos coloca Judith Butler no texto *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, em que elabora uma reflexão crítica acerca da construção de Hannah Arendt sobre a esfera pública como o espaço da aparência. Para a autora, o espaço configurado pela aparência dos corpos é regido pela distribuição política de gêneros, uma vez que está baseado na distinção entre o domínio público e o privado, que atribui historicamente aos homens a esfera política e relega às mulheres o trabalho reprodutivo. Se há um corpo na esfera pública, esse é presumivelmente masculino e está livre para criar. Já o corpo na esfera privada é feminino, idoso, estrangeiro, infantil, é sempre pré-político. Por mais que inclua universos outros, as imagens do caderno denunciam a predominância de corpos masculinos no espaço público, mesmo que estes pertençam a diferentes grupos sociais.

Se refletirmos sobre a ponderação de Judith Butler a partir do pensamento de Rancière sobre a partilha do sensível, esta “definida por um conjunto de relações entre o perceptível, o pensável e o factível que define o mundo comum, definindo, a maneira – e a medida – como esta ou aquela classe de ser humanos participa de nosso mundo comum”, no contexto das cidades brasileiras podemos excluir do domínio público de Hannah Arendt uma série

de outros corpos pré-políticos, corpos que não participam da ordem do visível e do dizível, tais como os moradores em situação de rua, as prostitutas, os transexuais, os índios, os negos, entre outros. A estes é negada pela polícia⁵ da ordem a aparição no domínio público; embora ocupem os espaços da cidade, esses sujeitos são comumente mantidos no domínio privado, ou seja, são privados de serem vistos e ouvidos e privados de ouvir e ver os outros.

Nessa dinâmica de posicionamentos sucessivos e de definição de papéis – nada ingênua, como nos lembrou Judith Butler –, há os espectadores que olham para a ação que se dá ali em frente, no mesmo espaço-tempo da imagem, ainda que no fora de campo da ação. Mas os espectadores não são apenas aqueles moradores que olham desde as suas molduras domésticas para o carnaval que passa. Há também aqueles que assistem aos moradores e os flagram – as fotógrafas; e ainda há aqueles que estão em outros espaços-tempos, os espectadores e consumidores das imagens em circulação – nós neste momento, por exemplo. Os primeiros, espectadores à distância do movimento da Lagoinha, devolvem o olhar para as segundas, fotógrafas, que fazem circular aquele olhar que hoje chega até nós. Os moradores nos olham, finalmente. fazendo-nos lembrar também da nossa posição de espectadores – do fora da imagem – e de tudo o que advém desse “posicionamento”.

Os diversos espectadores, inter-relacionados, dão a ver o antagonismo que embaralha as plataformas discursivas no fora de campo que, muitas vezes, não é apreensível ou

compreensível, mas constitui uma fronteira que se abre para a política. Para Rancière, a política “é antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível.” (RANCIÈRE, 1996: 368)

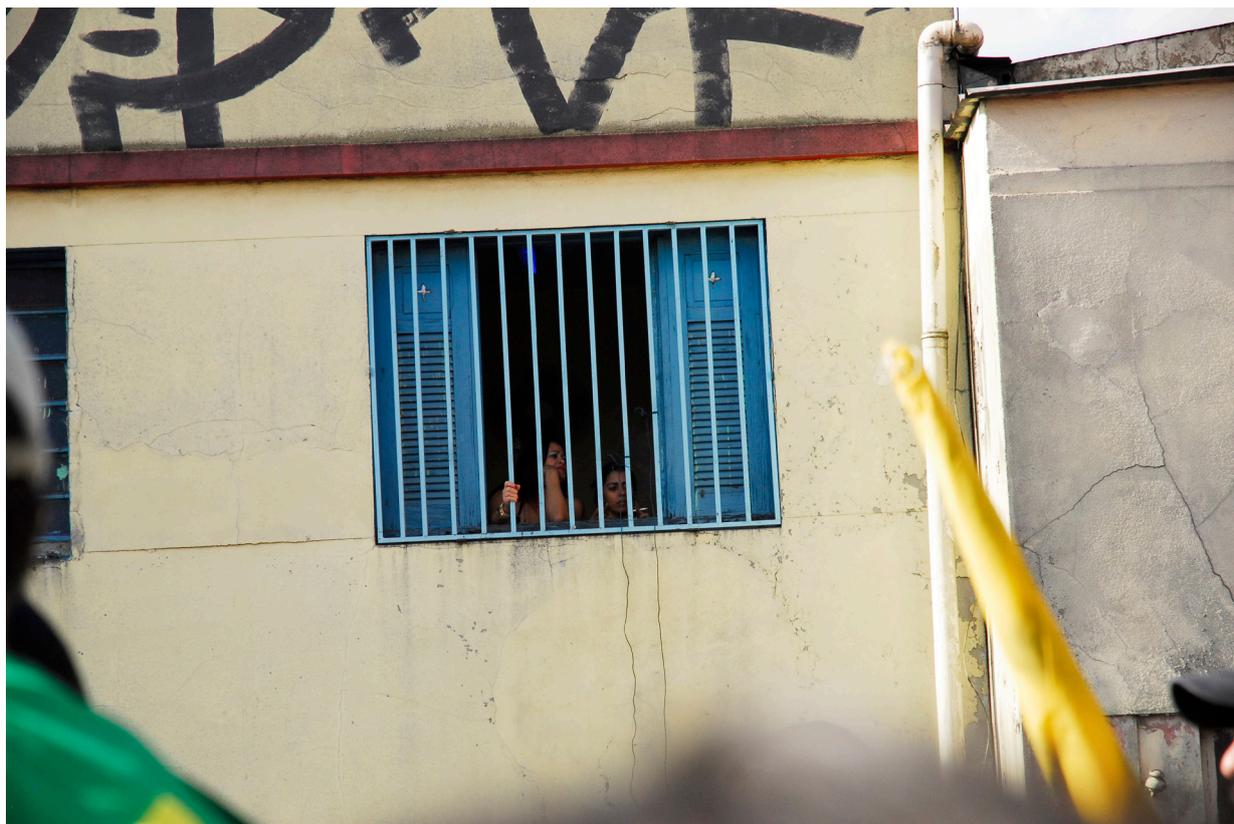
Podemos pensar no dissenso como a ruptura da lógica de dominação consensualista que historicamente legitima as diferentes camadas de poder. Camadas essas que atuam sobre a lógica da representação, instituindo categorias sociais muito bem demarcadas de subordinação. A experiência espectral de imagens muitas vezes não escapa do sistema de representação e pode aprisionar o olhar em categorias identitárias. Ariella Azoulay pontuou que atribuímos as categorias quando olhamos para as imagens e vemos, por exemplo, Palestinos e Judeus, como se a existência desses sujeitos estivesse fechada nas identidades que os classificaria. Desta feita, o olhar não é isento e pode destituir, uma vez mais, os outros de suas possibilidades libertadoras ou políticas. E, além disso, o exercício de enfrentamento do poder regulativo das forças policiais é uma responsabilidade ética do espectador, salienta Azoulay (AZOULAY, 2008:135).

Cezar Migliorin apontou que a alteridade é o lugar de *escorregamento do eu*, escorregamento do lugar de demarcação e afirmação de identidades (MIGLIORIN, 2012). É o espaço de perturbação de fronteiras. Podemos perguntar: quando é que “eles” vão deixar de ser “palestinos” e “judeus”? “Foliões” e “moradores”? “Moradores em situação de rua” e “ativistas”? “Fotógrafos”, “fotografados” ou “espectadores”?

“Latente nas noções de esfera pública como o espaço de *aparição* de Arendt e Lefort, está a questão não somente de como aparecer, mas como respondemos à aparição dos outros, questão que é da ética e política do viver juntos num espaço heterogêneo. Ser público é estar exposto à alteridade” (DEUTSCHE, 2013: s/p) , nas palavras de Rosalyn Deutsche. A autora usa palavras idênticas às de Judith Butler – *a ética e a política do viver juntos*. Deutsche salienta a importância das imagens produzidas na e para a esfera pública serem capazes de desenvolver:

“[...] a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a, mais do que reaja contra, esta aparição. Neste ponto, no entanto, um problema surge, pois correntes importantes da arte contemporânea – em particular, a crítica feminista da representação – analisaram a visão precisamente como o sentido que, ao invés de acolher o outro, tende a se relacionar com ele a partir da conquista e, de uma forma ou de outra, fazê-lo desaparecer enquanto outro.” (2013: s/p)

Das fotografias tiradas no percurso carnavalesco na Lagoinha, chegamos às fotografias da esquina da Rua Guaicurus com a Rua Curitiba, nas manifestações de junho de 2013. Da multidão plural, heterogênea, diversificada, polifônica, multicolorida, quatro pessoas escondem o rosto. Dentro de cômodos escuros, atrás da janela de vidro pintado, das grades, ainda com mãos e um tecido sobre o rosto, quatro pessoas não desceram à rua para



BELO HORIZONTE | CENTRO MANIFESTAÇÕES JUNHO, 2013 POR FLÁVIA MAFRA

constituir o numeroso corpo multitudinário. Seriam as prostitutas que as incisivas renovações urbanas da Lagoinha, logo um quarteirão abaixo, não conseguiu eliminar? Seriam transexuais? Estariam de alguma forma privadas de acessar o espaço da rua?

“Prostituta! Puta, mesmo!”, nos disse uma certa vez Cida Vieira, prostituta e presidente da Associação das Prostitutas de Minas Gerais, ASPROMIG, enquanto era questionada por olhares desconfiados e acusativos, em um dos encontros em que tentávamos construir conjuntamente a Macha das Vadias. Ela nos ensinava, com posicionamento de um mundo outro, com a agência sobre seu próprio corpo, de “puta mesmo”, que o preconceito e as categorias que imobilizam os

sujeitos e os colocam em posições subalternas estão nos olhos de quem as vê, na voz de quem fala e no corpo de quem argumenta contra elas. Foi o que também apontou o antropólogo Franz Boas: “o olho que vê é o órgão da tradição” (Boas, 1986).

Outros espectadores também se assomam em janelas, alpendres, lajes, quintais e morros, no contexto de ações diversificadas como o Carnaval de Rua⁶ e as Manifestações de Junho de 2013 e 2014⁷. As ações aconteceram em múltiplos espaços da cidade. Outras topografias integram esse pequeno mapa de alteridades, lugares diversos entre nós, entre eles, espectadores diversos entre nós e entre eles, performatizando fronteiras entre aqueles que (se) manifestam.

As imagens dão a ver o fora de campo das ações e confrontam, olho no olho no olho, não só as fotografias que conformam o imaginário das ações de ocupação, contagiadas e focadas nos eventos, na festa, mas também a narrativa que pressupõe uma consensualidade nas ações dos movimentos. Nestas imagens, é o mundo do outro que olha para as manifestações, para as ocupações, para as ações festivas. Não são o “morador” mas também prostitutas, trabalhadores, passantes, mulheres, crianças, adolescentes, idosos. “A Política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos.” (RANCIÈRE, 1996: 54). O autor, no intuito de aproximar estética e política, denomina *partilha do sensível*.

“o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. [...] Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (RANCIÈRE, 2009: 15).

Como um e outro tomam parte nessa partilha do sensível? “O Outro se aproxima mas não pode ser reduzido a um conteúdo; o Outro aparece mas não pode ser totalmente visto” – ainda Deutsche, relendo Levinas. Nas fotografias do carnaval no Centro e na Serra os trabalhadores da construção civil abandonam as ferramentas, se apoiam no para-peito inacabado da janela, no madeiramento do telhado, no precário guarda corpo de restos de madeira, para apreender o bloco de carnaval que transfigurava a rua próxima, mas em certa medida distante deles. O espaço-tempo entrecortado pela musicalidade carnavalesca e o colorido das fantasias que irromperam a rua acessou o espaço privado do trabalho e movimentou sutilmente a distribuição dos lugares. A cena sensível daqueles a quem é destinada a ocupação de construir a cidade se reconfigurou na experiência do ócio momentâneo, na rua e na cidade performada com eles. Não servir de passagem aos automóveis e não construir, momentaneamente, mais uma edificação. Aconteceu uma dissociação da lógica pré-estabelecida que destinava ao trabalhador o trabalho, à rua o lugar maquínico de passagem.

As várias faces do outro são reconhecidas na escala do olho-no-olho da observação cotidiana (em oposição à situação de *conquista* do outro, da outra, dos outros) e as suas diversas relações de alteridade, irreduzíveis a uma imagem ou a uma entidade.

“Há portanto, de um lado, essa lógica que conta as parcelas unicamente das partes, que distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade e põe em concordância os modos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer que convém a cada um. E há a outra lógica, aquela que suspende essa harmonia pelo simples fato de atualizar a contingência da igualdade, nem aritmética nem geométrica, dos seres falantes quaisquer.” (RANCIÈRE, 1996: 40-41)

No encontro com a singularidade desses outros mundos que aparecem no inacabado, por construir, por fazer, na existência precária, na insistência cotidiana, que os movimentos de ocupação do espaço público constituem um espaço-tempo específico, mas fissurado, para partilha de uma experiência específica, de uma cidade que se constitui com o outro, em um outro modo de ver, em um outro modo de ser visto.

“É nesse gesto [da coabitação das imagens] que menos funda o comum do que o entrega a uma destinação indeterminada, incerta, em devir, destinação por vir que ela reúne sem fechar. De tal modo que a imagem possa abrigar o heterogêneo, o estranho, a presença e a ausência, o que se vê e o que não se vê. É nisso que ela faz um apelo à comunidade de olhares, cada um no seu lugar, vendo algo e sendo visto pelos outros.” (GUIMARÃES, 2014)

Nas quatro últimas fotografias do Caderno de Imagens, o olhar retribui a captura, alguns outros e outras também fotografam e filmam. Em um movimento inverso daquela que está dentro e olha para fora do acontecimento, para fora da manifestação, para fora da festa. Os corpos assumem uma outra agência e suas imagens vão ocupar outros mundos.

1. O texto faz parte do projeto de pesquisa de mestrado “Movimentos Imagem”, de Priscila Musa, com orientação de Renata Marquez, desenvolvida no Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG no período de 2013-2015.
2. Mestranda no Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG, pesquisa a produção de imagens dos movimentos de ocupação do espaço público de Belo Horizonte (2013).
3. Professora dos cursos de arquitetura e design da UFMG e do Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG, integrante do grupo de pesquisa Cosmópolis, coeditora da revista Piseagrama, pesquisa arte, espaço público e epistemologias estéticas.
4. Dentre essas obras estão a construção da Avenida Antônio Carlos e seus posteriores alargamentos, a construção do complexo de viadutos da Lagoinha e seus posteriores alargamentos, a construção do túnel da Cristiano Machado e a transformação de suas ruas de vida local em eixos de transporte rápido, como foi o caso da Rua Itapeperica.
5. O termo polícia é apreendido de maneira mais ampla pelo filósofo Jaques Rancière. Tomamos aqui por base o texto *Dano à Política e Polícia*. O autor recupera o que Michael Foucault mostrou, a partir dos autores do século XVII e XVIII, que a polícia como técnica de governo entendia-se como tudo o que diz respeito ao “homem” e à sua “Felicidade”. Embora a palavra polícia evoque o “aparelho de Estado”, balas de borracha, gás lacrimogênio, entre outros, Rancière coloca que essa identificação pode ser considerada contingente. O autor chama então de polícia o que comumente concebe-se como política, aquilo que nos divide em partes, o modo de estar juntos que situa os corpos em seus lugares e nas suas funções segundo as suas propriedades: “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição.”(1996: 41).

6. A partir do desejo de reocupar as ruas da cidade, em 2009 um grupo de belo-horizontinos iniciou um processo de experimentação do Carnaval de Rua, restrito até então ao desfile das escolas de samba, blocos caricatos e a alguns blocos de rua tradicionais, estes sobreviventes a diversas investidas do poder público direcionadas a diminuir a potência da festa e a controlar o uso dos espaços da cidade. O gesto inicial se fortaleceu e ganhou nos anos seguintes outros apoiadores e adeptos.

7. Manifestações de grandes proporções que aconteceram em Junho de 2013 em diversas cidades do Brasil durante a realização da Copa das Confederações. Abrangeram diferentes camadas da sociedade com pautas múltiplas e polifônicas; e manifestações que aconteceram durante a Copa do Mundo de 2014, duramente reprimidas pelo Governo Federal e Estadual.

Referências

AZOULAY, Ariella. **The Civil Contract of Photography**. Brooklin, NY: Zone Books, 2008.

BOAS, F. **Anthropology and modern life**. New York, Dove, 1986.

BIEMANN, Ursula. Fronteiras Transnacionais. **Revista Piseagrama**. Número 01, Belo Horizonte, 2010.

BUTLER, Judith. Transcrito do **I Seminário Queer, Cultura e Subversão das Identidades** realizado no SESC Vila Mariana, São Paulo, 9 de setembro de 2015. Disponível em: <https://youtu.be/hydaHt7pd70?list=PLtukD4KW-eVKg0ScgFBnxi5LfjsNRzjq>

BUTLER, Judith. **Bodies in Alliance and the Politics of the Street**. In MCLAGAN, Meg; MCKEE, YATES (orgs.). *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*. Brooklin, NY: Zone Books, 2012.

CLASTRES, Pierre; tradução SANTIAGO, Theo. **Sociedade conta o Estado**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

COCIA, EMANUELE; tradução CERVELIN, Diego. **Vida Sensível**. Desterro Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DEUTSCHE, Rosalyn. **A Arte de Testemunhar na Esfera Pública dos Tempos de Guerra**. Disponível em: Periódico Permanente, n.3, v.4, 2013. www.forumpermanente.org/revista

DUSSEL, Inês. **Escrita da História: reflexões sobre os usos da genealogia**. In Revista Educação e Realidade 29: 45-68, 2004.

GUIMARÃES, César. Transcrito do **3º Colóquio Cinema, Estética e Política**, realizado em abril de 2014 na Universidade Federal Fluminense em Niterói. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p93DjA-ZLJo>

MIGLIORIN, Cesar. Transcrito do **Seminário Poéticas da Alteridade**, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 2012.

RANCIÈRE, Jacques; tradução NETTO, Mônica Costa, **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques; tradução LOPES, Angela Lete. **O Desentendimento – Política e Filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques; tradução NEVES, Paulo. O Dissenso. In: **A crise da razão**. Organizador: Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Educação, imagem e novas formas de produção de conhecimento

FIF Universidade 2015

Educação, imagem e novas formas de produção de conhecimento

Adolfo Cifuentes¹

I- POR QUE PENSAR A IMAGEM? (à guisa de introdução). Imagem e discurso estiveram sempre entrelaçados. Um ícone bizantino, um bisão das cavernas de Altamira ou um pôster de Marilyn Monroe nunca foram, simplesmente, imagens. Elas estiveram e estão inseridas, sempre, em práticas simbólicas, sociais, religiosas e/ou econômicas, assim como em intrincadas camadas discursivas. Uma “imagem é só a ponta de um iceberg espesso e profundo. Uma versão simplificada do discurso contemporâneo pretende que deveríamos ter uma conexão direta com “a imagem”, com “a arte”, como se as próprias categorias de “imagem” e “arte” não fossem já complexas construções culturais, epistemológicas e históricas ². Tanto quanto as categorias “ciência”, “religião” ou “sexualidade”, tanto quanto esses mistérios que chamamos “tempo”, “ser”, “amor”, “vida”, “verdade”, “sexualidade” ou “morte”.

Os animais não têm uma “sexualidade”, eles se reproduzem. A “sexualidade” é um discurso que nasceu na formação de um constructo social, de um olhar sobre o sexo e paralelamente à nascença e desenvolvimento de ciências como a psicologia e a sexologia. Ou seja: ela é uma armação discursiva constituída para entrelaçar, cultural e historicamente, uma série de operações, órgãos, práticas, discursos e valores ligados às funções erótico-reprodutivas.

Assim acontece, igualmente, com “a fotografia”. Ela não designa simplesmente um (ou alguns) processos de leitura da luz, da mesma forma que não podemos reduzir a fala humana às vibrações de uma corrente de ar que passa através das pregas vocais. Nem a linguagem pode ser restrita aos processos anatômico/acústicos da sua produção, nem a fotografia aos fenômenos de leitura e transposição de umas intensidades de luz, e ainda menos à natureza (química, numérica) dos instrumentos de leitura e transposição dessas intensidades.

A grafia-por-leitura-e-reprodução-de-intensidades-luminosas pode designar, inicialmente, essa captura, arquivamento e reprodução de certas gradações do impacto da luz sobre um

meio fotossensível, mas ela está inserida em muitas outras tramas discursivas e simbólicas: à imagem, para começar, à visualidade, às sociedades da imagem e às suas ferramentas de captura, consumo e circulação dessas imagens. Uma certa ideia dessas grafias-de-luz está ligada ao arquivo e ao documento, aos projetos de objetividade científica e representação verossímil do real constituídos no seio da cultura ocidental ao longo do século XIX. Mas ela está também ligada inseparavelmente às poderosas indústrias da informação, à mídia e à imprensa, e portanto, às bilionárias economias e conglomerados de poder econômico/político que têm no discurso da “informação” e da “objetividade”, do jornal e da “notícia”, a sua mais valiosa mercadoria, tanto simbólica quanto monetária. E a fotografia está também inevitavelmente acoplada à publicidade, às economias do desejo nas sociedades de consumo e as suas mercadorias do signo. E pela sua natureza ela está igualmente ligada àquelas artes cujo objeto de pesquisa é a imagem, especialmente, com aquelas que denominamos bidimensionais: o desenho, a gravura e a pintura. Porém, bidimensionais são também as telas do cinema e da TV (e também a do computador), artes, linguagens e dispositivos técnicos que tiveram no fotográfico a base dos seus desenvolvimentos. Porém, anterior ainda a essa conexão pontual com certas subespécies de imagens, está o seu pertencimento ao campo complexo que denominamos Estética e, portanto, a essa partilha simbólica que chamamos “Arte”.

E estariam ainda as diversas relações do fotográfico com vários campos da tecnologia e das ciências: tanto no que diz respeito aos usos que muitas delas fazem do fotográfico como elemento constitutivo dos seus métodos de pesquisa e análise, quanto desde as próprios ciências e ramos da tecnologia que constituem e atravessam essa “imagem-técnica”: óptica, mecânica, química e, hoje, interfaces digitais, plataformas de processamento, estocagem e transmissão de dados, nanotecnologias, etc.

A lista é infinita, pois cada um desses campos se abre como matrioskas russas que contêm muitos outros: a visualidade pode nos levar, por exemplo, a uma fenomenologia da imagem, ao pensamento visual (por oposição ao “verbal”) ou então ao campo dos Estudos Visuais. Os temas da representação e da verossimilhança não são específicos nem da fotografia, nem da imagem, e podemos viajar bem longe se exploramos a fotografia desde uma teoria do conhecimento, ou desde uma teoria do signo. E assim por diante: as suas relações com o campo da arte, por exemplo, passaram já por várias fases históricas e discursivas, do mesmo modo que a mudança de plataforma tecnológica, do químico para o digital-numérico tem gerado, nas últimas décadas, uma série renovada de análises e discussões, mas também de equívocos e de discursos bizantinos sobre o fim de uma suposta “natureza” do fotográfico.

Porque o único que fica claro diante da abrangência das áreas de contato da fotografia com os mais diversos campos, disciplinas e práticas é que nunca houve uma natureza do fotográfico. A sua “natureza” arquivística foi e é verdadeira para campos específicos (jornalismo, ciências, arquivo...) mas essa “natureza” tem estado histórica, discursiva e funcionalmente localizada em diversos lugares: O discurso do índice, por exemplo, só nasceu nos anos 1980, no auge da semiótica estruturalista e correspondeu mais a uma espécie de dobra ou fase semiótica, a um tipo de discurso sobre o signo, do que a alguma coisa “naturalmente” ligada ao fotográfico. De fato a fotografia tinha vivido mais de século e meio sem aquele discurso da sua “natureza”

indicial. Da mesma forma em que houve uma fase pictórica no discurso estético da fotografia, localizada historicamente nas últimas décadas do século XIX e primeiras do XX, houve também, e há, neste momento, várias aproximações a uma estética do fotográfico ligadas mais a discursos específicos da nossa dobra temporal e histórica do que a uma “natureza” do fotográfico (um certo discurso sobre a pós-modernidade, por exemplo, que se espelha num certo discurso sobre uma “pós-fotografia”, por exemplo).

Algumas versões simplificadas do fotográfico opõem em sistemas binários simplificados o químico contra o digital, a noção de documento à noção de arte, a noção de criação à noção de registro, a noção de ficção (narrativa) à noção de realidade (documental), a noção de uma “imagem-técnica” à noção de artes que seriam manuais ou estariam ligadas ainda ao artesanato, contrapondo-se por esse viés a fotografia à pintura, à gravura, ao desenho... e assim por diante. Nunca houve, porém, UMA fotografia: ela foi sempre uma série de modelos híbridos e diversificados no quais, justamente, os limiares entre essas polaridades redutivas nunca foram fáceis de mapear. Esse maniqueísmo fica ainda mais simplificado quando usados para delimitar os períodos históricos da fotografia ligando-os a essas separações binárias: na modernidade a fotografia foi química, portanto foi indicial, portanto esteve ligada ao documento, portanto acreditava idiotamente no real, enquanto a pós-modernidade é digital, portanto emancipada do documento, portanto arte, portanto libertadoramente ficcional, etc.

Porém, se olharmos só para o que chamamos “modernidade”, é claro que, apesar de um modelo ter sido dominante, vários outros foram contemporâneos dele: nas primeiras décadas do século XX, no mesmo momento em que nos Estados Unidos se afiançava o modelo de fotografia direta (Stieglitz) e a ideia de uma estética própria do fotográfico (o grupo f-64) as vanguardas da Europa Central e Oriental exploravam, na colagem, na fotomontagem, modelos fotográficos híbridos (Hannah Höch, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Alexander Rodchenko ou Laszlo Moholy-Nagy), enquanto na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, as pesquisas de Duchamp ou Man Ray antecipavam de várias maneiras as explorações e usos da linguagem fotográfica que seriam aprofundadas pela arte conceitual das décadas de 1960 e 1970.

A resposta à pergunta no título deste subcapítulo de introdução (por que pensar a imagem?) seria então tão óbvia quanto a famosa resposta do George Leigh Mallory, quando questionado sobre as razões que o levavam a empreender a escalada do Everest: “porque está lá”. A imagem é sempre um desafio. A sua natureza é nos exigir um suplemento de discurso, justamente porque ela não fala, justamente porque não pertence à ordem do linguístico-verbal, do sim e do não, do verdadeiro e do falso, do justo e do injusto, do sujeito e do predicado, do substantivo e do adjetivo. Podemos destruí-la porque representa falsos deuses, mas não é ela que destruímos, senão os códigos dentro dos quais ela está inserida, os discursos e linguagens dentro dos quais opera, as ideias com a quais dialoga, os sistemas e valores que representa.

O que se quer destruir é algo que não está nela, porque “ler” uma “obra de arte”, uma “imagem” é ler um precipitado de coisas nas quais a imagem se encorpa: estilos, tendências, discursos, códigos formais e projetos culturais. O que vemos é só uma figura singular, a parte tangível do fenômeno: cores, pigmentos e superfícies nos quais ela se encorpa, mas é aquilo que fica além do olho o que importa. O exercício que a imagem exige é, sempre, de reconstituição, de modelo

para armar: como Fé e como Credo, como narrativa e discurso, como proposta simbólica, ética e/ou estética, como história, filosofia, sociologia e antropologia, como exegese, teoria e crítica, como projeto cultural, político e epistemológico.

Pensar a fotografia, como propõe esta plataforma do FIF Universidade não é então sobrepor um discurso (teórico) a outro (visual), uma atividade (mesa redonda) a outra (exposição) senão se aproximar das imagens nessa duplicidade inerente a elas: como presenças tangíveis, como multiplicidade de tramas discursivas, de teleologias e desejos que as suportam e lhes conferem vida. Tentar visibilizar essas tramas seria, ao meu ver, o que justifica não só a série de mesas redondas, palestras, bate-papos e eventos teóricos que acompanharam a realização do FIF 2015, senão também o próprio desafio de tentar resumir, consignar neste texto, por meio da escrita, algumas experiências, usos e práticas fotográficas, algumas dimensões teórico-discursivas às quais a fotografia, as fotografias nos convidam. Trata-se não só de um momento retórico por oposição a um momento imagético do evento, e também não das simples chatices acadêmicas que marcariam o fim da arte na sua cooptação por parte do discurso teórico-filosófico. Trata-se não da constrangedora classificação cerebral matando a poesia libertária da arte senão do trabalho que as imagens nos exigem para sobreviver. Ou seja: a sua luta por significar, por querer dizer, ser operativas e efetivas, como projetos culturais e simbólicos que lhes insuflam aquilo que chamamos sentido, vida e significação.

II- UM QUASE-NADA (E UM QUASE-TUDO) CHAMADO REALIDADE:

A diferença específica da fotografia em relação a outros meios de representação pictórica (como a pintura e o desenho) é que as propriedades visuais instanciadas na foto seriam decorrentes de uma relação causal com o objeto. Isso concede à fotografia um valor epistêmico (como veículo de conhecimento sobre o mundo) distinto de outros meios de representação pictórica. Ghisoni da Silva Guilherme, *Fotografia, pensamento e conhecimento: a fotografia como descrição do mundo*.

Três colocações foram apresentadas no contexto da mesa 4 (Educação, imagem e novas formas de produção de conhecimento) da qual fui o moderador no dia 8 de outubro no belo espaço expositivo do 104, um dos que abrigaram o FIF 2015 em Belo Horizonte. Foram elas: *Fotografia, Mediação e Pesquisa Biográfica: uma experiência de ensino em artes visuais* de Alexandra Simões de Siqueira, *Ao olhar, aprender a ver: sobre a prática de fotografia documental*, apresentada por Mateus Souza Lobo Guzz, com a participação de Corrinne Noordenbos, e *Fotografia, pensamento e conhecimento: a fotografia como descrição do mundo*, de Guilherme Ghisoni da Silva.

De forma simplificada poderíamos dizer que uma educadora, um filósofo e um fotodocumentalista sentaram juntos, numa mesa moderada por um professor de fotografia e artista visual, para conversar sobre as relações entre fotografia, pensamento e educação. Continuando com essas generalizações grosseiras diria que a primeira colocação lidou com questões de arte-educação numa experiência de ensino que, atravessada por diversos segmentos e práticas fotográficas, fez abordagem em temáticas relacionadas com construção de biografia, registro de vida, identidade e sujeito através da imagem fotográfica. A segunda com questões de metodologia

e da natureza específica da pesquisa fotográfica no ensaio documental, a partir de experiências e metodologias usadas no contexto do departamento de fotografia da Royal Academy of Art, The Hague, Países Baixos, aplicadas num projeto específico de pesquisa documental desenvolvido na cidade de Campinas. Para fechar, a última colocação lidou com questões relacionadas ao estatuto epistêmico das entidades fotográficas a partir de uma leitura do conceito de denotação em Bertrand Russell (qual seria a noção de “referente” na hora que olharmos para um objeto ou pessoa numa fotografia, qual o tipo de conhecimento que pode emanar sobre um ente representado fotograficamente?).

Após essas quatro generalizações arriscaria ainda uma quinta e uma sexta generalizações, ainda mais grosseiras do conjunto: os denominadores comuns entre elas, apesar das manifestas diferenças dos seus campos disciplinares, percursos e recursos metodológicos, seria o fato que todas elas lidam com dois problemas que definiria como constitutivos da imagem fotográfica: de uma parte, a natureza do seu nexos com o real e, da outra, o problema da realidade como imagem, da imagem como campo específico que tem e define as suas próprias regras, desdobramentos e jogos. O mundo da imagem e a imagem fotográfica nas suas qualidades, potencialidades, incapacidades, limites e especificidades na hora de dar conta desse “mundo” que ela reconfigura e apresenta, como imagem.

Porque, como nós lembra o trecho da colocação de Guilherme Ghisoni da Silva no cabeçalho, na fotografia tratar-se-ia de um certo nexos com o real, de um modo de presença do mundo e de um contato com o objeto representado, que está ali, não só icônica e simbolicamente, senão, de alguma forma, revelando uma presença que se encontraria além e aquém da simples representação. A questão, porém, é sempre de qual “contato” e qual “real” estaríamos falando e que realidades (visuais, psicológicas, lógicas, estéticas...) as próprias fotografias assinalam, constroem, reconstituem, representam e/ou apresentam?

Porque esse real não seria, no final das contas, um nada, como em toda imagem? (o cachimbo-desenho que, por definição, não é cachimbo) Ou talvez seja um quase nada que é alguma coisa, pois, de qualquer forma, o fotográfico se definiria, justamente, por uma espécie de “relação causal com o objeto”? Ou talvez seja, pelo contrário, o quase todo da evidencia e da prova? O “foi isso o que aconteceu” e o “isso foi” barthesiano.

Deixarei em aberto, por enquanto, essas perguntas e fecharei este segundo subcapítulo com um apontamento de Barthes, lembrando-nos que esse quase nada pode ser também o quase tudo da relação que o fetichista estabelece com o seu objeto de desejo:

“Na própria noite de um dia em que voltara a contemplar as fotos da minha mãe, fui ver, com uns amigos, o Casanova de Fellini; eu estava triste, o filme maçava-me; mas quando Casanova se pôs a dançar com a boneca-autômato, os meus olhos foram tocados por uma espécie de acuidade atroz e deliciosa, como se sentisse de repente os efeitos de uma droga estranha. Cada pormenor, que eu via com toda precisão, saboreando-o, se assim posso dizer, até o fim, perturbava-me. A delicadeza, a sutileza da silhueta, como se existisse apenas um pouco de corpo sob o vestido achatado: as luvas enrugadas de filoseia branca; o ligeiro ridículo (mas que me comovia) da pluma no penteado, esse rosto

pintado e, contudo, individual, inocente: algo de desesperadamente inerte e no entanto, de disponível, de oferta, de amante, através de um movimento angélico de “boa vontade”. Pensei então, irresistivelmente na Fotografia, porque tudo isso podia eu dizer das fotos que me sensibilizavam.” Roland Barthes, *A Câmara Clara*. , 2006.³

Tratar-se-ia, no final das contas, de um (quase) nada melancólico e trágico, pois é de fato uma mistura entre o inexistente e o inerte. Mas é também o (quase) tudo do êxtase amoroso e da viagem extática provocadas pela paixão amorosa e pela experiência narcótica.

Resumindo: um (quase) nada que é um (quase) tudo.

III- ESSA IMAGEM LOUCA, TOCADA PELO REAL

Uma imagem louca, tocada pelo real. BARTHES Roland, *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006. ⁴

(... o fotógrafo) também aprendeu que a materialidade de suas imagens, não importa quão convincente e inquestionável, era uma coisa diferente da própria realidade. (...) O sujeito e a imagem não eram a mesma coisa embora, posteriormente, parecessem ser. O problema do fotógrafo era ver não somente a realidade à sua frente mas a imagem ainda invisível. SZARKOWSKI John. *O Olho do Fotógrafo*, 1966

“Com efeito, diz Brecht, a situação “se complica pelo fato de que menos que nunca a simples re-produção da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas — numa fábrica, por exemplo —, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado”. BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*

Entre esse (quase) nada trágico e esse (quase) tudo extático colocaria, talvez desrespeitando-as, as três pesquisas apresentadas na mesa de trabalho número 4 do FIF Universidade 2015.

No caso de Alexandra Simões de Siqueira o limiar entre esse “quase nada” e esse “quase tudo” estaria na re-descoberta da imagem fotográfica propiciada a crianças de ensino fundamental, pela experiência e contato direto com os princípios da fotografia nas suas formas básicas: o fotograma e a câmera pinhole em duas versões e modelos diferentes (latinha com papel fotográfico e caixinha de fósforo com filme).

Hoje, para uma criança, talvez não exista nada menos misterioso do que uma fotografia: elas são tiradas às centenas, compartilhadas e esquecidas no próximo minuto. O imediatismo da sua captura, produção e circulação, a sua devoradora onipresença desde o momento em que nasceram, fazem com que elas sejam quase tão invisíveis quanto o ar que respiram. E tão pouco misteriosas quanto as centenas de dispositivos e gadgets tecnológicos que nos rodeiam; que não entendemos e não precisamos entender; que usufruímos e jogamos fora. Essa imagem dispensável, esse quase nada, é reencantado na experiência direta com o embasamento técnico e as fontes do fotográfico. Qualquer um que tenha realizado e/ou dirigido experiências de contato

básico com a câmera obscura, com a formação de imagem, com o laboratório sabe muito bem a sensação de magia, assombro e entusiasmo que geram. Alguns ingredientes, porém, marcam um diferencial importante no projeto de Alexandra: os chamados Ateliês de Biografia e Mediação.

O primeiro incentiva uma aproximação à fotografia desde a subjetividade, desde a história pessoal e familiar, desde a representação de si mesmo como lugar e centro de experiências e narrativas. O segundo, permite entrar em contato com vários níveis do fotográfico: apresentação do trabalho para os colegas nos formatos “palestra”, por meio de data show (vídeo-beam) e slides de Power Point, mas também por meio do formato exposição. Essas experiências são filtradas, por sua vez, por outras camadas de produção de imagem fotográfica: as apresentações são documentadas por equipes designadas pelos próprios estudantes, os fotógrafos encarregados registram os eventos, mas muitas vezes são, por sua vez, fotografados pelo próprios colegas de sala. Os ateliês acabam sendo, nessas interpolações e diálogos, uma camada diversificada de técnicas e níveis de produção, circulação e usos da imagem fotográfica: imagens materiais impressas (fotogramas e fotos realizadas com pinholes, mas também com câmaras digitais e com celulares) organizadas através da montagem expográfica, mas também de imagens projetadas em apresentações, fotografadas por sua vez, registros dos processos tirados tanto oficialmente, quanto de forma casual com celulares. Esse mundo como imagem e essas imagens como mundo viram assim o quase tudo da somatória de experiências, da multiplicidade de camadas e de diálogos com a imagem de si mesmos, dos seus colegas de turma, dos seus espaços cotidianos de vida e aprendizagem, dos seus álbuns familiares e histórias de vida. Eu/tu, nós, como fotografia, eu/tu, nós como fotógrafos, eu/tu, nós, como modelos e como imagens filtrados por vários tipos, linguagens, usos, camadas e suportes da imagem fotográfica.

Esse diálogo da fotografia com diferentes níveis e possibilidades de captura e registro do real, e com a realidade como reconstrução imagético-simbólica, faz parte dos questionamentos que a fotografia sempre instiga, como nos lembra Szarkowski no seu *O Olho do Fotógrafo*, no cabeçalho. O fotógrafo acha, num primeiro momento, que lida com a coisa-em-si, rapidamente, porém, a prática lhe demonstra que é de imagens que se trata na hora de fotografar, e que é em função dessa imagem que ele deve operar. Como pensar, expressar, evidenciar e comunicar esse real e esse “efeito” de real? É o problema de todas as atitudes, procuras, abordagens, metodologias e teorias do gênero documental. Todo Realismo, como nos lembra Vladimir Nabokov, é uma procura estilístico-formal, um constructo, um credo, um projeto. Como os expressionismos, os classicismos ou romantismos, os realismos e os efeitos de real são uma construção em várias frentes. A comunicação de Souza Lobo Guzzo, elaborada com a participação de Corrinne Noordenbos: *Ao olhar, aprender a ver: sobre a prática de fotografia documental*, mostra bem o aparato cultural, teórico, metodológico e discursivo que constitui o gênero e a abordagem documental.

No projeto ‘Concessão Pública’, exposto no Museu da Imagem e do Som (MIS Campinas), em julho de 2015, cujas imagens foram compartilhadas por Mateus na apresentação da mesa ⁵do FIF, trata-se não só de fotografar pontos de ônibus na cidade da Campinas. Como bem nos lembra Brecht (apud Benjamin na *Pequena História da Fotografia* na citação do cabeçalho) uma foto das fábricas Krupp não fala quase nada sobre essa instituição. Os realismos (icônico e

“indicial”) da fotografia não são quase nada ainda: a imagem da fábrica é muda, e precisa-se, nos fala Brecht, construir algo de artificial para que a imagem fale realmente alguma coisa sobre essa fábrica como lugar de produção, de relações humanas e sociais.

Porque era isso que Mateus queria capturar no seu ensaio: uma série de problemáticas sociais, econômicas e políticas ligadas ao transporte público urbano: em Campinas, no Brasil. Não por acaso a realização da pesquisa fotográfica nos usuários de transporte público localizou-se no refluxo dos protestos e movimentos sócias de junho de 2013, os quais tiveram ali o seu elemento detonador. O que esses protestos viraram depois, cooptados pelo que hoje conhecemos como Imprensa Golpista ou PiG, como parte de uma campanha orquestrada de desprestígio (e hoje, abertamente, golpe) contra o governo federal, já é outra história. Num primeiro momento, porém, o alto custo e ineficiência do serviço, os longos tempos de espera e comutação, unidos a outros fatores (os altíssimos custos das obras ligadas à celebração da Copa FIFA 2014) serviram de estopim para uma série de questionamentos sobre as prioridades econômicas e sociais e sobre a maneira como o contrato social lidava com elas.

Como conseguir que o quase nada dessa simples representação icônica de pessoas e grupos de pessoas nos pontos de ônibus vire um ensaio fotográfico que fale dessas relações humanas, sociais, políticas e econômicas que se evidenciam na problemática do transporte público, fazendo link com movimentos sociais ligados a elas nesse contexto e momento histórico? O que seria essa “alguma coisa, algo de artificial, de fabricado” que, segundo Brecht, apud Benjamin, é “preciso construir” para que essa boneca morta e inexistente da simples representação icônica vire, de fato, um quase-tudo: o corpus de uma pesquisa, uma proposta não só visual-descritiva, senão também estética, simbólica, sociopolítica?

Eu pensaria que a artificialidade da qual fala Brecht é a artificialidade própria, por definição da cultura: aquilo que é cultivado, construído, por oposição àquilo que simplesmente acontece, à foto que simplesmente é “tirada”. A artista Martha Rosler⁶ nos afirma que para entender a noção de fotografia documental precisamos recorrer à história, e caracteriza o documentário como “uma prática com um passado”. Uma tradição, um desenvolvimento histórico, em primeiro lugar, como é o caso dos Países Baixos, que possuíam não só uma extensa bagagem visual, cultural e historicamente sedimentada e cultivada, senão também acadêmica. Foi nessa tradição, na Royal Academy of Arts, The Hague, ligada por sua vez à longa tradição holandesa no design, na arquitetura e na própria prática documental (no cinema temos o iniludível Joris Ivens -1898/1989- um dos maiores expoentes do gênero documental no século XX) que a pesquisa de Mateus achou e expandiu as suas raízes.

A própria Corinne Noordenbos é uma instituição em termos de docência em processos e metodologia de pesquisa documental em fotografia. Vários livros publicados por seus alunos, como projeto final de curso, constituem hoje referência quando se fala tanto da fotografia documental contemporânea (tal é o caso de *Communism & Cowgirls*, de Rob Hornstra, 2004, ou de *Empty Bottles* de Wassink Lundgren, 2007) quanto do próprio livro fotográfico como tal, campo no qual a Holanda tem, novamente, uma longa tradição.⁷

Não é este o espaço para resumir as vinte páginas de explicações metodológicas, fontes bibliográficas, corpus fotográficos de referência e estratégias empregadas, tanto na hora de fotografar quanto de conversar com o material produzido ao longo do processo. Mesmo que difícil e injusto, meu trabalho neste texto é também tentar resumir isso tudo numa fórmula simples. Escolhi esta: o objeto de pesquisa não antecede ao ato de fotografá-lo. A pesquisa de Mateus mostra bem que a “realidade” não é algo que esteja simplesmente aí, esperando que apareça uma câmara para registrá-la. A pesquisa consiste, justamente, em ir definindo o objeto pesquisado na mesma medida em que se desenvolve o processo de tomada, de diálogo com uma problemática, com um contexto que é tanto social/cultural quanto imagético/visual. Aprender a ver, sim, como fala o título da colocação de Mateus, mas aprender a ver a partir do material fotografado, do diálogo permanente, crítico, com as imagens que vão sendo produzidas. Se o formato livro constitui um elemento metodológico central nas estratégias de ensino de Noordenbos é justamente porque ele ajuda, aliás, obriga, a articular séries, conjuntos que constituem e sugerem narrativas, derivas e percursos. Mateus aplicou, porém, esses conceitos de montagem e narrativa não num livro, e sim na articulação dos percursos e roteiros de curadoria da exposição ão Pú, apresentada no MIS Campinas em 2015.

A relação entre pensamento e fotografia é aqui então de mútua afetação e contaminação. O conhecimento que a fotografia pode nos proporcionar é, em princípio, cego, mudo, bruto, como nos falava Brecht: elas não falam quase nada, possuem um simples valor referencial, apontam, “mostram” alguma coisa. No processo de diálogo com elas, porém, com os objetos, universos e contextos fotografados, elas podem ir revelando, por meio daquele artifício que chamamos Arte⁷, aquilo que só as imagens nos permitem ver, enxergar, olhar, entender e usufruir.

IV- O REAL E A SUA SOMBRA.

Mas vocês me falam de um invisível sistema planetário em que os elétrons gravitam ao redor de um núcleo. Vocês me explicam esse mundo com uma imagem. Reconheço, então, que vocês enveredam pela poesia. CAMUS, Albert, O Mito de Sísifo⁸

Começarei com uma anedota a minha aproximação à colocação Fotografia, pensamento e conhecimento: a fotografia como descrição do mundo. Espero que nem o palestrante, nem o eventual leitor destas linhas a considerem inadequada, pois parece fugir do tema abordado por Guilherme Ghisoni da Silva⁹, mestre e doutor em filosofia, professor na faculdade de filosofia da Universidade Federal de Goiás.

Enquanto ele apresentava me lembrei das minhas aulas de fotógrafo calouro. Num belo dia daqueles primórdios mostrei com orgulho, para o meu professor de Laboratório Preto e Branco, as cópias que tinha realizado do meu primeiro filme PB em formato 20 x 25. “Este é o meu cachorro”, falei para ele enquanto começava a tirar a primeira foto do envelope. Não filho, este não é o seu cachorro não!! Este é um papel subexposto, revelado com químicos velhos a partir de um negativo que ficou torto na hora de vc colocar na ampliadora, além de vc ter trabalhado com um diafragma aberto demais no ampliador! Tem que ter mais cuidado filho, da próxima vez faça vários testes em papéis menores, antes deste desperdício aí, estragando a folha inteira”.

A natureza daquilo que é designado numa foto me fez lembrar da idiossincrasia do professor: na hora da gente mostrar-lhe o nosso trabalho, invariavelmente ele se recusava a falar de cachorros, sítios, seios, árvores, namoradas, mães ou avós... só de contrastes, manchas de químicos, processos e tempos de passagem pelos banhos na revelação, aberturas de diafragma, fibras, tipos de papel, manipulação da folha, etc.

Toda imagem é, de várias formas, um ato de fé, um contrato e um acordo, pois nunca tem ali nada além de uns pigmentos numa superfície (e no digital nem sequer isso). Os planetas que a minha professora desenhava para nos explicar o sistema solar eram só partículas de giz branco sobre quadro verde. Mesmo na melhor das animações 3d digitais esse sistema planetário ficará sempre invisível para nós. Mesmo que saíssemos do sistema solar, longe o suficiente, não poderíamos ver esse conjunto arrumadinho de planetas girando ao redor do sol em órbitas elípticas. Essa imagem é uma reconstituição simbólica e epistemológica, e já assinamos vários contratos ao longo das nossas vidas através dela: com nossos professores, em primeiro lugar, e com a historia das ciências, com astrônomos e outros vários tipos de sábios que, mesmo que também não tenham visto, garantem para nós, e nós acreditamos neles, que a coisa funciona desse jeito mesmo.

Os aprofundamentos posteriores no universo da imagem (que, por doença profissional estou obrigado a cultivar) me ensinaram que tem ainda muito menos de “cachorro” e muito mais de “acordos” e “contratos” nessa simples enunciação de identidade entre a palavra e a imagem, entre o objeto e a sua representação imagético-fotográfica: as múltiplas negociações do cérebro com o olho em tudo aquilo que chamamos fisiologia da visão e da percepção. A antropologia visual, os Estudos Visuais, a fenomenologia da percepção e da imagem, a história, a teoria da arte, a semiologia me ensinaram que os acordos culturais, históricos, epistemológicos e simbólicos são ainda bem mais complexos e que os nexos entre o meu cachorro, o substantivo cachorro, a frase enunciativa “esse é o meu cachorro”, e a imagem (fotográfica) que eu mostrava dele eram também muito mais misteriosas e complexas.

E agora, já passados os meus cinquenta anos, quando achava que tinha fechado o panorama e me aprestava a gozar da abrangência do saber acumulado ao longo de uma vida de estudo e trabalho com a imagem, eis que chega o professor Doutor Guilherme Ghisoni da Silva a puxar a barra um degrau a mais e inserir um nível a mais de complexidade, desde a lógica e a teoria da designação, na foto do meu cachorrinho.

A partir de uma distinção proposta por Bertrand Russell, entre conhecimento por familiaridade e conhecimento por descrição, Guilherme mostrou que o tratamento corriqueiro que damos aos objetos e pessoas representados em fotografias segue as linhas de uma lógica da designação usada para o conhecimento por familiaridade, na variante específica dela que Russell denominou familiaridade remota: na hora de eu mostrar a foto para uma pessoa que não conhece a entidade representada (o meu cachorro, no caso) a representação fotográfica é assumida como algo que permitiria já adquirir conhecimento, familiaridade, mesmo que remota, com essa entidade. E isso pelo fato de ver ali uma série de características visuais que particularizam a entidade ali representada: a sua raça, cor, tamanho, etc. A preposição lógica que utilizamos nesse caso é mais ou menos a seguinte:

“Esta entidade (visível através da foto) tem a propriedade de ser o meu cachorro”.

Parte nominal (sujeito da oração)	Parte Predicativa (predicado da oração)
Este	É o meu cachorro
<p data-bbox="247 483 699 515">"Esta entidade (visível através da foto)</p> 	<p data-bbox="833 483 1345 515">tem a propriedade de ser o meu cachorro".</p>

Esse conhecimento por familiaridade é objeto-dependente: precisa que o objeto exista para eu poder ter familiaridade com ele. Por oposição, no conhecimento por descrição, o outro tipo de conhecimento que podemos ter sobre os objetos do mundo, não precisa da existência do objeto. Precisa apenas que eu conheça as propriedades semânticas atribuídas a ele: posso dizer que unicórnios têm um corno só, localizado na parte central da cabeça, ou que vampiros têm dentes incisivos grandes e são imortais, por exemplo. Nem vampiros nem unicórnios precisam existir para que eu possa ter esse conhecimento deles. Em contrapartida, mesmo que eu leia toda a literatura possível e assista todos os filmes feitos até hoje sobre eles, isso não mudará a natureza do conhecimento por descrição que eu terei sobre eles. Desde o ponto de vista lógico, a própria estrutura enunciativa usada para este tipo de conhecimento por descrição muda o lugar do sujeito ou entidade descrita: de ser a parte nominal da sentença ele passa a ter caráter predicativo.

“Existe um ser que tem a propriedade (exemplificada na imagem) de ter um corno no meio da testa.

Parte nominal (sujeito da oração)	Parte Predicativa (predicado da oração)
“Existe um ser (equino) que	tem a (exemplificada na foto) de ter um corno no meio da testa. 
“Existe um ser (humanoide) que	tem a (exemplificada no desenho) de ter grandes incisivos. 

A aparente “presença” do objeto introduzida pelo indicativo “este” (que utilizamos com frequência acompanhado do ato físico de apontar o dedo índice para o objeto) reforça o caráter do conhecimento por familiaridade que a fotografia sugere, pois ele implicaria já a presença física do ente, apesar do fato de ele ser apresentando só fotograficamente. Guilherme nos mostra, através de Jonh Zeimbekis, quem por sua vez usa a noção de “predicação indexical”, cunhada por Jane Heal, que usamos os indexicais (os demonstrativos, o dedo que aponta) não só em expressões referenciais nas quais o ato de apontar para o objeto, e contar com a presença dele, o determina como sujeito da oração (a entidade da qual estamos falando, a parte nominal da sentença), senão que usamos também os indexicais “para identificar propriedades perceptuais/fenomenais/visuais atribuídas por descrição ao referente”⁹. A imagem fotográfica indicada no ato de mostrar não é neste caso o objeto representado (o meu cachorro) e sim um componente do próprio conteúdo predicativo que estou atribuindo ao referente.

Parte nominal (sujeito da oração)	Parte Predicativa (predicado da oração)
“Existe um ser (canino) que tem unicamente a propriedade de ser meu cachorro	e tem estas visuais (exemplificadas pela foto)”. 

Um ente fotografado só pode aspirar a este tipo de conhecimento, ele será sempre conhecimento por descrição. Apesar da suposta identidade específica do fotográfico proclamada por vários discursos, práticas e estatutos teóricos, independentemente do seu alto grau de realismo icônico, apesar do meu dedo apontar para ele, e da minha fala se referir a ele como se estivesse de fato presente, apesar da presença simultânea e concomitante (possível, real, no caso do fotojornalismo, por exemplo) do objeto fotografado e do suporte que capturou a presença dele no alinense-momento da tomada da foto, apesar da natureza técnica dessa captura, que garantiria uma suposta objetividade. Como componente de uma sentença lógica ela só pode ser parte predicativa. O seu realismo só pode fazer parte do próprio conteúdo predicativo que é atribuído ao referente.

Guilherme fecha com uma conclusão: essa abertura, que retira a imagem fotográfica de qualquer vinco ontológico ou fenomenológico com o objeto retratado, permite pensá-la, desde o campo estético, como multiplicidade de predicados possíveis, de versões fotográficas, visuais, criativas do mesmo sujeito: preto e branco, coloridas, com baixos ou altos contrastes, em escala de cinzas, etc.

Parte nominal (sujeito da oração)	Parte Predicativa (predicado da oração)
<p>“Existe um ser (canino) que tem unicamente a propriedade de ser meu cachorro</p>	<p>e tem certas visuais que podem ser objeto de diversas modificações (as quais podem ser usadas como parte de uma interpretação lúdica, estética, etc. do ente representado)</p> 

A essa conclusão eu agregaria pelo menos outras duas para fechar:

- Um certo discurso estético-teórico sobre a fotografia fez da mudança do suporte químico para o digital um suposto divisor de águas no que tem a ver com o status ontológico da fotografia. O fim da era indicial e o começo do registro fotográfico como linguagem numérico-binária, processada. Como é fácil ver aqui, a questão do suporte é dispensável. Se aparecesse na sentença o tema do suporte (filme/pixel) seria só mais uma propriedade que podemos anexar, só isso, ele não é nem vinco nem centro de nada. É claro que o digital numérico mudou muita coisa. A sua transmissão imediata, por exemplo, a massificação exponencial da sua presença via celulares, redes sociais, etc. mas não é lugar central de mudança nenhuma no que diz respeito ao seu status de objetividade, realidade, etc. Por esse mesmo viés todo o discurso do índice, do signo indicial peirciano, é só mais uma das muitas propriedades que poderíamos anexar a esse segmento predicativo da frase. Não é dele que está ou esteve feita a “natureza” do fotográfico.

A boneca autômata vira, de novo, o quase-nadada existência dos unicórnios e dos vampiros. Posso pensar, desenhar, animar em 3D monstros amarelos que cospem pedras de fogo e destroem planetas. Mas eles nem são monstros, nem amarelos nem cospem fogo. Posso até chorar de saudade revisitando as fotos do meu cachorrinho de adolescência, mas nem por isso ele deixará de ser um acúmulo de tonalidades num velho papel fotográfico. Nem por isso, porém, ele deixará de ser o meu amado cachorro de adolescência. Vivemos as fotos com a intensidade que lemos na juventude os contos de Edgar Allan Poe, ou assistimos os filmes de Bergman um pouco mais tarde. Elas adquirem no momento da efervescência, o quase-tudo da emoção e realidade que qualquer estatuto ontológico poderia garantir.

Mas é isso que faz interessante a fotografia: nos seus quase dois séculos de existência, apesar de todas as mudanças e reviravoltas, usos e abusos que ela conheceu nesse já longo período, ela nunca deixou de ter o real como o seu eterno irmão siamês. A pergunta sobre a natureza desse vinco faz parte, até hoje, do seu leque de possibilidades, da sua paleta de cores. Como talvez nenhuma das outras artes, ela nasceu atrelada a essa (irreal) loucura, a esse desafio que chamamos realidade.

1. Adolfo Cifuentes, doutor em Artes pela UFMG, é artista visual e professor no Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema e no Programa de Pós-Graduação em Arte da Escola de Belas Arte da Universidade Federal de Minas Gerais.

2. Basta dar uma olhada nos usos do verbete “imagem” para comprovar que as aplicações do conceito vão desde campos nos quais a sua natureza não é nem sequer visual (a imagem literária) até questões teológicas (ídolos, falsos deuses, representação de Deus, etc.) passando por processos psicológicos e de funcionamento do cérebro (imagem onírica, por exemplo). Ou então está ligada a problemas de ordem ética e ontológica (o oposto ao real, a presença enganosa por oposição ao verdadeiro conhecimento está nos próprios alicerces da filosofia Ocidental, na República de Platão e o seu mito da caverna). Hoje, nas sociedades da imagem e do espetáculo ela está ligada a diversos discursos sociológicos, sociopolíticos, semióticos, etc. Da mesma forma, campos como as ciências da informação, as artes, ou a Teoria do conhecimento têm os seus usos, definições e campos discursivos do conceito de imagem.

3. BARTHES, Roland. A câmara Clara. Lisboa: Edições 70 Ltda., 2006, p. 126-127. Tradução de Manuela Torres.

4. Ibidem, p. 126. A tradução portuguesa d'A Câmara Clara preserva desde as primeiras edições, nos começos dos anos 1980, e até hoje, o verbete “tocada pelo”, na expressão “imagem louca, tocada pelo real”. Já as edições brasileiras, também desde as primeiras e até hoje, optam pela expressão “com tinturas de”: “imagem louca, com tinturas de real. Tal é o caso da última edição realizada pela Nova Fronteira em 2015 (BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia: Editorial Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2015, tradução de Júlio Castañon Guimarães). A expressão encontra-se nessa edição na p. 96. Na versão francesa original (BARTHES, Roland. La chambre claire: note sur la photographie. Paris: Gallimard ; Seuil, 1980) a frase usa o verbo frotter (p. 177): Image folle, frottée de réel. Preferimos usar aqui a versão da edição portuguesa (tocada pelo) por causa do contato físico que tanto os verbetes “frotter” quanto “tocar” sugerem. Acho-la mais em consonância com a própria ideia da pegada físico-química que está na base da ideia do registro fotográfico como signo indicial, leitura semiótica da fotografia, que o próprio texto de Barthes propõe e inaugura.

5. Apud Derrick Price em Fotografia Documental. Observadores e Observados, traduzido (ainda em versão manuscrita) por Rui Cezar dos Santos. O texto integral original, em inglês, foi publicado pela editorial Routledge, Londres, 1997, In: WELLS, Liz (org). Photography: a critical introduction. PRICE, Derrick. Observadores e observados. (Surveyors and surveyed, photography out and about). Londres: Routledge, 1997.

6. O livro fotográfico, o campo editorial, desde o pioneiro Pencil of Nature de Henry Fox Talbot no século XIX, ou desde clássicos do século XX como The American, de Robert Frank, é um outro limite complexo da imagem fotográfica: com a indústria editorial, com o design gráfico, com as lógicas narrativas, de agrupamento e sequência que a sua

leitura e manuseio impõem, com os modelos alternativos propostos pelo livro de artista, etc. De fato, é interessante lembrar que o festival Foto em Pauta de Tiradentes, MG, um dos maiores do Brasil, terá como foco, neste ano de 2016, no livro de fotografia. E, justamente, um dos convidados especiais é o livro de artista e a coleção de livro de artistas da Biblioteca Central da UFMG, curada e dirigida pelo professor Amir Brito, EBA, UFMG.

7. Uso aqui, porém, a palavra Arte na sua dupla significação: como pertencente ao campo do estético, mas também no seu caráter de fazer aprimorado e caprichoso.

8. CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989. Tradução de Mauro Gama.

9. Estou tomando aqui de forma literal o texto do Guilherme Ghisoni mas é claro que toda a explicação que estou dando aqui é, de várias maneiras, uma citação não literal e uma adaptação abreviada, pessoal, da colocação dele e do texto em PDF apresentado aos organizadores do evento.

Referências

BARTHES, Roland – **A Câmara Clara**. Lisboa : Edições 70, 2006.

BENJAMIN, Walter. In: **Obras escolhidas**, vol.1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 91-107.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989. Tradução de Mauro Gama.

SZARKOWSKI, John. **The photographer's eye**. New York: Museum of Modern Art, 1966. Tradução de Rui Cezar dos Santos publicada no site www.devolucoes.com.br (acesso em 30/08/2010). O texto faz parte de um livro/catálogo da exposição The Photographer's Eye, realizada no MoMA em 1966, que teve curadoria de Szarkowski.

Fotografia, Mediação e Pesquisa Biográfica: uma experiência de ensino em artes visuais

Alexandra Simões de Siqueira¹

Resumo

Neste artigo apresentamos uma pesquisa-ação de ensino em artes visuais, para crianças de 10 a 12 anos, em um centro de educação complementar na periferia de Belo Horizonte. A partir de uma discussão sobre o domínio das imagens em nosso mundo, particularmente das imagens técnicas, apresentamos uma proposta de mediação e criação em artes a partir dos processos formativos da fotografia, passando pelo viés da pesquisa biográfica. Inspirados pelas reflexões de Jorge Larrosa, as atividades transcorreram de forma a criar um estado de experiência e assim foram propostos três ateliês concomitantes: um ateliê biográfico, um ateliê fotográfico e um ateliê de mediação.

Abstract

In this paper we present a research-action of teaching in the field of the visual arts, for children 10 to 12 years old, in a complementary education center on the outskirts of Belo Horizonte. From a discussion of the dominance of images in our world, particularly technical images, we present a proposal of mediation and creation in arts based on the formative processes of photography, through biographical research. Inspired by the reflections of Jorge Larrosa, the activities resulted in the creation of a state of experience and so three concomitant workshops were proposed: a biographical studio, a photographic studio and a mediation studio.

1. A linguagem visual

As imagens sempre foram influentes na existência do homem. Desde o nosso surgimento como espécie, somos produtores de imagens. No mundo contemporâneo, as imagens são onipresentes. Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens, sobretudo das imagens técnicas, como a fotografia. Hoje, todo mundo possui pelo menos um aparelho fotográfico e o utiliza para fotografar. Mas isto não quer dizer que as pessoas tenham entendimento dos processos envolvidos, nem a garantia de que as imagens produzidas sejam o resultado de suas intenções.

As mudanças tecnológicas alteraram não apenas o modo de circulação e reprodutibilidade, mas também nossa subjetividade quanto ao modo de ver. Atualmente, a convergência midiática incide sobre nossas escolhas. Ana Mae Barbosa faz um interessante alerta sobre esta situação:

A tecnologia não apenas transformou as práticas cotidianas, mas também os modos de produção intelectual [...]. Percepção, memória, mimesis, história, política, identidade, experiência, cognição são hoje mediadas pela tecnologia. A tecnologia é assimilada pelo indivíduo de modo a reforçar sua autoridade, mas pode também mascarar estratégias de dominação exercidas de fora. O fator diferencial dessas duas hipóteses é a consciência crítica. (BARBOSA, 2005: 111)

Vílem Flusser também aborda o perigo da alienação do homem frente à tecnologia. Partindo da fotografia para denunciar a

dominação que sofremos muitas vezes sem saber, o autor afirma que a pessoa “domina o aparelho, sem, no entanto saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do input e do output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado” (FLUSSER, 2002: 25). Contudo, ele também aponta para possíveis saídas:

O aparelho Fotográfico é o primeiro, o mais simples e relativamente mais transparente de todos os aparelhos. O fotógrafo é o primeiro “funcionário”, o mais ingênuo e o mais viável de ser analisado. [...] Portanto, a análise do gesto de fotografar, este movimento do complexo-“aparelho-fotógrafo”, pode ser um exercício para a análise da existência humana em situação pós-industrial, aparelhada. (FLUSSER, 2002: 28)

Neste sentido, a nossa proposta foi a de uma pesquisa-ação de mediação e criação de imagens a partir do desvendamento de um dispositivo tecnológico como a fotografia, como uma tentativa de suscitar um indivíduo mais crítico e consciente de suas escolhas, de suas subjetividades e de seu papel de criador e consumidor de símbolos.

2. A pesquisa-ação

Este trabalho foi desenvolvido com um grupo de 13 crianças de 10 a 12 anos, no segundo semestre de 2013, durante as oficinas de arte do Centro Educativo Escolápio² na cidade de Belo Horizonte, MG, Brasil, que oferece educação complementar à escola. O curso teve duração de 30 horas, com duas aulas semanais, durante o 2º semestre de 2013.

2.1 A experiência

Um ponto de partida importante para a pesquisa foi a proposta de Jorge Larrosa de “pensar a educação a partir do par experiência/sentido”, que explora uma possibilidade mais existencial e estética sem cair, no entanto, no existencialismo ou esteticismo (BONDÍA, 2002, p. 19). Deste modo, todas as atividades transcorreram de forma a criar um estado de experiência, no sentido daquilo “que nos passa, o que nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 21). Para tal, foram propostos três ateliês concomitantes: um ateliê biográfico, um ateliê fotográfico e um ateliê de mediação. O ateliê é entendido como um local de provocação, como propõe Loris Malaguzzi, que permite “novas combinações e possibilidades criativas entre as diferentes linguagens (simbólicas)” (Malaguzzi, 1990: 84).

2.2 Ateliê biográfico

Segundo Jorge Larrosa “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde tem lugar os acontecimentos” (Bondía, 2002: 19). Deste modo, essa proposta se colocou como um lugar de receptividade das subjetividades e narrativas de cada um dos participantes, numa escolha metodológica em que “a narrativa é o lugar onde o indivíduo humano toma forma, onde ele elabora e experimenta a história de sua vida” (Delory-Momberger, 2006, p. 363).

Já no primeiro encontro, os alunos foram estimulados a falarem das suas relações com a fotografia. Ela aparece ligada ao espaço da memória e ao território do afeto. Todos também foram convidados a levar uma foto que eles gostassem muito para falar sobre ela, as histórias a elas relacionadas e os sentimentos que elas evocavam. Metade da turma levou fotos com os irmãos, em que se podia perceber a importância dessa relação na constituição daqueles sujeitos, como podemos ver na fala de Davi, de onze anos, que levou um lindo retrato de quando ele tinha três anos, no quintal de casa, junto ao irmão mais velho: “eu trouxe esta foto por causa de que me representa muito [*sic*]”.

Delory-Momberger, pensando sobre a fotografia, o trabalho de memória e formação de si, coloca que “o face a face com as imagens do passado permite a recuperação de lembranças, fornece um espaço de encontro dos indivíduos com a sua própria imagem e daqueles que lhes são próximos, ativando assim um trabalho biográfico que participa de um movimento de construção de si.” (Delory-Momberger, 2010: 96).

Ao mesmo tempo, todas as imagens produzidas durante as aulas retratavam o bairro, os colegas e parentes e construíam um novo repertório de imagens e significados para aqueles sujeitos, que sempre eram compartilhados quando exibidas nos ateliês de mediação, seguindo “um caminho metodológico no qual as histórias vividas e compartilhadas nem sempre se apresentam pela escrita (o caminho mais comum, entre os procedimentos escolares)”, mas pelo oferecimento de um espaço “onde a palavra une-se a outras materialidades” para as narrativas de si mesmo (Bernardes, 2010: 75).

2.3 Ateliê Fotográfico

Neste espaço, os alunos foram apresentados aos processos que deram origem à fotografia, como o processo físico de formação da imagem e o processo químico de revelação e fixação de uma imagem.

O primeiro momento foi a intervenção “A Experiência Renascentista”, que consiste em repetir uma ação difundida a partir do século XVI, que é o ato de observação dentro de uma câmera escura, sempre acompanhada



FIGURA 1 - Foto das crianças montando as suas próprias câmeras escuras, com Gustavo (12 anos) no primeiro plano à direita. Fonte: Foto de Alexandra Simões - 2013.

de um “oh” coletivo, quando se olha pela primeira vez a projeção da imagem exterior na tela translúcida no interior da câmera. Este é um momento de descerramento de um dispositivo que possibilitou o surgimento daquilo que chamamos de imagem objetiva,

que é o tipo de imagem dominante no mundo moderno e contemporâneo. A isto se seguiu a construção de pequenas câmeras escuras



por cada aluno, afim de que eles pudessem se apropriar completamente do processo e os conhecimentos imbricados a ele.

FIGURA 2 - Foto de Gustavo testando sua câmera escura. Fonte: Foto de Alexandra Simões - 2013.

Em um segundo momento, foi montado um pequeno laboratório fotográfico e os alunos puderam vivenciar a formação da imagem a partir da reação química de determinadas substâncias à luz. Este acontecimento é inesquecível para aqueles que presenciam o surgimento de uma imagem quando se mergulha o papel branco no revelador. Apesar de ser um desvendamento de um processo, é um fenômeno que nos remete a um momento mágico.



FIGURA 3 - Foto do laboratório fotográfico, montado no camarim do teatro no Centro Educativo Escolápios. Fonte: Foto de Alexandra Simões - 2013.



FIGURA 4 - Foto das crianças utilizando o laboratório fotográfico. Fonte: Foto de Alexandra Simões - 2013.

A primeira atividade desenvolvida no laboratório foi a realização de fotogramas, que consiste na impressão de objetos diretamente sobre o papel fotográfico preto e branco. Em uma toalha esticada no chão, foi colocada uma grande quantidade de plantas secas (folhas e ramos diversos) e cada aluno pode escolher aquelas que mais lhe atraíam para compor seu fotograma. Segundo Bernardes, “em momentos como este, de escolha frente aos materiais a serem utilizados, é que a percepção estética se manifesta” (Bernardes, 2010: 79). Nas fotos a seguir, podemos perceber o

cuidado e atenção de Fabrício, de onze anos, escolhendo as folhas para compor o seu fotograma, que traduz toda a sua sensibilidade e escolha estética.



FIGURA 5 - Foto de Fabrício escolhendo folhas e ramos para a realização do seu fotograma. Fonte: Foto de Alexandra Simões - 2013

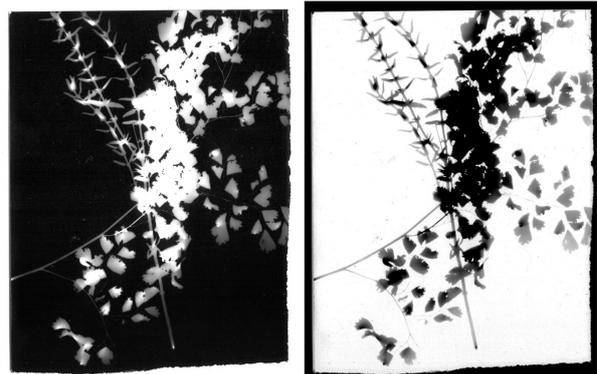


FIGURA 6 - Fotograma de Fabrício digitalizado para o ateliê de mediação e impresso para a exposição. Fonte: Fotograma do Fabrício (negativo e positivo) - 2013.

A atividade subsequente foi uma fusão das duas práticas anteriores, com a realização de fotografias pinhole feitas em papel fotográfico preto e branco dentro de uma latinha com um buraco de agulha. Este é um processo que requer parar para pensar, parar para olhar, errar, acertar, observar, examinar o trabalho do outro, pensar mais devagar, suspender o automatismo da ação, cultivar a ação,



FIGURA 7 - Thalia posicionando a sua câmera pinhole para fazer uma foto. Fonte: Foto de Alexandra Simões - 2013.

aprender a lentidão, ter paciência e dar-se ao tempo e espaço. Nas fotos a seguir, vemos Thalia, de dez anos, preparando a sua câmera pinhole, posando para ela e o resultado deste autorretrato, tornado digitalmente positivo para o ateliê de mediação.



FIGURA 8 - Thalia realizando um autorretrato com a sua câmera pinhole. Fonte: Foto de Alexandra Simões - 2013.

As crianças se apropriaram rapidamente do laboratório. Eles discutiam as variáveis que determinavam cada foto e, de posse de suas análises e conclusões, partiam para a próxima foto com uma intenção mais definida e consciente. Era visível neles um empoderamento pelo domínio de um processo, suas conseqüências e seus produtos.



FIGURA 9 - Pinhole de Thalia digitalizado para o ateliê de mediação e impresso para a exposição. Fonte: Pinhole da Thalia positivado digitalmente - 2013.

Um quarto momento consistiu na construção de pequenas câmeras fotográficas com caixas de fósforo e filme negativo cor. Esta ocasião foi muito interessante, pois foi a primeira vez que eles viram um filme e, posteriormente, um negativo de filme, já que todos eram nascidos na era do digital. Mais tarde, um aluno realizou uma foto no celular usando o recurso digital de efeito negativo, numa clara transformação do conhecimento apreendido em obra intencionalmente criada (ver figura 17).

Os alunos tiveram o tempo de três semanas para tirar 30 fotos com estas caixinhas pretas, o que permitiu a produção de imagens fora do centro educativo, penetrando no universo das suas famílias, amigos, casas e bairros.



FIGURA 10 - Pinhole de caixa de fósforo de Júnior (12 anos), vista do bairro. Fonte: Pinhole de caixa de fósforo de Júnior - 2013.



FIGURA 11 - Pinhole de caixa de fósforo da Evelyn, onze anos com os avós na casa deles. Fonte: Pinhole de caixa de fósforo de Evelyn - 2013.

2.4 Ateliê de Mediação

O ateliê de mediação foi um espaço para a circulação dos discursos, do sujeito, da arte e da cultura e para tal foi um lugar da escuta e da fala.

À medida que as imagens iam sendo produzidas e digitalizadas, todas eram projetadas e uma leitura coletiva era realizada, o que permitia a cada participante ter a oportunidade de comentar as imagens, os seus significados simbólicos, bem como revelar a sua experiência com aquela forma de expressão.

Ao mesmo tempo, os trabalhos de alguns fotógrafos eram exibidos para que os alunos tivessem acesso a referências de uma cultura visual a partir do ponto de vista da arte e não do mercado, sempre acompanhadas de leituras coletivas em que todos eram estimulados a comentar e opinar sobre as imagens. Foram exibidos os trabalhos de fotógrafos brasileiros contemporâneos como Dirceu Maués, Ana Regina Nogueira, Tadeu Vilani, Leonardo Costa Braga, Rodrigo Albert, Pedro David e Sebastião Salgado.

Durante o apertado do trabalho, a cada dia de aula, um aluno era selecionado para fazer documentação das atividades com uma câmera digital disponível (muitos tinham suas próprias câmeras,

celulares, ou eu mesma disponibilizava um celular com câmera). Este processo teve início por meio de uma apropriação dos



FIGURA 12 - Ana Guilia e Fabrício comentando um pinhole realizado na oficina durante o ateliê de mediação. Fonte: Foto de Alexandra Simões - 2013.

próprios alunos sobre as câmeras que eu levava para documentar as aulas, o que aceitei e incorporei ao processo.

Estas imagens também eram projetadas para as análises e reflexões do grupo, o que levou a um resultado incrível que foi a metalinguagem. Os alunos passaram a incluir suas imagens e a si próprios nas fotografias dos outros, gerando uma série de imagens de grande força visual e apropriação simbólica. Nas fotos a seguir, vemos o momento em que Davi inclui a sua



FIGURA 13 - Foto de Gustavo que se apropriou da minha câmera no ateliê de mediação. Fonte: Foto de Gustavo - 2013.



FIGURA 14 - Pinhole de caixa de fósforo de Júnior durante o ateliê de mediação e impresso para a exposição. Fonte: Pinhole de caixa de fósforo de Júnior - 2013.



FIGURA 15 - Ana Guilia sendo fotografada enquanto fotografava Glauber, que fazia a cobertura do ateliê de mediação. Fonte: Foto de Glauber feita com um celular - 2013.



FIGURA 16 - Foto de autoria de Davi, cuja sombra esta inserida na imagem, feita com um celular durante a cobertura do ateliê de mediação, quando era projetada uma foto de Glauber, que já exibia a sua sombra sobreposta ao retrato que fez do irmão mais novo com uma caixa de fósforos. Fonte: Foto de Davi feita com um celular - 2013.

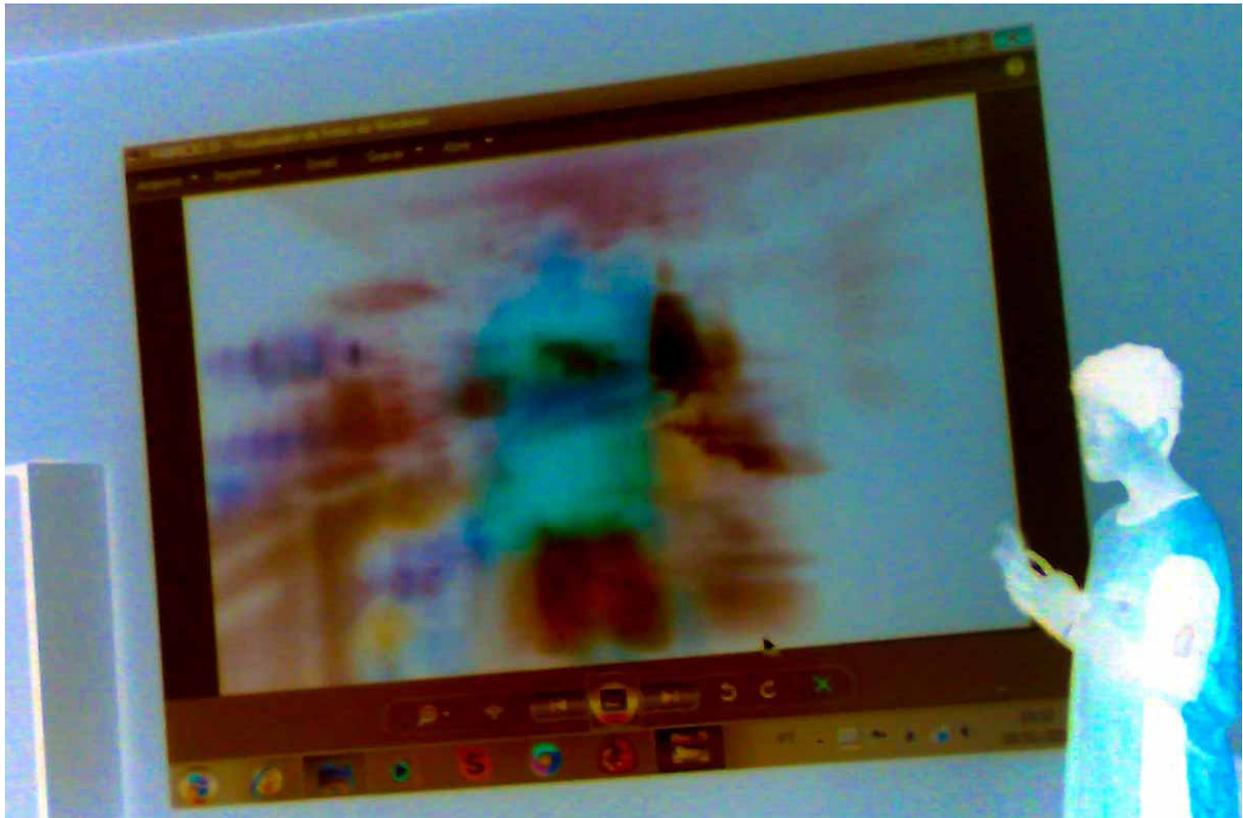


FIGURA 17 - Foto de autoria de Júnior durante a cobertura do ateliê de mediação, que aqui utiliza o efeito negativo do celular para realizar a foto de Fabrício junto ao seu autorretrato feito com uma caixa de fósforos que utilizava filme negativo. Fonte: Foto de Júnior feita com um celular - 2013.

sombra na foto que tira durante a cobertura do ateliê de mediação, quando era apresentada a foto de Glauber, que já exibía a sua sombra sobreposta ao retrato que fez do irmão mais novo com uma caixa de fósforos. Já Júnior, em sua cobertura do ateliê de mediação, utiliza o efeito negativo do celular para realizar a foto de Fabrício junto ao seu autorretrato feito com uma caixa de fósforos que utilizava filme negativo.

3. Considerações finais

A metalinguagem parece surgir como uma manifestação de alteridade simbólica, quando aquelas crianças, através da imagem do outro, incluem sua visão ou sua própria imagem, num diálogo que expande muito as possibilidades de significação das imagens. Foi um exercício criativo de alteridade, em que uns incluíam sua autoria na autoria do outro.

Embora as imagens sejam dominantes em nosso mundo a aprendizagem de seus códigos tem sido relegada a um segundo plano na educação em geral. Produzimos e observamos imagens, muitas vezes de forma alienada e acrítica. Quando propomos um aprendizado a partir do desvendamento dos processos presentes na fotografia, como sugere Vilé Flusser, o que vemos é que aquelas crianças passaram a uma atitude mais consciente e crítica tanto na construção



FIGURA 18 - Exposição com as imagens produzidas nos ateliês. Fonte: Foto de Alexandra Simões - 2013.

de suas imagens como na observação das imagens em geral.

O processo foi finalizado com a realização de uma exposição com vinte e oito fotografias produzidas pelos alunos e, durante a cerimônia de encerramento das atividades do semestre, que contou com a presença dos alunos, suas famílias e colaboradores, houve a exibição de um vídeo construído a partir de todas as imagens realizadas pelos alunos e por mim durante o curso.

Toda a proposta esteve baseada no protagonismo de seus participantes, pelo estado de “experiência” e acolhimento das subjetividades e saberes de cada aluno para a construção de um conhecimento coletivo. Todos estávamos envolvidos com as técnicas



FIGURA 19 - Exposição com as imagens produzidas nos ateliês. Fonte: Foto de Alexandra Simões - 2013.

e materiais usados, com as ideias a serem exploradas e com o desenvolvimento do trabalho de cada um. Os ateliês ofereciam a atmosfera para se vivenciar diferentes gestos de criação, de observação, de escuta, de fazer de novo, de suspender o automatismo da ação e de falar sobre o que nos acontece.

O que percebo é que a experiência criativa e sensível pode subverter o fascismo da linguagem, numa referência à fala de Roland Barthes em seu ensaio “A Aula”: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 2007: 14). Para ele, só a literatura teria condições de lograr este sistema, ou seja, a arte.

1. A presente pesquisa foi aprovada como Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de Especialista na Pós-Graduação Lato Sensu Mediação em Arte, Cultura e Educação da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, sob a orientação da Professora Rosvita Kolb Bernardes. Atividade de pesquisa principal: fotografia, mediação e pesquisa biográfica.

2. Itaka-Escolápios é uma Fundação criada e impulsionada pela Ordem religiosa das Escolas Pias e pelas fraternidades escolápias. A partir do trabalho social desenvolvido pela "Pastoral do Menor" desde 1995, o Centro Educativo-Social Escolápio foi inaugurado em julho de 2010 e atende uma área com cerca de 10 bairros da periferia de Belo Horizonte.

Referências

BARBOSA, A. M. **Dilemas da arte-educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas.** In: _____ (org.). *Arte-educação Contemporânea: consonâncias internacionais.* São Paulo: Cortez, 2005. cap. 2, p. 98-112.

BARTHES, R. **Aula.** 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2007. 185 p.

BERNARDES, R. K. **Segredos do coração: a escola como espaço para o olhar sensível.** Caderno CEDES. Campinas, v. 30, n. 80, p. 72-83, 2010.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de Experiência. **Revista Brasileira de Educação,** Rio de Janeiro, n. 19, p.20-28, 2002.

DELORY-MOMBERGER, C. **Formação e socialização: os ateliês biográficos de projeto.** Revista Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 359-371, 2006.

DELORY-MOMBERGER, C. **Álbuns de fotos de família, trabalho de memória e formação de si.** In: VICENTINI, P.P.; ABRAHÃO, M. H. (Org.) Sentidos, potencialidades e usos da (auto) biografia. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

DELORY-MOMBERGER, C. De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?. In: Eggert, E.; Fischer, B. D. (Org). **Gênero, geração, infância, juventude e família.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 82 p.

MALAGUZZI, Loris. História, Idéias e Filosofia Básica. In: EDWARDS, C. (org). **As Cem Linguagens da Criança: Abordagem de Reggio Emilia na educação da primeira infância.** Porto Alegre: Artmed, 1999. cap. 3, p. 59-104.

Fotografia, pensamento e conhecimento: a fotografia como descrição do mundo

Prof. Dr. Guilherme Ghisoni da Silva (UFG)¹

Resumo

O objetivo deste artigo é determinar qual tipo de conhecimento do mundo temos através de fotografias que retratam objetos ou pessoas. Essa determinação será feita através da análise da função lógica desempenhada pelas fotografias nos pensamentos que temos acerca das entidades fotografadas. Dois caminhos serão aqui contrastados. No primeiro, a fotografia será pensada como uma forma de conhecimento remoto por *familiaridade*. Por esse viés, a fotografia deveria nos dar um acesso cognitivo direto à entidade acerca da qual pensamos (visto que haveria uma rota causal que nos une ao referente). Buscarei criticar essa concepção (nas linhas da crítica de John Zeimbekis), ao mostrar que o conteúdo da imagem fotográfica não possibilitaria determinar qual é a entidade acerca da qual pensamos (ou seja, não possibilitaria pensamentos *singulares* acerca das entidades fotografadas). Isso nos permitirá distinguir o conhecimento que temos de objetos através da percepção e o conhecimento através de fotografias. A partir dessa crítica, buscarei defender (também nas linhas de Zeimbekis) um segundo modo de compreensão que desloca a função lógica da fotografia para a parte predicativa do pensamento. A fotografia não seria uma forma de conhecimento por *familiaridade*, mas por *descrição*. A fotografia exemplificaria propriedades visuais que atribuímos a uma entidade que não conhecemos diretamente, através da foto, mas apenas por descrição. Por fim, buscarei mostrar algumas consequências estéticas das análises realizadas.

Abstract

The aim of this paper is to determine what kind of knowledge about the world we have through photographs that picture objects or people. This determination will be achieved through the understanding of the logical role played by photographs in thoughts about the photographed entities. Two possibilities will be contrasted. In the first one, photography will be treated as a form of “remote acquaintance”. Photographs would give us a direct cognitive access to the entity we think about (since there would be a causal route that links us to the referent). I will criticize this concept (following John Zeimbekis) showing that the content of the image does not allow singular thoughts

about the entities photographed. I will support a concept (also following Zeimbekis) that dislocate the logical role of the photograph, in thoughts about the photographed entity, to the predicative role. Thus photography will be conceived not as a form of knowledge by *acquaintance* but by *description*. Photography exemplifies visual properties that we attribute to an entity that we do not know directly, but only through description. At the final section I will try to show some aesthetics consequences of the analyses developed.

Introdução

Nem toda fotografia retrata objetos ou pessoas (como é o caso das fotografias abstratas, fotogramas etc.). Porém, quando utilizamos a fotografia com pretensões epistêmicas (visando conhecimento acerca do mundo), geralmente a utilizamos para retratar objetos ou pessoas. O objetivo deste artigo é determinar qual tipo de conhecimento do mundo temos através dessas fotografias. Essa determinação será feita através da análise da função lógica desempenhada pelas fotografias nos pensamentos que temos acerca de entidades fotografadas, quando conhecemos essas entidades exclusivamente através das próprias fotografias.²

A análise aqui delineada buscará contrapor dois modos de conceber o estatuto epistêmico da fotografia, a partir da distinção proposta por Bertrand Russell entre *conhecimento por familiaridade* e *conhecimento por descrição*.

No primeiro modo, a fotografia é tratada como uma forma de acesso cognitivo remoto à entidade fotografada. Essa concepção será aqui denominada de fotografia como “familiaridade remota” (“*remote acquaintance*”) e será diretamente relacionada à tese da fotografia como um meio *transparente*, causalmente unido ao seu referente. Nesse viés, a fotografia, ao nos dar um acesso remoto ao objeto ele mesmo, deveria poder desempenhar a função lógica de determinar qual é a entidade acerca da qual pensamos, quando predicamos algo, em pensamento, acerca da entidade fotografada. Ou seja, a fotografia deveria poder determinar a parte nominal do pensamento (possibilitando, assim, pensamentos *singulares*).

No segundo modo, a função da fotografia é deslocada da parte nominal para a parte predicativa do pensamento. A fotografia não será concebida como uma forma de conhecimento por *familiaridade*, mas por *descrição*. O conteúdo da fotografia seria parte do predicado que aplicamos a uma entidade que não conhecemos diretamente, mas apenas por descrição. Ou seja, ao pensarmos sobre a entidade fotografada, pensamos que há uma entidade única que satisfaz as propriedades visuais exemplificadas pela foto, sem que tenhamos, através da fotografia, um acesso cognitivo direto à entidade ela mesma que satisfaz essa descrição.

Pretendo criticar, a partir das ideias de John Zeimbekis (2010), o tratamento da fotografia como *conhecimento por familiaridade* e defender que fotografias nos oferecem uma forma de conhecimento do mundo *por descrição*. Para isso, utilizarei alguns elementos da semântica internalista, que aceita o Princípio de Russell, expresso por Gareth Evans (1982), de que no pensamento singular devemos saber qual particular temos em mente. O ponto central da argumentação a ser desenvolvida é o de que o conteúdo da imagem fotográfica não seria suficiente para a determinação acerca de qual entidade estamos pensando, ao olharmos para uma fotografia. Isso nos permitirá distinguir o conhecimento que temos de objetos através da percepção e o conhecimento através de fotografias. Isso, por fim, mostraria que a fotografia não seria uma forma de conhecimento por *familiaridade*.

Ao longo dessas análises pretendo explorar algumas consequências estéticas da distinção

entre o tratamento da fotografia como conhecimento por familiaridade e por descrição. Ao final, buscarei mostrar as vantagens no campo da estética do tratamento da fotografia como conhecimento por descrição.

Conhecimento por familiaridade e conhecimento por descrição

De acordo com Bertrand Russell (1905, 1910 e 1912), há duas formas de conhecimento: conhecimento por familiaridade ("*knowledge by acquaintance*") e conhecimento por descrição ("*knowledge by description*").³

No conhecimento por familiaridade, temos uma relação cognitiva direta com o objeto (cf. RUSSELL, 1910, p. 232). Nesses casos, o objeto nos é apresentado ("*presented*") e poderíamos apontar para ele e dizer "isto" (ou utilizar qualquer termo demonstrativo para singularizá-lo, localizando-o espacialmente).⁴

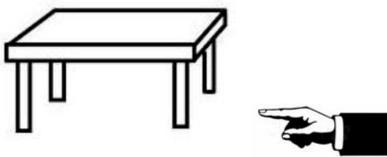
O conhecimento por descrição, por sua vez, é o conhecimento no qual sabemos que algo satisfaz uma determinada descrição, sem que conheçamos essa entidade por familiaridade. Nesse caso, sabemos que há uma entidade que tem certas propriedades, sem que tenhamos uma relação cognitiva direta com a entidade ela mesma (cf. 1905, p.14). Este é o conhecimento que temos de todas as coisas e lugares, que sabemos que existem, mas com os quais nunca mantivemos uma relação de presença.⁵

Há uma diferença semântica fundamental entre o conhecimento por familiaridade e por descrição. A familiaridade é um conhecimento *objeto-dependente*, enquanto o conhecimento por descrição é *objeto-independente*. A

familiaridade é uma *relação*, de tal modo que não seria possível sem um *relata* (sem a entidade com a qual temos familiaridade). Assim, não podemos ter familiaridade com algo que não existe. Por sua vez, podemos conhecer por descrição várias entidades que não existem (como unicórnios, cavalos alados, personagens fictícios etc.). Para conhecermos algo por descrição, não é necessária a existência do objeto que satisfaz a descrição, mas apenas que conheçamos os significados das propriedades que atribuímos à entidade.

Essa distinção também se revela no que tange à forma lógica dos pensamentos que temos acerca das entidades que conhecemos por familiaridade e por descrição. Quando temos um pensamento acerca de uma entidade que conhecemos por familiaridade, esse pensamento será *objeto-dependente*. O caso paradigmático dos pensamentos sobre entidades que conhecemos por familiaridade é o da predicação cuja parte nominal (a determinação de qual é a entidade acerca do qual pensamos) é fixada pelo uso referencial de termos indexicais demonstrativos (como “isto”, “este”, “esta”...). Ao apontarmos para um objeto e nos referirmos a ele como “este” (ou “isto”), o objeto ele mesmo nos é apresentado. Podemos, então, atribuir um predicado (ou predicados) ao próprio objeto. Nesses casos, dizemos que temos um “*pensamento singular*”, no qual o objeto ele mesmo é parte do conteúdo do pensamento (que Bertrand Russell denomina, de “pensamento simples” (cf. 1905, p.14)). Esse pensamento será um pensamento *objeto-dependente*, pois sem o objeto não haveria a determinação de qual é a entidade acerca da qual pensamos (a parte nominal do pensamento).

Nos pensamentos que temos acerca das entidades que conhecemos por descrição, não é o objeto ele mesmo que ocupa a parte nominal do pensamento, mas uma descrição, que pode ser verdadeira ou falsa. Nesses casos, pensamos que “existe uma e somente uma entidade que satisfaz tal descrição e que tem tais e tais propriedades”. Caso não haja tal entidade, o pensamento será falso, mas ainda terá sentido.

Parte nominal	Parte predicativa	
	<p>“...é nova”.</p>	<p>O predicado é aplicado ao objeto ele mesmo.</p>

Por exemplo, ao apontarmos para uma mesa e dizermos “está mesa é nova” (seguido do ato indicativo), expressamos um *pensamento singular*, no qual a parte nominal do pensamento é ocupada por uma entidade conhecida por familiaridade:

“Esta mesa é nova.”

O objeto é parte do conteúdo do pensamento e atribuímos a ele o predicado “ser novo”.

Parte nominal	Parte predicativa	
“Existe um objeto único que satisfaz as propriedades ‘ser mesa do palácio imperial Chinês’...”	“...e esse objeto é antigo”.	O predicado é aplicado a uma descrição, que pode ser verdadeira ou falsa.

Por sua vez, ao afirmarmos “a mesa do palácio imperial chinês é antiga” (supondo que não a conheçamos por familiaridade), a parte nominal do pensamento expresso não será ocupada pela mesa (ela mesma), mas por uma descrição, que pode ser verdadeira ou falsa (caso haja ou não uma mesa no palácio imperial chinês):

“A mesa do palácio imperial chinês é antiga.”

Essa distinção é central à filosofia de Bertrand Russell e a utilizaremos para pensar o tipo de conhecimento que temos sobre o mundo através da fotografia e a função lógica desempenhada pela fotografia, nos pensamentos acerca das entidades que conhecemos através das fotografias. Nossa questão principal será a seguinte: ao olharmos para um objeto ou pessoa em uma fotografia, qual tipo de conhecimento temos acerca dessa entidade? A conhecemos por familiaridade ou por descrição? Ou seja, no conhecimento que temos do mundo, por meio da fotografia, estamos cientes dos objetos eles mesmo ou temos apenas acesso a descrições dos objetos (que podem ser verdadeiras ou falsas)? As respostas dessas indagações permitirão diferentes modos de conceber a função lógica da fotografia, nos pensamentos sobre as entidades fotografadas.

O objetivo das próximas seções é inicialmente expor o tratamento da fotografia como conhecimento por familiaridade e posteriormente criticar tal concepção. A partir dessa crítica, pretendo defender o tratamento da fotografia como uma forma de conhecimento por descrição. Buscarei também expor algumas consequências estéticas dessas concepções.

A fotografia como familiaridade remota

Uma concepção bastante difundida da fotografia (que buscarei aqui mostrar equivocada) é o seu tratamento como uma ferramenta que permite ampliar espaço- temporalmente o domínio das entidades particulares, com as quais podemos ter uma relação cognitiva direta (familiaridade).

Por esse viés, a fotografia seria como uma *janela* que nos permite ver objetos que estão *distantes* espacialmente e temporalmente (no passado). Denominaremos essa concepção de fotografia como *familiaridade remota*.

O objetivo desta seção é mostrar como Kendall Walton e Roger Scruton encontram-se atrelados à tese da fotografia como familiaridade remota. As principais ideias que permitem circunscrevê-los dentro do escopo dessa tese são: *i*) a aceitação tese da transparência da imagem fotográfica (através da priorização do caráter mecânico- causal da sua gênese) e *ii*) a deflação ou recusa da função representacional da fotografia, ao concebê-la como um indexical que singulariza e aponta entidades particulares.

Segundo Kendall Walton:

Com a ajuda da câmera, vemos não apenas o que está para além da esquina e o que é distante ou pequeno; nós vemos também dentro do passado. Vemos nossos ancestrais falecidos há muito tempo quando olhamos para retratos empoeirados deles. (...) Fotografias são transparentes. Vemos o mundo através delas. (2008, p.22)

O conceito de “transparência” mobilizado por Walton não é o mesmo que atribuímos a uma folha de vidro transparente. Nesse sentido, a fotografia é opaca e obstrui o campo de visão (cf. ZEIMBEKIS, 2010, p. 12). Porém, ela seria transparente em outro sentido, uma vez que, segundo o autor, podemos ver “dentro da fotografia” (WALTON, 2008, pp. 21-25). É essa transparência que possibilitaria,

segundo Walton, que através de fotografias apreendêssemos os objetos eles mesmos. Como afirma o autor: “Minha afirmação é que vemos, bastante literalmente, nossos parentes falecidos eles mesmos quando olhamos para fotografias deles” (2008, p. 22). Isso o permite afirmar que as fotografias não seriam meras “*duplicatas* ou *cópias* ou *reproduções* de objetos, ou *substitutos* ou *suplentes* deles” (idem).

A tese da transparência da fotografia possibilita Walton tratá-la como uma “ferramenta da visão” (“*aid to vision*” (idem)), aproximando-a de outras ferramentas, por meio das quais poderíamos ter também *familiaridade remota*. Um dos seus exemplos centrais é o da familiaridade através do uso de espelhos. Ao olharmos para um espelho, não vemos uma “representação” do objeto, mas o próprio objeto refletido. Esse modo de familiaridade remota tem historicamente um profundo paralelo com a fotografia, visto que a fotografia foi comumente tratada como um “espelho da natureza”. Também poderíamos, segundo Walton, ter *familiaridade remota* por meio de ferramentas como as lunetas, binóculos, microscópios, circuitos internos de televisão, televisões etc.. Nesses casos, não dizemos que vemos representações dos objetos, mas que veríamos remotamente os objetos eles mesmos.

O ponto principal do paralelo entre a fotografia e o espelho é que, para Walton, assim como a imagem em um espelho é *causada* de forma *mecânica* pelo objeto referente e permite a visão do referente, a fotografia também seria mecanicamente causada pelo objeto fotografado e permitiria também a visão do

objeto fotografado. Com isso, da mesma forma que espelhos possibilitariam familiaridade com entidades particulares, as fotografias, supostamente, também permitiriam esse tipo de familiaridade. A grande diferença é que fotografias podem ampliar *temporalmente*, rumo ao passado, a distância para com os objetos refletidos. Essa suposta ampliação dos particulares com os quais temos familiaridade deveria possibilitar pensamentos singulares acerca desses objetos, pois haveria uma cadeia causal que nos une ao objeto fotografado.

A concepção de Walton seria uma versão fotográfica da tese semântica denominada por Gareth Evans de “modelo fotográfico da representação mental” (1982). Segundo Evans, Saul Kripke teria inspirado a tese que:

Alguém usa um nome para se referir a um objeto x (...) se for possível traçar uma rota causal contínua partindo de um evento, talvez no passado distante, no qual o nome foi originalmente atribuído ao objeto x. (EVANS, 1982, p. 77)

Na teoria causal do significado, a referência é fixada por um batismo inicial (no qual alguém aponta para um objeto e diz, por ex., “Aristóteles”). Esse nome poderá ser passado para outros falantes e é apenas necessário que o uso futuro dos falantes faça parte de uma rota causal relacionada ao batismo inicial. Nessa concepção, a existência de uma rota causal contínua seria suficiente para a nomeação. A fotografia, visto que é causalmente relacionada ao referente, deveria poder desempenhar essa função lógica de “nomear” (apontar, singularizar, batizar) o referente.

Essa ideia de uma ligação causal entre a fotografia e o objeto fotografado foi tradicionalmente concebida como o caráter *indiciário* da fotografia. Tal concepção remonta à tricotomia peirciana ícone /índice/símbolo:

Um *ícone* é um signo que remete ao objeto que ele denota simplesmente em virtude das características que ele possui (vol. 2, §247).⁶

Chamo de *índice* o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele (vol. 3, §361).

Um *símbolo* é um signo que remete ao objeto que ele denota em virtude de uma lei... que determina a interpretação do símbolo por referência a esse objeto (vol. 2, §249).

Embora a fotografia (em sentido tradicional) seja da categoria dos ícones (que representam por semelhança) e tenha elementos simbólicos (que representam por convenção), a sua essência (que revela a *diferença específica* em relação a outros meios de representação por imagem) encontrar-se-ia no modo como a fotografia é *causalmente* relacionada à entidade que representa. É a relação causal com o próprio objeto que daria origem à imagem fotográfica. Com isso, a fotografia poderia *atestar* a existência da entidade fotografada. Por essa razão, para Roland Barthes (1984), a fotografia seria uma *quase-tautologia*, visto que atestaria a existência do representado, ao trazer consigo a marca do representado.

A priorização do aspecto indiciário da fotografia também estaria presente na recusa de Roger Scruton de atribuição do estatuto de representação à fotografia (2008). Para Scruton, as representações teriam uma dimensão *intencional* que estaria ausente na fotografia, pois a relação, neste caso, seria meramente *causal* (p. 140). Por conta dessa relação causal, “a câmera, então, é usada não para representar algo, mas para apontar para isso” (p. 151). Assim, “a fotografia é um meio para o fim de ver o seu assunto [*seeing its subject*]” (p. 152). Desse modo, para Scruton, a fotografia seria como um indexical demonstrativo, cuja função lógica seria a de apontar e singularizar um objeto.⁷

Para os propósitos deste artigo, o que nos é crucial notar é que, em decorrência do caráter indiciário/causal da gênese da imagem fotográfica, esses autores concebem a fotografia como um indexical demonstrativo, que permitiria a apreensão do objeto retratado *ele mesmo*. A consequência que nos será importante é que, se esses autores estiverem corretos, devemos poder ter pensamentos singulares (objeto-dependente) acerca das entidades fotografadas.

Buscarei mostrar, posteriormente, a partir da análise do John Zeimbekis, que essa tese seria equivocada. Mas, antes disso, pretendo explicitar uma consequência estética dessa concepção.

O problema estético da fotografia como familiaridade remota

Uma consequência indesejável do tratamento da fotografia como familiaridade remota é que essa concepção deflaciona as pretensões da fotografia como arte. Se a fotografia for concebida como um *meio transparente*, haverá a conversão do valor estético da fotografia em valor estético do objeto fotografado (ou seja, a conversão da fotografia em seu conteúdo). O mesmo se aplicaria a uma janela (em sentido comum). Caso vejamos uma bela paisagem através de uma janela, a beleza não seria propriedade da janela, mas da paisagem. A mesma consequência estaria presente no uso de um demonstrativo, seguido do ato indicativo, para indicar algo que é belo ou esteticamente interessante. O valor estético não estaria presente no ato de apontar para algo, mas naquilo ao qual se aponta. Se a fotografia fosse concebida como uma janela transparente que aponta para um objeto, os predicados estéticos da fotografia seriam convertidos em predicados estéticos do objeto fotografado. A beleza não estaria na fotografia, mas no objeto visível através da fotografia. A fotografia teria apenas o mérito de nos dar acesso a algo que é belo ou esteticamente interessante.

Podemos encontrar semelhante problema na crítica que Arthur Danto faz à teoria platônica da arte como cópia. Em sua obra *A Transfiguração do Lugar Comum* (2005), o autor localiza um dilema, a partir do qual crítica a concepção platônica de arte como cópia.

Para Platão, no livro X da *Republica* (2001), o artista, ao copiar os objetos e os eventos do mundo (seja por meio da pintura, poesia, ou do uso de um espelho), uma vez que esses objetos são apenas cópias das ideias, encontrar-se-ia três graus afastado da verdade. A cadeira pintada (ou descrita pelo poeta) seria apenas uma cópia da cadeira do artesão, que é uma cópia da ideia de cadeira.

Segundo Arthur Danto, na concepção platônica da arte como cópia haveria a redução da obra de arte ao seu conteúdo. O mérito do artista estaria em esconder do espectador o fato de que sua obra é imitação. A obra de arte ideal seria um meio completamente *transparente*, que nos iludiria de tal modo que pensaríamos estar na presença do objeto ele mesmo. O dilema notado por Danto é o de que, pelo viés de Platão, se a arte alcançar o seu ideal, desaparece qualquer possibilidade de traçar uma distinção entre arte e mundo real. A arte colapsaria com o mundo e não haveria qualquer possibilidade de dizer o que é arte. Ao olharmos para a arte, pensaríamos ver simplesmente o mundo. O sucesso da arte seria então o seu fracasso - o seu desaparecimento. Esse colapso é denominado por Danto (a partir de sua leitura de Nietzsche) de “dilema Eurípedes”; em decorrência do modo como Eurípedes seria o primeiro poeta grego a construir uma arte compreensível em termos das categorias da vida ordinária (cf. DANTO, 2005, p. 25).

Semelhante problema estaria presente na concepção da fotografia como *familiaridade remota*. A fotografia alcançaria o seu objetivo quando ela, enquanto meio, desaparecesse completamente (tornado-se totalmente *transparente*) e nos fosse dado, através dela, o objeto ele mesmo. As pretensões da fotografia como arte padeceriam do mesmo colapso que acomete a teoria da arte como cópia, uma vez que seu sucesso implicaria no seu desaparecimento enquanto meio de representação. Esse desaparecimento estaria presente na tese de Walton da fotografia como meio transparente e na recusa de Scruton da concessão de um estatuto de representação à fotografia.⁸

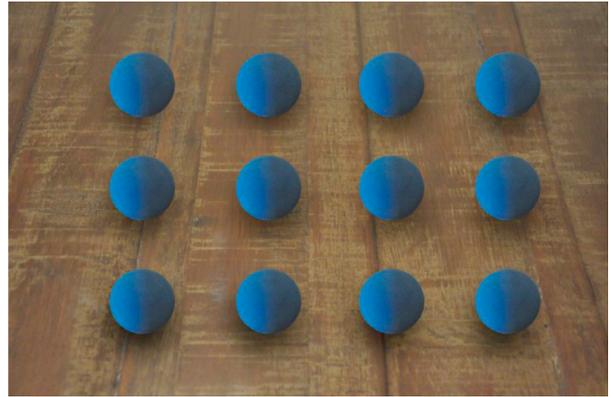
A indeterminação da identidade numérica do referente na fotografia

Nesta seção, buscarei esboçar, a partir do pensamento de John Zeimbekis (2010), uma crítica ao tratamento da fotografia como familiaridade remota. Zeimbekis constrói sua análise ao localizar uma importante diferença entre a apreensão de entidades particulares na experiência imediata e sua suposta apreensão através da percepção de fotografias. A compreensão dessa análise nos possibilitará especificar um equívoco acerca dos papéis lógicos atribuídos ao termo demonstrativo e às fotografias, nas predicções demonstrativas que usam fotos como modelos (como, por exemplo, quando apontamos para uma foto e dizemos “*este é o tal e tal*”⁹).

Para autores que defendem uma semântica internalista, não basta mantermos uma relação *causal* com um objeto para que tenhamos um pensamento singular (objeto- dependente). Podemos ter

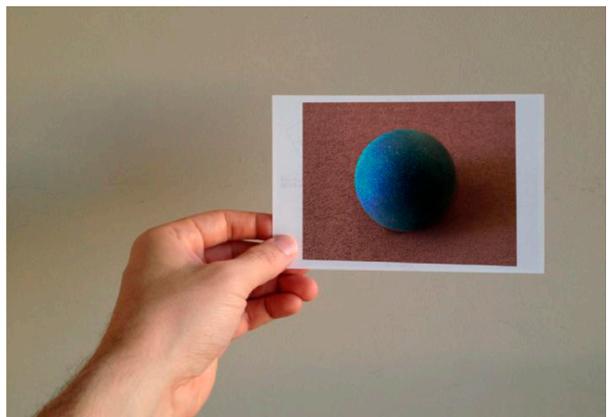
uma relação causal com um objeto (ou parte de um objeto), sem que saibamos qual objeto é objeto de nossa percepção. Por exemplo, um determinado objeto pode ser causa da dor que sinto em minha perna, sem que eu saiba qual objeto causa a dor. Para que o pensamento seja *singular*, seria necessário que soubéssemos acerca de qual particular, com o qual mantemos uma relação causal, estamos pensando. Esse é o Princípio de Russell, expresso por Gareth Evans (1982): no pensamento singular devemos saber qual particular temos em mente. Para isso, seria necessário podermos *distinguir* o objeto de todos os demais objetos do pensamento.

No caso da percepção, essa determinação, segundo Zeimbekis, ocorre de dois modos. Primeiramente, a percepção opera uma restrição no domínio em questão. Diante de uma dúzia de objetos qualitativamente idênticos (por exemplo, doze bolas azuis (Figura 1)), o domínio da percepção não será todos os objetos que têm essas propriedades, mas apenas aqueles que estão diante de nós. Há aqui uma restrição *de fato* do domínio. Além disso, e mais significativamente, podemos localizar no espaço e no tempo o particular ao qual estamos nos referindo pelo demonstrativo “este” (ou “isso”), distinguindo-o numericamente dos demais. A determinação do referente não ocorrerá aqui por meio de uma identificação baseada na *aparência* do objeto, mas pela localização do referente, dentro do domínio restrito da percepção. (Ou seja, poderíamos apontar para uma das doze bolas azuis (na Figura 1) e ter um pensamento singular acerca dela (no qual poderíamos atribuir diretamente ao objeto um predicado).



(Figura 1) Suponhamos que aqui estamos diante dos objetos eles mesmos e não apenas de uma fotografia.

Mas imaginemos agora que temos diante de nós a fotografia de um desses objetos (Figura 2) qualitativamente idênticos (por exemplo, uma foto de uma bola azul). Saberíamos qual dos objetos é o referente da foto, de tal modo que pudéssemos ter um pensamento singular acerca daquele objeto particular?



(Figura 2)

A resposta dessa questão nos exigirá traçar a distinção entre dois níveis: *i)* do conteúdo da representação fotográfica e *ii)* da fotografia enquanto objeto material. O conteúdo da representação fotográfica, a *imagem da bola azul*, não nos permite a determinação de qual objeto estamos pensando acerca de, quando olhamos para a foto (pode ser qualquer uma

das bolas azuis). Mas sabemos que deve haver um e somente um objeto que é o referente da foto, por meio do conhecimento que temos da natureza causal do modo de construção da representação fotográfica. Acreditamos que um objeto numericamente distinto esteve diante da câmera, no ato da tomada da imagem. Assim, a atribuição de uma identidade numérica ocorre através da crença que temos acerca da natureza causal da fotografia. Essa determinação não ocorre no âmbito do *conteúdo da representação fotográfica* (a imagem da bola azul), mas de modo *meta-representacional*, no âmbito da crença que temos da fotografia enquanto objeto material, unido causalmente ao referente da foto. Não estamos mais no nível *i* (do conteúdo da representação fotográfica), mas no nível *ii* (da fotografia enquanto objeto). O problema é que, no âmbito do conteúdo da representação fotográfica, mesmo que saibamos que há um e somente um objeto que é o referente da foto (dada à natureza causal da gênese da imagem fotográfica), ainda assim, não teríamos como determinar a identidade numérica do referente. Ou seja, não saberíamos acerca de qual particular estamos pensando, quando olhamos para a foto (pois não saberíamos acerca de qual bola azul estamos pensando ao olharmos para a foto). Assim, o conteúdo da representação fotográfica não nos daria, por si só, a possibilidade de um *pensamento singular*, acerca de um particular, pois não permite a determinação da identidade numérica do referente. A fotografia não seria um modo de representação que respeita o Princípio de Russell, explorado por Evans (“no pensamento singular devemos saber qual particular temos em mente”).

Agora digamos que eu seja o autor da foto e saiba qual dos objetos foi o objeto fotografado. Nesse caso, conheço a *história causal* da foto e poderia, ao olhar posteriormente para a foto, ter um pensamento singular acerca daquele objeto particular (pois sei qual objeto foi fotografado). Contudo, o que possibilita ter o pensamento singular, nesse caso, não é o conteúdo da imagem fotográfica, mas o meu conhecimento de sua história causal. Ou seja, caso eu aponte para a foto e diga “este objeto é tal e tal” (pr ex., “esta é a minha bola azul favorita”), a determinação da parte nominal da sentença (de qual objeto estamos pensando acerca de), por meio do demonstrativo, não ocorreria através do conteúdo da foto, mas por meio de um conhecimento exterior à representação (o meu conhecimento direto do referente que foi fotografado).

O que há de aparentemente paradoxal no estatuto da fotografia é que, embora saibamos que há um e somente um objeto que causou a imagem (e temos aqui uma crença acerca de um fato individual), o que a representação fotográfica nos dá é algo que desempenha o papel de uma proposição geral, acerca de um fato geral, pois não há a determinação da identidade numérica do referente, por meio do conteúdo da imagem fotográfica. Atendo-se exclusivamente ao conteúdo da imagem fotográfica, não saberíamos “qual particular temos em mente” (ou seja, qual das doze bolas azuis estamos olhando através da fotografia). É justamente essa determinação que nos é possível através da percepção, quando podemos, diante de um domínio restrito de entidades, apontar para um objeto e dizer “este” (ou “esta”, ou “isso”).

Podemos então concluir que há uma diferença crucial entre a apreensão de objetos de forma imediata pela percepção e a percepção de fotografias, de tal modo que seria equivocado o tratamento da fotografia como uma forma de *familiaridade remota* (como uma ferramenta que amplia a percepção). A fotografia não nos permite a apreensão de uma entidade particular, visto que o conteúdo da representação falha em determinar a identidade numérica do referente. Se houver a determinação numérica do referente (de tal modo que, através de uma foto, tenhamos um pensamento singular, sobre um particular), essa determinação será de natureza meta-representacional (dada, por exemplo, pelo conhecimento da gênese causal da foto, ou pela familiaridade com o referente).

Mas se a percepção de fotografias não determina a identidade numérica do referente, quais são os papéis desempenhados pela fotografia e pelo demonstrativo, nos casos nos quais tomamos fotos como modelos, em predicções do tipo “este é o tal e tal”? Se através do demonstrativo “este” não estamos apontando para um particular, qual é o sentido dessa proposição e a função do demonstrativo?

A fotografia como predicação indexical

Uma das principais contribuições de John Zeimbekis, para a compreensão do uso de fotografias, em predicções do tipo “este é o tal e tal”, é o emprego da noção de “predicação indexical”, cunhada por Jane Heal. A ideia central de Heal (1997) é que os indexicais (como o caso dos demonstrativos) não apenas são utilizados em expressões referenciais, que determinariam a parte nominal das sentenças

(a entidade sobre a qual estamos falando), mas também em expressões predicativas, determinando conteúdos predicativos.

Para Zeimbekis (2010), quando dizemos, apontando para uma fotografia, “este é o meu irmão”, o demonstrativo “este” não seria utilizado para identificar um particular, acerca do qual se fala, mas (e essa é a tese central de Zeimbekis) para identificar propriedades *perceptuais/fenomenais/visuais* atribuídas por descrição ao referente. O “este” identificaria conteúdos que formam a parte predicativa do pensamento. Desse modo, a fotografia seria utilizada como parte de uma “predicação indexical”, pois a imagem indicada pela ostensão seria um componente do conteúdo predicativo atribuído ao referente.

Com isso, podemos sugerir o seguinte deslocamento da função lógica desempenhada pela fotografia, em predicções que tomam as fotografias como modelo, concebendo a fotografia como parte de uma *predicação indexical*. Ao afirmar, por exemplo, “este é o meu irmão” (indicando uma determinada fotografia (ver quadro abaixo)), haveria a seguinte distinção entre o tratamento da fotografia como conhecimento por familiaridade e por descrição:

“Este é o meu irmão”

Fotografia como familiaridade remota:

É essa concepção que criticamos na seção anterior, ao mostrar que o conteúdo da representação fotográfica falha em determinar qual é a entidade acerca da qual pensamos, ao olharmos para a foto.

Parte nominal	Parte predicativa
 <p>"Esta entidade (visível através da foto)..."</p>	<p>...tem a propriedade de ser o meu irmão".</p>

Ao concebermos a fotografia como conhecimento *por descrição*, a função lógica da fotografia no pensamento acerca da entidade fotografada se deslocaria da parte nominal para a predicativa.

Fotografia como conhecimento por descrição:

Com esse deslocamento, ao olharmos para uma fotografia, o conhecimento que temos do mundo através dela seria o que "há uma entidade única (que foi o caso que esteve diante da câmera no ato da tomada da imagem), que tem propriedades visuais semelhantes às instanciadas na fotografia". Porém, no ato da percepção da foto, não teríamos um acesso cognitivo ao objeto ele mesmo, mas

Parte nominal	Parte predicativa
<p>"Existe alguém que tem unicamente a propriedade de ser meu irmão...."</p>	 <p>...e ele tem estas propriedades visuais (exemplificadas pela foto)".</p>

apenas às propriedades visuais exemplificadas pela foto. Essas propriedades podem, de forma mais fiel ou menos fiel, descrever a entidade. Com a correspondência ou não em relação ao referente, a fotografia seria uma descrição verdadeira ou falsa.

Consequências estéticas das análises precedentes

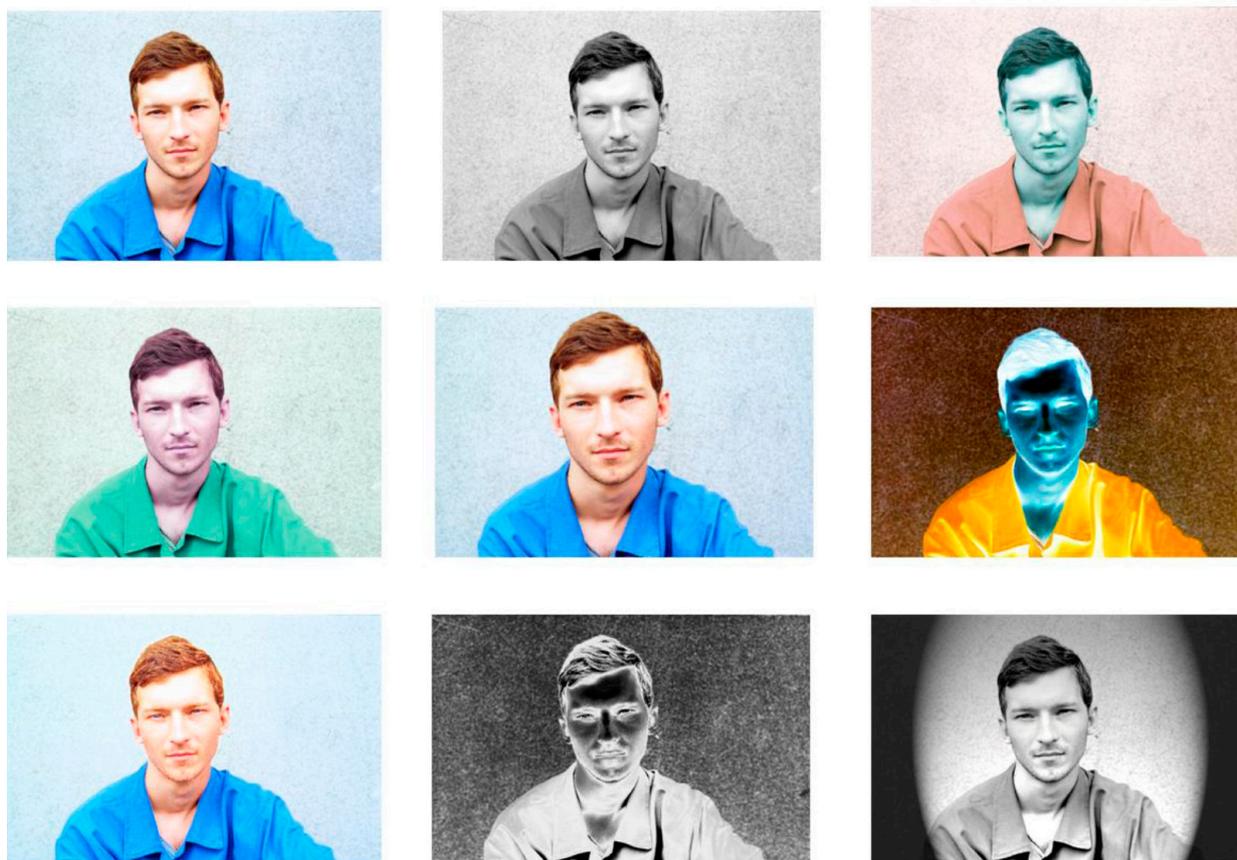
A partir das análises precedentes, podemos concluir que a fotografia seria mais adequadamente concebida como uma forma de conhecimento *por descrição*. Toda fotografia de objetos exemplificaria propriedades visuais, que são parte de uma descrição atribuída a um objeto. Porém, (de acordo com o argumento da indeterminação da identidade numérica de Zeimbekis) o

objeto ele mesmo não nos seria dado através da foto (como supunha, principalmente, Walton e Scruton).

Essa distinção nos permite salvaguardar o valor estético da fotografia. No tratamento da fotografia como *familiaridade remota* (como um *meio transparente*), havia a conversão do valor estético da fotografia em valor estético do objeto fotografado. No tratamento da fotografia como conhecimento *por descrição*, o valor estético estaria presente no modo como o fotógrafo descreve o objeto. O fotógrafo constrói a sua descrição do objeto ao escolher quais propriedades fenomenais e como essas propriedades estarão

exemplificadas na foto. Uma fotografia bela ou esteticamente interessante seria uma descrição bela ou esteticamente interessante que o fotógrafo faz do objeto. E um mesmo objeto pode ser descrito de inúmeras maneiras (ver Figura 3):

A diferença específica da fotografia em relação a outros meios de representação pictórica (como a pintura e o desenho) é que as propriedades visuais instanciadas na foto seriam decorrentes de uma relação causal com o objeto. Isso concede à fotografia um valor epistêmico (como veículo de conhecimento sobre o mundo) distinto de outros meios de representação pictórica. Mas isso só permitirá



(Figura. 3)

um pensamento singular acerca de particulares, se aquele que percebe a foto tem familiaridade com o particular fotografado, de uma maneira que extrapola o conteúdo representacional da foto. Além disso, uma vez que a fotografia seja concebida como descrição, há a possibilidade da verdade e da falsidade (e, com isso, a necessidade da determinação de critérios para garantir a veracidade da fotografia, nos casos em que há pretensões epistêmicas).

Ao concebermos a fotografia como a exemplificação de propriedades visuais que o fotógrafo atribui a uma entidade conhecida, pelo espectador da foto, apenas por descrição, a fotografia é inserida de maneira mais evidente no domínio da representação e da linguagem. Se a fotografia fosse apenas um acesso cognitivo remoto a um objeto (*uma forma de familiaridade remota*), não faria sentido questionarmos a fotografia acerca do seu sentido, pois objetos não possuem propriedades semânticas (somente representações e entidades linguísticas possuem propriedades semânticas). Poderíamos indagar o fotógrafo apenas acerca das *razões* que o levaram a escolher aquela entidade como algo ao qual mereça ser dado o acesso. Mas ao tratarmos a fotografia como uma forma de *conhecimento por descrição*, a questão acerca do sentido da fotografia torna-se agora central. O sentido da fotografia não estaria restrito às propriedades visuais exemplificadas pela fotografia, mas diria respeito também ao modo como o fotógrafo a articula como parte de uma sequência de fotos (ao construir um ensaio), através da atribuição de um título, legenda ou narrativa que a acompanha etc.. Assim, a fotografia seria parte de uma descrição, cujas propriedades semânticas estarão atreladas ao contexto no qual a fotografia se insere e à maneira como o fotógrafo articula essas propriedades.

1. Guilherme Ghisoni da Silva é Professor Doutor da Faculdade de Filosofia (FAFIL) da Universidade Federal de Goiás (UFG), fotógrafo e Coordenador do Projeto de Extensão Grupo de Estudos de Filosofia da Fotografia. Suas principais atividades de pesquisa são voltadas à análise da relação entre linguagem, fotografia, memória e tempo. Informações sobre o Grupo de Estudos de Filosofia da Fotografia podem ser obtidas no site www.ghisoni.com.br ou através do e-mail ggsilva76@gmail.com.

2. Gostaria de agradecer aos participantes do Grupo de Estudos de Filosofia da Fotografia da FAFIL/UFG, pela oportunidade de debate, no qual pude expor e lapidar as ideias presentes neste artigo.

3. As citações de fontes de língua inglesa terão tradução de minha autoria.

4. Mas disso não se segue que temos apenas familiaridade com objetos no presente. Segundo Russell, “é natural dizer que me foi apresentado um objeto mesmo em momentos nos quais ele não está de fato diante da minha mente, contanto que *tenha estado diante da minha mente* e volte a estar sempre que a ocasião o exija” (1910, p. 232). Temos familiaridade com um objeto no presente através da experiência imediata e, por meio da memória (que Russell distingue entre memória *imediata e remota* (em 1912)), poderíamos ter familiaridade com entidades no passado. Por fim, teríamos familiaridade com entidades que não estão no tempo, quando temos familiaridade com universais.

5. No que tange ao conhecimento por descrição, nosso conhecimento pode ser sobre *uma e somente uma* entidade (no caso das descrições *definidas* (por ex. “o rei da França”), *alguma* entidade (no caso das descrições *indefinidas* (“um homem”), ou sobre todas as entidades que supostamente satisfazem a descrição (no caso das proposições *universais* - por exemplo, “todo homem é tal e tal”). Quando há *uma e somente uma* entidade que afirmamos satisfazer a descrição, pensamos uma proposição *particular*. Nos outros casos temos proposições *gerais* (sobre ao menos um indivíduo ou todos os indivíduos de um determinado domínio).

6. Como de costume, as citações de Peirce são identificadas por um código numerado que dá o número do volume seguido pelo número do parágrafo no volume.
7. *Grosso modo*, do ponto de vista da linguagem, um indexical é um termo cujo significado depende do contexto e do ato de proferimento. Os indexicais que precisam de um ato indicativo suplementar são os demonstrativos (como “isto”, “este”, “esta” etc.). Os termos indexicais têm uma regra, chamada de “caráter”, que é a função por meio da qual, um proferimento, em um contexto, determina um particular como conteúdo. Por exemplo, o caráter do demonstrativo “este” poderia ser expresso como “aquilo para o qual aponto”. Assim, as sentenças que utilizam indexicais são sentenças cujo proferimento expressa diferentes proposições, dependendo do contexto em que são proferidas, pois o termo indexical terá diferentes conteúdos nos diferentes contextos. A sentença “esta mesa é nova” proferida em diferentes contextos terá diferentes conteúdos - pois o demonstrativo “esta” singularizará diferentes entidades.
8. Podemos encontrar semelhante ideia em Roland Barthes: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (1984, p. 16).
9. A expressão “tal e tal” será utilizada significando de maneira geral qualquer predicado

Referências

- BARTHES, ROLAND, **A câmara clara**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. DANTO, A. C. A transfiguração do lugar-comum. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- EVANS, GARETH. **The varieties of reference**. McDowell, J. (Ed.). Oxford Clarendon Press, 1982.
- HEAL, JANE, “**Indexical Predicates and Their Uses**,” *Mind* 106 (1997): 619–640. PEIRCE, CHARLES SANDERS, *Collected papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 8 vols., de 1931 a 1958.
- PLATÃO, **República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- RUSSELL, BERTRAND, “On Denoting”, In: **Logic and Knowledge**, 41–56. Originally published in *Mind*, Vol. 14 (1905), 479–93.
- _____, “Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description”, In: **Mysticism and Logic and Other Essays**, Longmans, London, Green & Co, 1918, pp. 197–218. First published in *PAS*, Vol. 11 (1910), pp. 108–28.
- _____, **The Problems of Philosophy**. New York, Oxford University Press, 1959. First published in the Home University Library, 1912.
- SCRUTON, ROGER, “Photography and Representation”, in. Walden, S. (ed), **Photography and Philosophy Essays on the Pencil of Nature**, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, pp. 138-166.
- ZEIMBEKIS, JOHN, “Pictures and Singular Thought”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 68:1 Winter 2010.
- WALTON, KENDALL, “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism”, in. Walden, S. (ed), **Photography and Philosophy Essays on the Pencil of Nature**, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, pp. 14-49.

Ao olhar, aprender a ver: sobre a prática de fotografia documental

Mateus Souza Lobo Guzzo¹
Corrinne Noodenbos²

Resumo

O presente texto analisa um método de produção imagética que propõe, ao lidar com o objeto fotográfico, o desenvolvimento de uma estratégia visual própria. Ao entrar contato com práticas observadas dentro do departamento de fotografia da Royal Academy of Art, The Hague, e refletir sobre experiências baseadas nessas práticas, a análise foi feita a partir do catálogo 'Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph' e publicações contemporâneas sobre o assunto, além da série 'Concessão Pública', exposta no Museu da Imagem e do Som durante julho de 2015, aplicação prática dessa pesquisa. Foram realizadas, ainda, entrevistas com fotógrafos chave da academia de arte nos Países baixos sobre o método proposto, incluindo a chefe do departamento de fotografia Corinne Noordenbos.

Abstract

This text analyses a photography methodology that seeks to deal with the photographic subject in order to effectively perform a personal visual language. By gaining contact with a set of practices from the photography department of the Royal Academy of Art, The Hague (KABK) and reflecting on practical experiences based on these practices, the catalog 'Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph' and contemporary publications on the topic were used for the analysis, along with interviews with key photographers of the art academy in The Netherlands, including former head of the photography department Corinne Noordenbos.

Preâmbulo

A prática da imagem, do ponto de vista artístico e técnico, por um lado, procura lidar com as questões mais imediatas relativas a um tema proposto. Pensar em composição, perspectiva da câmera ou luz para fazer uma foto é, por meio da intencionalidade, abordar expressivamente algo ou alguém. Por outro lado, a maneira em que o trabalho fotográfico é conduzido, por meio de um método organizado de produção, pode oferecer, como resultado e reflexão, a crítica da realidade, da representação e da própria arte.

O ponto de partida desta pesquisa foi a dificuldade de conceituação, e posterior prática consciente da fotografia, como arte contemporânea, juntamente ao seu valor documental histórico. Por meio de um estudo de base diária alinhado a um método em fotografia documental, a partir de um tópico específico trazido pela análise do mundo comum, foi possível estabelecer conexões entre este duplo caráter do trabalho fotográfico (SOULAGES, 2010), como mencionado no início deste texto.

Ao entrar em contato com várias séries fotográficas, tais como ‘Ray’s a Laugh’ de Richard Billingham ou os antigos edifícios industriais de Bernhard e Hilla Becher, ou mesmo os retratos no metrô em ‘Many Are Called’ de Walker Evans, ou ainda ‘American Surfaces’ de Stephen Shore, fez-me pensar não só sobre a abordagem fortemente descritiva que essas fotos possuíam, mas também sobre como os fotógrafos desenvolveram seus projetos durante anos, produzindo imagens em um nível consciente ou inconsciente, por interesse criativo ou

necessidade expressiva, e se isso poderia ser traduzido e replicado para um ambiente acadêmico ou profissional.

Enquanto parte do currículo regular do segundo ano de fotografia documental dentro da Royal Academy of Art, The Hague (KABK), durante 6 meses (de janeiro até julho de 2013³) foi possível o contato com um método conceitual de fotografia documental que permitiu o desenvolvimento e a expansão de habilidades visuais e experiência profissional. O projeto artístico pedagógico da Universidade de Ciências Aplicadas na Holanda, baseia-se em um processo de criação fotográfica e pesquisa visual, que definem um ritmo de produção sequenciados em etapas claras para a realização de uma série de fotos.

A Instituição de Ensino Superior em questão, considerada uma das academias de arte mais antigas da Europa, tem um departamento de fotografia liderado anteriormente por Corinne Noordenbos, figura principal em relação a esta pesquisa, além de outros dois fotógrafos: Lotte Sprengers, coordenadora do curso de fotografia e Rob Wetzler, professor no mesmo curso. Estes últimos puderam oferecer quadros metodológicos paralelos que complementam o estudo do projeto artístico pedagógico liderado por Noordenbos, oferecendo um contraponto na produção de séries fotográficas.

Do ponto de vista acadêmico, o método em questão facilitou uma escolha estética consciente, alinhada com os impulsos artísticos do criador, o que levou a uma reflexão produtiva sobre a visualidade de uma série fotográfica criada durante o currículo regular (série ‘Silencio’ feita em Varsóvia durante 2013).

As reflexões sobre estética e estilo, situadas dentro do método proposto, levaram a um projeto de pesquisa, com o objetivo de trazer para a realidade brasileira uma contribuição metodológica em produção e reflexão da fotografia, a qual contribui para uma melhor formação de fotógrafos, artistas e pensadores do campo da imagem.



Imagem 1 "Sem título, Silêncio, 2013.

O aprofundamento das entrevistas foi realizado⁴, de volta à Holanda, com a finalidade de aprofundar as entrevistas feitas a distância e se aproximar ao currículo da academia de arte estrangeira. Junto a um repertório sensível mais amplo incluindo a série "Beyond Caring" de Paul Graham e entrevistas com outros fotógrafos, como a editora de imagens Sterre Sprengers, coautora do livro ED IT o sistema substancial para a manutenção de arquivo fotográfico, o esboço da pesquisa de campo na KABK (durante o primeiro semestre de 2015) visou o debate teórico sobre o método proposto, prevendo a sua aplicação prática nos próximos meses por meio de etapas apresentadas neste texto, junto com uma exposição no Brasil.⁵

Assim, devido ao caráter indissociável entre a práxis artística e a análise teórica desta pesquisa, foi fundamental adicionar e discutir a aplicação prática no Brasil, a fim de captar de perto o procedimento metodológico em curso. Tudo isso foi importante para enfatizar o conteúdo teórico desenvolvido e organizado durante os primeiros 6 meses de pesquisa (de Julho a Dezembro de 2014) por meio da prática presencial e da reflexão. Foi importante, também, demonstrar o método sendo aplicado e as mudanças estéticas do trabalho durante o desenvolvimento da série.

Saindo deste preâmbulo, este artigo é dividido em três partes. Em primeiro lugar, uma introdução ao quadro teórico, sobre o qual o método de produção de imagens foi baseado. Em segundo lugar, a apresentação de um caso e a base processual de como a reflexão sobre o material fotográfico pode sublinhar uma estratégia visual que correlaciona-se com a intencionalidade do artista. Por fim, breves conclusões sobre este tema delineando novas formas de produção de conhecimento por meio do processo de captura da imagem.

Fundamentação teórica

“Foi dito que ‘os analfabetos do futuro não serão aqueles que não poderão escrever, mas aqueles que não poderão tirar fotos. Mas não seria um fotógrafo que não consegue ler o seu trabalho pior do que um analfabeto? Será que a legenda vai tornar-se a parte mais essencial de uma foto?’” (BENJAMIN, 1994). Walter Benjamin propõe perguntas importantes em sua famosa pequena história da fotografia, que serve bem ao entendimento das mudanças históricas no pensamento teórico sobre a fotografia. Ao situar e abordar a capacidade de leitura de imagens, esse autor propõe uma compreensão mais profunda acerca da prática consciente de tomada de imagens, o que, invariavelmente, tem a ver com o desenvolvimento profissional e educação artística.

Boris Kossoy, quando se refere ao estudo da história da fotografia, levanta importantes considerações a respeito da necessária reflexão, também sobre o método de produção de imagens, não apenas sobre as abordagens estetizantes. “É de se pensar desde logo na produção fotográfica, profissional e

comercial, que abrange os vários tipos de comissionamentos que, os quais garantiram e garantem a subsistência dos fotógrafos e seus estabelecimentos” (KOSSOY, 2009). É a partir dessa perspectiva que este texto objetiva lançar luz sobre uma contribuição metodológica, a partir da prática e produção de fotografia, debruçando-se, principalmente, sobre o processo de reflexão.

Hilla Becher comentou que toda fotografia se refere a alguma coisa. Roland Barthes, também deixa isso claro em seu texto *A Câmara Clara*, quando se refere ao “Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a tique, a ocasião, o encontro, o real, em sua expressão infatigável” (BARTHES, 1984). Desse modo, é possível um entendimento de que cada fotografia refere-se a algo ou alguém. Mas Barthes está lidando com o objeto mais imediato de um único artefato visual, uma fotografia. Ao tratar do processo por trás das circunstâncias visualmente presentes em uma imagem ou uma série, somos convidados a pensar, mais amplamente, sobre como a fotografia é socialmente produzida, subjetivamente interpretada e massivamente consumida.

Trabalhando principalmente com a série ou o ensaio fotográfico, uma vez que sacia um anseio em, segundo Brecht, retratar a realidade da reificação das relações humanas, é possível admitir que uma única imagem pode contar uma história limitada e “o ensaio cria uma colagem linear estendida de imagens, que apresenta um quadro mais complexo de uma sociedade ou local específico”. Mas é a

abordagem como um fotógrafo que pode tratar de muitas questões relacionadas ao objeto por meio da visualidade. A fotografia não é uma linguagem por si só, mas produz significado ao conter diferentes formas de discursos visuais que oferecem um lugar de observação sobre o objeto fotográfico.

Não se trata, necessariamente, sobre o que está imediatamente na foto, no quadro, mas ao que ela se refere. É necessário lembrar da importância de encontrar uma metáfora visual como uma forma de posicionamento em relação ao mundo comum, a fim de criar uma abordagem consistente sobre um objeto, por meio do desenvolvimento de uma série fotográfica. No entanto, a correlação entre a experiência real do fotógrafo e a criação de uma metáfora visual não é tão simples. O artigo 'Fotografia Documental: entre conhecimento e arte', analisa o ponto de partida para fotógrafos documentais produzirem uma obra de arte. O argumento insiste que alguns fotógrafos começaram de fascinações pessoais para desenvolver sua série, tais como os casos de Robert Frank, em 'The Americans' Martin Parr, em 'The Last Resort' Larry Sultan, em 'Pictures From Home' e Theo Baart, em 'Territorium'.

Considerado o primeiro europeu a ser aceito na Guggenheim Fellowship, Robert Frank escreveu algumas observações em sua aplicação sobre como seu projeto seria realizado. Refere-se a uma certa elasticidade em como o fotógrafo experimenta o sujeito e o mundo por meio da câmera, em um projeto que molda-se conforme se desenvolve:

Fotografar livremente por todo os Estados Unidos, usando a câmera de miniatura exclusivamente. A realização de um amplo registro de imagem, volumosa de coisas americanas, do passado e no presente (...) Eu falo de coisas que estão lá, em qualquer lugar e em toda parte facilmente encontráveis, não tão facilmente selecionadas e interpretadas. (NOORDENBOS, C.; SORGEDRAGER, B.; TEIJMANT, I., 2005)

A experiência, no entanto, pode confrontar expectativas pessoais e suposições sobre um tema específico. Dexter (2003) extrai conclusões sobre o assunto em relação a "(...) um meio que está tão preocupado em descrever e representar que parece que veio para nos dizer que só pode denotar, e que há sempre algo que está além o que é irrepresentável". Desafia a representação do que se vê, que tem muito a ver com um envolvimento com o mundo comum, mas ainda é atraído por ser uma parte dele ao tomar uma posição. Noordenbos lida com essa situação que tem a ver com a assimilação dos próprios interesses mais diretos e fascínios, quando 'falando do coração':

Se pensar sobre isso com cuidado, o *cri du coeur* é realmente sempre o meu ponto de partida. Algo tem que me tocar pessoalmente, e eu reconheço que, em estudantes, eles querem contar uma história que vem direto do coração. Mas cuidado Isto é também uma armadilha para alguns. Algo que você experienciou não é, necessariamente, interessante para outras pessoas, e não é, por definição, socialmente relevante. Esta relevância ainda tem de ser determinada, e você tem que realizar pesquisa para fazer isso. (NOORDENBOS, C.; SORGEDRAGER, B.; TEIJMANT, I., 2005)

A fim de olhar para o mundo, ao invés do seu mundo interior, os estudantes se familiarizam com algumas ferramentas de pesquisa, as quais podem trazer substância às suas hipóteses e suposições. Dessa forma, a pesquisa funciona como um instrumento para transmitir experiência pessoal em algo que é socialmente relevante, além disso, universal. Nesse sentido, recolher e analisar notícias, artigos, estatísticas, entrevistas funciona como uma ponte entre o *cri de coeur* e a formação de temas muito relacionados a encontrar a essência de um assunto. A partir desta perspectiva, a metodologia utiliza a análise qualitativa Grounded Theory Approach (GTM) ir sobre o material fotográfico, combinando o conteúdo da investigação, a experiência do mundo comum e visualidade. Grounded Theory Approach (GTM) é amplamente definida como a geração ou construção de teorias baseadas em dados empíricos, por meio de pesquisa feita por processo de reiteração. O pesquisador (ou neste caso, fotógrafo) levanta dados de campo e de suas próprias reflexões e análises. De acordo com Konecki (citando Glaser e Straus, KONECKI, 2011), “tendo analisado um lote de dados, o pesquisador retorna ao campo para mais dados, ciente das conclusões fornecidas pelas análises anteriores. Os dados são codificados, rótulos conceituais afinados e categorias teóricas construídas”. Nas palavras de Barney Glaser,

a teoria fundamentada é o estudo de um conceito. Não é um estudo descritivo de um problema descritivo. (...) E é por isso que precisamos sair do minúsculo nível tópico ou o nível descritivo e obter o conceito. E o conceito nomeia um padrão. (...) (GLASER, 2010)

A correlação entre a Grounded Theory Approach e Fotografia Documental é realizada em texto de Noordenbos, mencionado acima. A autora introduz um método qualitativo em que, a idéia sobre produção de conhecimento é trabalhada por indução, tendo percepções ou suposições individuais, definidos como ‘Conceitos de Sensibilização’, ponto de partida para trabalhar com a experimentação visual, testar hipóteses e aguçar conceitos no curso do processo de investigação.

“Ao olhar para casos comparáveis, a amostragem teórica, tenta-se penetrar o fenômeno e aguçar os conceitos necessários, a fim de descrever e esclarecer o fenômeno social de forma mais adequada. (...) Um procedimento ‘êmico’, o que significa colocar-se nas circunstâncias sociais daquilo que está sendo analisados”. (KONECKI, 2011)

Ela destaca a possibilidade “de um método de pesquisa que pode ser conhecido e transferido, por meio de estudo de caso”. Reuma combinação de elementos do trabalho usados por esses fotógrafos documentais, em que os seus pontos de vista sobre a realidade fizeram sucesso: em primeiro lugar, ao tomar distância do assunto, em segundo lugar, tendo longos períodos de tempo em observar e descobrir a essência assunto e, por último, intensamente experimentar com a linguagem visual.

Sergio Larraín, em uma carta a seu sobrinho, lida com um determinado método de fotografia. Ele traz um conjunto de ferramentas ou ações que devem ser tomadas, a fim de praticar e se experimentar, como fotógrafo.

Ao voltar para casa, revele, imprima e comece a olhar para o que está feito e tudo o que foi possível ser apreendido. As fotos devem ser impressas e

disponibilizadas em uma parede. Ao olha para elas, brincar com o L, cortar e enquadrar, aprenderse sobre composição e geometria. Ampliar o que se enquadra e deixá-lo na parede. **Ao olhar, aprende-se a ver** [sublinhado nosso]. (LARRAIN, 2010)

Este documento, profundamente emocional, contribui para a avaliação de uma determinada metodologia de fotografia e seus resultados visuais. Larrain é conhecido por ser um fotógrafo pictórico de rua. Seu trabalho diz respeito aos sinais simbólicos e espetaculares da vida cotidiana no Chile, durante os anos cinquenta e sessenta. Embora altamente envolvido com o mundo ao seu redor, seu método descrito na carta está bastante interessado nas aparências das coisas, cortar e editar. “Quando você concorda que uma fotografia não é boa, jogue-a fora. (...) Salve as boas, mas jogue o restante fora, porque a psique retém tudo o que for mantido.”

No caso da fotografia documental conceitual, a edição está escondida dentro da fase de produção, mesmo antes de filmar a série final. Isso é devido a conceituação de uma estratégia visual para manter a consistência para o assunto. Nesse sentido, isso tem mais a ver com a relação ao assunto do que o próprio objeto. Talvez seja isso que Diane Arbus quis dizer quando afirmou que “o objeto da foto é sempre mais importante do que a foto”.

O catálogo ‘Cruel and Tender: The Real in the Twentieth Century Photography’, realizado pelo museu Tate Modern, em Londres e pelo Museu Ludwig, em Colônia, 05 de junho até 7 de setembro de 2003, revela uma fina curadoria fotográfica de estilo realista, caracterizado

por uma tenra crueldade ‘(DEXTER & WESKI, 2013). Esta expressão foi como escritor Lincoln Kirstein definiu o trabalho do fotógrafo americano Walker Evans na década de 30, dando provas de oscilação paradoxal entre o engajamento completo do artista e sua distância necessária diante do objeto fotografado. Com a curadoria de Emma Dexter e Thomas Weski, Cruel and Tender revela uma tendência de registro cuidadoso de aspectos cotidianos da sociedade humana que, de acordo com o fotógrafo Phillip Lorca diCorcia, nunca estiveram realmente escondidos, mas raramente são notados.

É a partir dessa tendência particular, juntamente com um repertório sensível mais amplo, incluindo a série ‘Beyond Caring’ de Paul Graham, onde o contorno da pesquisa de campo na KABK se situa, visando o debate teórico dentro do método conceitual documental proposto. Há uma identificação ideológica com este estilo, baseado principalmente na noção de que o real na fotografia oferece uma brecha de possibilidades discursivas. Esta tendência específica é a chave para a compreensão de uma postura estética do artista em relação ao objeto, que não se limita em reproduzir a tradição realista especificamente, que é o corpo do catálogo Cruel and Tender, mas, ao invés disso, se nutre a partir de uma abordagem estética subjacente, a fim de compreender melhor o que o método documental na fotografia conceitual implica. Como Paul Graham indica:

“Eu acredito muito em trabalhar com o mundo ‘como ele é’, e chegar em ideais a partir disso. Deve haver um equilíbrio entre a mente consciente lutando

para racionalizar, para fazer sentido de tudo isso, e o mundo em si, que não se importa com suas idéias a respeito dele. Muito da primeira situação, e você acaba com um trabalho didático e seco, ilustrando uma idéia sem vida. Muita da segunda, e você acaba com imagens aleatórias que não têm nenhum interesse ou substância. Você tem que procurar o ponto”. (British Journal of Photography, 2015)

Embora, cada vez mais, haja a sabedoria de que uma imagem é apenas um instrumento para apresentar uma ilusão de realidade, a fotografia ainda consegue enganar o público para o que ela representa. A abordagem distanciada, no entanto, produz um movimento de força igual e oposta: este desânimo que está presente nas fotografias de catálogo *Cruel and Tender* reflete a insistência mecânica e pouco expansiva da fotografia como uma armadilha que contém informação”. Paul Graham aponta essa abordagem visual sobre o seu trabalho:

“Eu não acho que elas [as fotos] são abertamente políticas, porque são muito diretas. Elas são, literalmente, fotografias do interior dos escritórios destes serviços sociais. Não há nenhuma alta proclamação [grifo nosso] nelas. Mas elas falam do momento em que um princípio econômico, um princípio político, encontra com as pessoas (...)”

Neste trecho, Graham cita uma característica sonora da fotografia, que diz respeito a uma possível visualidade quieta. Este estilo, na tradição realista, cria tensão, precisamente sobre um paradoxo entre a distância e o envolvimento do artista com o seu objeto, previamente sugerido por Emma Dexter na introdução do catálogo. Outro trecho é fundamental para analisar essa situação segue:

“(...) O olhar duro e frontal e puramente descritivo está tão preocupado com a aparência das coisas, mas isso não quer dizer que não está igualmente envolvida com o mundo em um nível social e político. Este tipo de fotografia opera por efeitos cumulativos em algo que se aproxima de narrativa, mas uma narrativa contada silenciosamente, sem nenhum incidente dramático. Talvez isso desafie a distinção feita pelo teórico de arte Georg Lukács entre ‘descrição’ e ‘narração’, quando afirma que o último pode encorajar a empatia. Este tipo de fotografia, enquanto se preocupa com o mundo real, também evita a representação direta de acontecimentos dramáticos ou horríveis, preferindo retratar cenas por trás ou ao redor do extraordinário ou o clichê “.

É a partir desse processo, que Noordenbos faz uma declaração sobre a postura de um fotógrafo para com o mundo: Apesar de estar intimamente ligado e envolvido com o assunto (por exemplo, pai com câncer), o trabalho fotográfico deve tomar a sua distância para lidar com algo maior (por exemplo, o amor ou familiaridade).

“(...) Devemos ensiná-los [os alunos] a conhecer as suas próprias motivações como ponto de partida na escolha de um assunto, mas, em seguida, deve-se transformar um significado ou experiência pessoal em experiências compartilhadas. Em outras palavras, o assunto não deve ser sobre você. Outras pessoas têm de ser capazes de reconhecer-se nele (...). “

O caso de Paul Graham com sua série *Caring Beyond* é bom para ilustrar isso. Publicado em 1986 pela Grey Editions, em Londres, de forma subsidiada, com textos e fotografias feitas durante 1984 e 1985 dentro centros de seguridade social na GrãBretanha, mostra que o livro foi, provavelmente, restrito a um pequeno público e ao mundo da arte na época de sua publicação. Ele foi republicado em 2011, contendo 104 páginas.

A série 'Beyond Caring', mostra o interior de alguns centros de seguridade social na Inglaterra. Desempregado naquele momento, Graham estava também dependendo da Previdência Social. "Às vezes as coisas mais simples de fazer são as coisas que estão imediatamente em sua frente" (GRAHAM, 2003). Sua pesquisa para fazer este trabalho foi baseada na observação e consciência pessoal, assim como visitar esses lugares e esperar pela a segurança social e refletir sobre todos os sentimentos que essa espera provoca, considerando que esta situação era atual, embora o próprio Graham pudesse ter tido um entendimento mais amplo da macroeconomia e o contexto político. O contexto em que o livro foi feito era do governo de Thatcher, caracterizado pela desregulamentação dos mercados para superar a recessão. A fim de fazer isso, privatizou empresas estatais, flexibilizou os mercados de trabalho e reduziu o poder e a influência dos sindicatos. Mais tarde, utilizou o aumento do desemprego como dispositivo econômico social para controlar os salários e greves. O contato constante com pessoas, histórias e com sofrimento e conversa contribuiu para a pesquisa como fotógrafo, de modo que poderia obter uma melhor compreensão de seu assunto.

Utilizando fotos diretas do interior destes centros, o fotógrafo teve que trabalhar em um ambiente fechado para concretizar seu material. Assim, ele não tinha permissão para tirar fotografias no interior, então ele teve que trabalhar em uma maneira escondida dos funcionários do DHSS, o que é visível nas imagens (primeiro, geralmente com ângulo deslocado, sem cortes, trabalhando a partir da altura do corpo ou joelhos e, por outro, nenhum funcionário está no quadro).

Seu conceito foi amplamente baseado em situações, ao invés dos próprios eventos. Não há momentos duros retratados, como mulheres chorando ou filas conflituosas ou discussões com funcionários, apesar disso foi incluído em sua pesquisa. O ponto de conflito nas fotos são o olhar frontal que elas têm para com a banalidade da situação em si e para o que ela significa. Estes escritórios e suas condições eram um símbolo para o sofrimento das pessoas, o que pode ser visto em cada expressão. Esse era o seu ponto de foco.

A escolha do artista a deixar de fora incidentes dramáticos e não trabalhar com uma estética dramáticas (usando preto e branco, retratando intenso sofrimento) é fundamental na construção do conflito que as imagens se referem. Outras abordagens visuais possíveis seriam documentários das pessoas que aguardam ou mesmo retratos fechadas das pessoas, a fim de tornar a série mais narrativa e menos descritiva. Mas o contexto funciona bem para encontrar o que o fotógrafo quer contar.

Reflexão como segundo olhar

Buscando por uma possível metodologia fotográfica de caráter documental, não como forma de definir como o trabalho será desenvolvido, mas para facilitar decisões mais conscientes durante seu processo de produção, este artigo parte da observação de que a maneira pela qual a reflexão do material fotográfico é realizada por profissionais e praticantes, influencia dramaticamente o resultado final, assim como como vêem sua própria série. Para melhor visualizar essa relação é importante exemplificar por meio da aplicação prática da pesquisa, a fim de salientar o conteúdo teórico desenvolvido pela prática presencial e questões acerca da reflexão.

O desenvolvimento da série *'Concessão Pública'*, exibida durante julho 2015 no Museu da Imagem e do Som de Campinas (MIS-Campinas), situa-se dentro de um caráter indissociável desta pesquisa entre praxis artística e articulação teórica. Prevista no planejamento do projeto de pesquisa escrito em março de 2014, a série foi destinada a trabalhar com um objeto acessível situado dentro da vida cotidiana da cidade onde morava. Em relação à escolha do tema mobilidade urbana, não houve qualquer idéia preconcebida do que trabalhar desde o começo, para além da necessidade de trabalhar com algo que estivesse próximo e fosse abundante. O próximo passo foi listar interesses e fascinações que poderiam ser conectados a um projeto fotográfico ou um fenômeno observável do mundo comum. Rastreado o que me influenciava, ao produzir a série feita em Varsóvia em 2013,

percebi que a empatia e a luta por uma vida melhor eram temas recorrentes no meu trabalho. No refluxo dos movimentos de Junho de 2013, que tiveram a elevação de custos do transporte público como elemento deflagrador, decidi investigar sobre a questão da mobilidade em minha cidade como um tema para uma série fotográfica.

Ao pensar em como as imagens deveriam ser, é muito fácil construir castelos baseados na imaginação e impressões fabricadas, ao invés de aterrar as observações a partir do mundo "como ele é". É cada vez mais uma prática observável que fotógrafos formam uma imagem e, através do processo de captura, querem velas realizadas como um produto de sua sessão de fotos. Como decidi que eu poderia trabalhar com o problema da mobilidade em Campinas, uma espécie de imagem final da série se construiu em meu pensamento como forma de sintetizar a maneira como me sentia sobre o transporte público e as pessoas que dele dependiam, mesmo antes que eu pudesse começar a fotografar, de fato. Com o desenvolvimento deste processo, foi se tornando cada vez mais difícil desconstruir esta imagem, a fim de permitir que minhas impressões fluíssem livremente e, finalmente, comesçassem a produzir qualquer tipo de material.

É necessário ressaltar que alguns fotógrafos já têm uma idéia de como suas fotos serão, à medida que se familiarizam com o assunto, mas é apenas depois de realmente experimentar o objeto em seu contexto e fotografá-lo que essa idéia preconcebida ou imagem é confirmada ou deixado de lado. Isso foi definitivo quando



Imagem 2 "Sem título", Concessão Pública, 2015.

eu comecei a realmente tirar fotos do que vi e queria dizer sobre o transporte público em minha cidade natal. Em primeiro lugar, foi muito difícil de igualar as minhas expectativas iniciais: enquadrar as pessoas ao entrar e sair do ônibus, esperando em uma linha ou a pé para em um ponto de ônibus. Mais perto e estava muito próximo e mais distante estava muito longe para realmente capturar as emoções das pessoas ou retratar o que estava acontecendo em a cidade. Em segundo lugar, a imagem que eu tinha em minha cabeça não poderia ser concretizada tal qual como era, deixando-me a conclusão de que eu não tinha pesquisado ou observado o suficiente.

É por meio da reflexão que os profissionais de fotografia podem vislumbrar o que está acontecendo ou aconteceu durante o a sessão

de fotos. Consiste em um processo de fusão entre como o fotógrafo experiência o objeto em seu contexto e o que realmente vê nas fotografias que foram tiradas. Essa análise passa por uma série de etapas, começando com a organização de uma folha de contatos, selecionando o material mais esteticamente agradável, desenvolvendo uma seleção e, finalmente, imprimindo algumas imagens em um tamanho maior, a fim de ver o que está acontecendo visualmente. A partir da aplicação prática foi possível dar um passo atrás, olhando para as imagens produzidas e fotografando mais livremente como via o transporte público em qualquer lugar. Não entrava dentro dos ônibus para fotografar no começo, como estava mais concentrado em áreas de espera em que o sentimento

coletivo sobre mobilidade urbana era mais observável: ônibus caros, precários, intermitentes e ineficientes como a causa direta do sofrimento, negligência, mais horas de comutação e menos horas de tempo livre para as pessoas que dependiam desse serviço para ter garantido o acesso à cidade. Pude observar nas imagens que tinha feito que estava mentalmente ou virtualmente distante a respeito do engajamento ao assunto sobre o qual estava fotografando. Essa conclusão foi possível graças a alguns procedimentos metodológicos que destacaram uma contradição entre o que eu pensava e como eu realmente experienciava o transporte público.

Debater o material em grupo é uma forma de obter distância do trabalho que pode propiciar decisões conscientes. Uma vez que fotógrafo constrói uma imagem de como ele vê o objeto, há uma necessidade de reorganizar e reformular o conteúdo da pesquisa feita antes da realização das fotografias, tendo a experiência pessoal diante do objeto como ponto cardinal na maneira em que o assunto pode ser abordado. Como era possível ver a imagem para fora da tela e na parede, foi possível discutir com outras pessoas se minhas visões eram correspondentes às delas, em primeiro lugar, por causa do tamanho e da materialidade do próprio artefato e, em seguida, por propiciar o envolvimento em debate real que transcende o mundo subjetivo do fotógrafo. A materialidade altera a forma como o público e o artista lidam com a imagem, não através de uma virtualidade deslocada da tela, mas como ela existe na realidade, o que permite que os praticantes possam olhar e melhor compreender, como um processo de descoberta, os elementos visuais que estruturam os discursos na fotografia. Por envolver-se ativamente e socialmente em uma discussão sobre como os outros se sentem sobre o trabalho, é também uma maneira de fazer conclusões sobre o contexto de como desenvolver uma série.

A partir do momento em que interesses e fascinações se tornam mais claros, é mais fácil rastrear e identificar nas imagens impressas elementos que são visões do fotógrafo sobre a realidade, com base em sua própria experiência. Estes elementos começam a se acumular no que poderia ser chamado de uma “imagem-chave”, que é um produto não fabricado pela imaginação do artista, mas fruto da observação das impressões reais que foram destacadas na seleção. Uma imagem-chave aglutina elementos importantes em como o fotógrafo se lida com um objeto na forma de ver com êxito os seus pontos de vista retratados sobre a realidade. Em outras palavras, ao eleger uma imagem-chave, o praticante define a sua estratégia visual para o tema, com base em pesquisa e experiência concreta. Elementos tais como contexto, distância focal, linguagem corporal, expressão facial, cor, hora do dia, perspectiva da câmera e distância do objeto são informações que propiciam um entendimento das escolhas do fotógrafo. No caso de “Concessão Pública”, estes elementos começaram a se mostrar a cada fotografia.

A primeira impressão foi contextual. Como fotógrafo, estava procurando por evidências. Uma longa fila, expressões de cansaço, dinheiro para pagar o ônibus. Todos esses detalhes eram facilmente observáveis em minha experiência, mas eram muito difíceis de serem fotografados. Ao olhar para as imagens, elas pareciam “fáceis” ou óbvias demais. Situações são difíceis de

capturar porque são muito dependentes de momentos específicos e ao trabalhar com tantos elementos em deslocamento todo o tempo percebi que eu não poderia ser tão específico no que eu queria dizer. Depois, outros elementos começaram a aparecer para os meus olhos: expressões. A maneira como as pessoas se comportam ao sentar ou esperar sublinham algo sobre a vida urbana em Campinas. O último elemento que me chamou a atenção, depois de algumas sessões de fotos, era o lugar. O espaço onde as pessoas estavam, os sinais na parede, ou a parede inexistente, o ponto comercial, etc. Essa relação entre as pessoas e onde elas existiam era muito importante para o meu trabalho e as próximas fotos que faria para terminar a série.

Todos esses elementos só puderam ser observados quando impressos em papel e situados na parede. O modo de organizar, selecionar e imprimir é um fator definitivo para procurar o que realmente importa em uma história. O momento de revelação, em que os meus pensamentos se tornavam mais claros, era sempre ao levantar as imagens na parede e conectar com outros elementos de pesquisa, fascinações ou observações. Isso foi fundamental para visualizar o material, pois trata-se de uma forma de abertura para o mundo exterior, uma forma de dizer “isso é importante”, ao invés de ficar seguro e fechado atrás de uma tela. De forma residual, as impressões começam a amontoar-se como escolhas e os elementos se tornam mais claros. A eleição de uma imagem-chave torna possível uma nova fase no projeto: A aventura.

Do momento em que a abordagem permanece consistente, o fotógrafo pode ser mais ousado em relação a um tema ou objeto. Este é um

processo de descoberta em como ver o mundo e fotografá-lo. Elementos presentes em uma imagem podem contar uma história, mas eles também se referem a um contexto mais amplo. É a partir dessas observações que foi possível tomar decisões conscientes sobre o que mostrar nas imagens ou deixar de lado. Como o lugar em que as fotografias eram tiradas era tão importante (por exemplo, quão longe do centro, quanto tempo de espera para o transporte público, etc), tal como perceber que tratava-se de um problema comum na cidade esperar por longos períodos de tempo para o ônibus chegar, foi fundamental afastar-se do ônibus e concentrar-se na espera, apenas evidenciando pequenas referências ao transporte no quadro. Ao eleger uma imagem-chave, mostrada na figura 2 abaixo, foi possível, então, visualizar as fotografias e as possibilidades que estavam colocadas diante dos pontos de ônibus.

A parte final foi executar as imagens e aventurar-se. A estruturação da série para fins de ritmo narrativo ao compreender as fotos como um todo, foi possível a partir do espaço da exposição, e não antes dele, como objetivo de criar um ambiente onde o público pudesse pensar acerca da situação de mobilidade na esfera urbana, igualmente, como as pessoas continuamente resistem diante de situações hostis que as envolvem. Mesmo que essas situações não ficassem tão claras nas fotos, o público da cidade sabia ao que elas estavam se referindo.

Conclusões

A linha tomada na prática da fotografia é mais ou menos definitiva do resultado final na imagem. Reflexão, no entanto, é um instrumento para potencializar revelações, a fim de visualizar os materiais fotográficos, através da eleição e compreensão de estratégias visuais.

Ao engajar-se em uma série fotográfica com o objetivo de tentar retratar um assunto ou contar uma história com base em visões de mundo, fotógrafos veem suas escolhas influenciadas por aspectos visuais cumulativos. Algumas práticas, no entanto, podem ser produtivas no distanciamento necessário entre o que se espera das imagens e o mundo “como ele é”. Partindo da análise que a maioria dos fotógrafos começa a partir de fascinações pessoais como um ponto de partida, a reflexão acerca sobre o próprio artefato fotográfico, e não na forma de ideias ou impressões virtuais, é uma questão definitiva na produção da série. Assim, a ligação ao mundo cotidiano e correlação entre o processo de olhar e pensar em imagens, a partir de um estudo do tema de uma variedade de fontes (por exemplo: artigos, notícias, outros fotógrafos, observações da realidade) torna possível conexões entre fotógrafo e a realidade concreta, especialmente quando este organiza seu trabalho visualmente na parede o que permite uma imagem total do projeto.

Esses processos são capazes de produzir sínteses críticas como uma forma de conhecimento sobre o mundo comum. Esteticamente falando, a reflexão permite compreender a subjetividade do sujeito e fotógrafo, alinhado com uma abordagem criativa organizada.



Imagem 3 “Sem título”, Concessão Pública, 2015.

1. Artista e pesquisador graduado em Comunicação Social – Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas. Diretor do longametrage em cena ‘Evento do Facebook’ (2014) e parte do Laboratório de Artes Cinemáticas (LABCINE) da Universidade Presbiteriana Mackenzie.
2. Fotógrafa e professora há 40 anos. Chefiou o departamento de fotografia da Royal Academy of Art, The Hague, de 2005 a 2015, período em que foi mencionada por Martin Parr sobre a produção de fotolivros. Recebeu o prêmio Education Award pela Royal Photographic Society em 2014. É coautora do artigo.
3. Programa Sem Fronteira, CNPq 2014
4. Financiamento da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – sob a supervisão do Prof. Mauricius Farina
5. ‘Concessão Pública’, que foi exibida no Museu da Imagem e do Som de Campinas (MISCampinas), no mês de julho de 2015.

Referências

- BARTHES, R. (1982). **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BENJAMIN, W. (1994). Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas v.1. São Paulo: Editora Brasiliense. p91107.
- British Journal of Photography (2015). **Paul graham and Gerry Badger in conversation**. Published 24 of march, 2015. Available at: <<http://www.bjponline.com/2015/03/paulgrahamandgerrybadgerinconversation/>>
- DEXTER, E. & WESKI, T. (2003). **Cruel and tender: the real in the twentiethcentury photograph**. London: Tate Gallery Publishing.
- _____. (2003). Photography Itself. In: **Cruel and tender: the real in the twentiethcentury Photograph**. London: Tate Gallery Publishing. p.1519.
- GLASER, B. G. & STRAUSS, A. L. (1967) **The discovery of grounded theory: strategies of qualitative work**. Chicago: Aldine.
- _____. Grounded Theory is the study of a concept! Vídeo. 2010. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=0cpxaLQDnLk&t=75>>
- GRAHAM, Paul. (1986). *Beyond caring*. Grey Editions. 86p.
- _____. (2003). Paul Graham: Cruel and Tender. Vídeo. Published 6 of June 2003. Available at: <<http://www.tate.org.uk/contextcomment/video/paulgrahamcruelandtender>>
- GUZZO, Mateus. **Concessão pública**. Exposição de fotografias. Museu da Imagem e do Som de Campinas (MISCampinas). 2015.
- KONECKI, Krzysztof Thomas. **Visual grounded theory**: A methodological outline and examples from empirical work. *Revija za sociologiju* 41 (2011), 2: p. 131–160
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 3. ed., rev. e ampl. São Paulo: Ateliê, 2009. 173 p.
- LARRAÍN, Sergio. **Carta a seu sobrinho Sebastián Donoso**. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IhboMzLqP8g>>
- NOORDENBOS, C., SORGEDRAGER, B. et TEIJMANT, I. A trained eye sees more. In: COUMANS, A. **The reflexive zone**. Research into theory in practice. Utrecht: Utrecht School of the Arts, 2004. p.4167.
- NOORDENBOS, C.; SORGEDRAGER, B.; TEIJMANT, I. Documentary photography: between knowledge and art. The use of the grounded theory approach in documentary photography. **Cumulus Working Papers**, Utrecht, Publication Series G, p. 7074, 2004, ISBN 9515581745. Helsinki: University of Art and Design Helsinki, 2005.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia*: perda e permanência. São Paulo: Ed. Senac, 2010.

Imagem e produção poética

FIF Universidade 2015

Perpétuo disparo...

Stéphane Huchet¹

Quando Patricia Franca-Huchet sugere, no seu texto intitulado “Fotografia e experiência: o teatro das construções imaginárias”, “a necessidade e urgência de um trabalho sobre a absorção das imagens, a construção do real elaborado em nós, as implicações dessas representações; o que chamamos a justo título de crítica”, ela sintetiza o duplo desafio de ser fotógrafo e de escrever sobre a fotografia. A fotografia se beneficia hoje de uma situação paradoxal: é uma das mais recentes técnicas de produção de imagens. Ela veicula também, no discurso crítico, a mais intensa carga de romantismo. Com efeito, como tecnologia bi-secular, ela nasce na época em que artistas e escritores viviam no contexto do romantismo. Fascina observar que a primeira fotografia, ao mesmo tempo mítica e real, a de Nicéphore Niepce num cidadezinha da Borgonha, surge apenas alguns anos depois da imensa Estética de Hegel, que recolhia (e “construía”) as lições de milênios de artes plásticas. Qual seria o sentido dessa simultaneidade? Quiçá o de um rito histórico de passagem.

Enquanto a arte era apresentada pelo filósofo alemão como irremediavelmente vinculada ao passado espiritual da humanidade – chamada a inaugurar o tempo da filosofia e da consciência conceitual –, o rigor especulativo que Hegel conclamava para nosso tempo parece comportar, na relação filosófica com o real, a mesma exigência de nitidez e de clareza que a fotografia incipiente manifesta. A era (hegeliana) do conceito racional constituiria assim uma técnica simbólica apta a criar um foco apurado sobre o (sentido do) mundo. A era da fotografia, sabemos, começou também com uma ampla certeza de que o conhecimento da realidade iria mudar integralmente. Sua capacidade de definição visual sem concorrência a legitimou de tal maneira que a pintura encontrou nela uma ameaça.

Até a invenção da fotografia, a pintura desempenhava, no plano simbólico, um papel de religião da natureza e do artifício. De um lado, o artifício, porque as imagens pictóricas tinham vocação a produzir uma certa diferença qualitativa e estética na hora de “representar”. De outro lado,

a natureza constituía um modelo produtivo, analógico (criar como a natureza cria) e, ao mesmo tempo, digno de ser superado. Desde a Renascença o discurso dos artistas e dos críticos tratou de mostrar a superioridade da arte, um certo néo-platonismo da Idea legitimando essa pretensão de caráter espiritual. Ora, com a fotografia, surge um universo que investe “entre” o artifício e a natureza. Não se trata mais de “melhorar” a natureza, de fazer se repercutir na imagem a marca da criatividade espiritual; tampouco se trata de “artificializar” a imagem. Trata-se, num primeiro momento, de aderir, de testemunhar, de documentar o real, as aparências e os fatos.

Devemos nos projetar na psicologia das pessoas dos anos 1840, 1850 etc., para tentar “sentir” retrospectivamente o fascínio que os primeiros daguerreótipos puderam exercer. Devemos imaginar o “susto” gerado pelo fato de ver imagens técnicas, inimagináveis até então, propiciar a verdade incontestável do real. A fotografia vinha realizar o estado das coisas. A imagem não mentia, não podia mais mentir; não podia mais disfarçar ou enganar. A imagem fotográfica inicial é um documento epistêmico simbolicamente monumental. As imagens lentas da origem, que exigiam longos tempos de pose e de exposição, são micro-monumentos simbólicos, testemunhos de uma capacidade até então insuspeitável de capturar as aparências para torná-las verdade. Analogicamente, a fotografia, na sua origem, se assemelha ao conceito hegeliano, que (se) define (como) o Real mesmo.

Historicamente, a evolução da fotografia mostra que seu status inicial de técnica documental para setores da sociedade nada vinculados à arte (a ciência, a administração judiciária, a polícia,

a clínica psiquiátrica) foi transformado graças a uma demanda estética. Não reproduziremos essa história, mas sabemos que a fotografia ocupa hoje um lugar de destaque no cenário artístico contemporâneo e que ela o conquistou gradativamente. Artistas, críticos, responsáveis de instituições contribuíram a lhe dar, desde a primeira metade do século XX, e ainda mais na segunda, uma importância crescente. A rica teoria da fotografia hoje em circulação no mundo testemunha esse fato. Nasceu uma agenda artística e imaginária que foi se diversificando com a recepção popular. Um público sempre mais numeroso elege hoje a fotografia como a “disciplina” artística mais instigante. À diferença do vídeo, uma tecnologia muito mais recente, e do cinema, cinquenta anos mais novo, a fotografia, apresenta várias vantagens: o fato de a câmara fotográfica ser a mais antiga técnica popular, a mais manuseável, o fato de ela acompanhar a vida familiar das pessoas, o fato que seu uso seja um protocolo social simples e corriqueiro que ninguém contesta e que ela atende a todo tipo de demanda.

Com efeito, os múltiplos usos da imagem fotográfica servem, desde sua origem, fins pragmáticos, concretos, desvinculados de motivações estéticas, para registrar, gravar, informar, comunicar etc. Servem também para fins não exatamente informacionais, isto é, um certo imaginário de si, uma certa construção de si pela imagem. Fins públicos, coletivos; fins individuais, privados podem se mesclar, como mostra por exemplo o uso e sobretudo a circulação, hoje, da imagem digital. Camila Leite de Araújo e Nina Velasco e Cruz, no seu texto intitulado *Autorretratos femininos: Do bordo de uma prática artística ao centro da*

produção contemporânea” problematizam a postagem e a difusão, no flickr, das fotografias que cada um de nós pode fazer de si, dos outros, dos objetos, dos edifícios, das paisagens, da arte, das cidades etc. A prática universal da autorrepresentação, na forma, por exemplo, do selfie, que as autores tentam realçar a um certo patamar teórico, e de tantas outras possibilidades de difusão do próprio reflexo de si nas redes, testemunharia uma nova cultura de focalização sobre seu próprio ser-enquanto-imagem. Como escrevem,

O gosto pelo fazer, pelo participar, pelo compartilhar, a ânsia em fazer e contribuir parece formar a base das relações de afetos que unem os usuários em uma cadeia de produção coletiva, a qual transcende as experiências inestéticas de mera observação ou de um acelerado fazer que mal merece o nome de experiência. Assim, por meio do ato fotográfico digital as experiências mais banais e corriqueiras podem constituir-se em uma experiência estética com o mundo.

Importa entender aqui que não se trata de arte. Trata-se de uma estética relacional averiguada a cada ocorrência na cadeia da comunicação. A temática, decerto, tem sua importância. É Susan Sontag que lembra no seu famoso ensaio de 1973 sobre a fotografia que “o tema” é um elemento primordial de seu sucesso popular porque ela vem atender uma demanda simples e familiar que diz respeito, eu diria, a uma certa expectativa iconográfica, no sentido tradicional de “iconografia”, isto é, a inscrição de um motivo visual legível, imediatamente inteligível, e apropriável sem muito esforço. Numa palavra, visto através das categorias da história da arte, o autorretrato digital atenderia um desejo de reconhecimento figurativo. Me pergunto se esse tipo de imagens não desempenharia o papel

inconfessado de reforçar, para o observador, as certezas, um certo conforto, uma certa tranquilidade perceptiva. A fotografia, na sua função documentária, hoje fundamental, seja ela, inclusive, artística ou não, tem uma função de potente restauradora do poder informativo das imagens, inclusive das imagens mais tradicionais, chamadas antes de “figurativas”. A fotografia satisfaz geralmente uma demanda de identificação e legibilidade. Um conforto na informação provem, assim, da função “iconográfica” que a fotografia reassume. Eis uma real astúcia da História. A demanda por imagens inteligíveis nunca desapareceu. O grande sucesso público da fotografia poderia bem ser entendido nesse sentido. Com efeito, a fotografia pode apresentar traços e comportamentos clássicos, antes atribuídos à pintura. Ela pode assumir um papel de reafirmação do referente, do studium. Ela pode cumprir uma antiga função informativa e memorial, função segura, entregue a uma imagem sem excessiva carga de enigma ou de desafio interpretativo. A “mensagem” que ela sugere pode ser captada mais rapidamente e satisfazer um tipo de percepção mais imediata. Mas a fotografia, por efeito dessa imediatice perceptiva, pode perder em carga e espessura dialéticas.

A fotografia pode portanto atender uma demanda que a arte abstrata, sofisticada, auto-referencial, característica da arte moderna do século XX, recalcou de certa maneira. Mas é a mesma arte moderna que inventou também o mote da passagem da arte na vida, um mote que o lema da estetização da vida completou, gerando, inclusive, atitudes artísticas de grande destaque, como, por exemplo, a de artistas como Joseph Beuys, que sonhava nos anos 1970 em transformar as pessoas em artistas, revelando nelas sua artisticidade recondita. Resta

perguntar se a democratização exponencial da ferramenta digital para fazer imagens constitui uma resposta satisfatória ao desejo beuysiano de nos transformar em artistas. Por quê? Porque as imagens que fazemos de nós mesmos no instante “ t “, os clichês multiplicados, o “ atlas “ estranhamente banal ao qual confiamos nosso ímpeto iconográfico e autorrepresentativo, satisfazem mais uma vaga ilusão estética do que uma proposta artística. Decerto, Camila e Nina escolheram para sua comunicação referências que trazem ao observador uma certa qualidade visual, entretanto, não é porque existe qualidade visual que seu impacto imediato sobre os sentidos significa que se trata, nessas imagens, de arte. A qualidade em questão, como nas fotografias de Rosie Kernohan, pode não passar de estratégias sedutoras para induzir um fascínio instantâneo contudo desprovido de consistência artística. A imitação dos protocolos artísticos, a imitação, o fazer-como etc., não garante que a estetização das aparências seja arte.

A situação é paradoxal porque, de um lado, um site como Flickr e outros sites de compartilhamento parecem atender a demanda de uma arte que seja relação, interação, intervenção, câmbio, intercâmbio, partilha, compartilhamento, coletiva e comunitária. Por outro lado, ela não caracteriza apenas o uso social das redes virtuais. Ela é também muito significativa no atual cenário artístico. Existem artistas e grupos de artistas cuja ambição é de orientar seus trabalhos na direção de uma inserção sempre mais forte na sociedade. A palavra “ rede “ é o evangelho cultural de hoje e o uso das tecnologias de comunicação parece a muitos garantir a dimensão coletiva e “ comunitária “ da relação social. Entretanto, nada permite afirmarmos que o recurso às possibilidades oferecidas por essas

tecnologias é suficiente para que aconteçam uma verdadeira interação, um verdadeiro intercâmbio, uma verdadeira partilha. Pessoalmente, a legitimidade que Camila e Nina dão a esse universo de imagens e a esse mundo de relações me parece cobrir com um véu politicamente correto as poucas exigências estéticas inerentes a esse tipo de demanda e uma potente reelaboração do kitsch. O kitsch, como produto da cultura de massa, da indústria cultural, ressuscita como correlato da demanda por imagens auto-satisfeitas (ainda mais quando pretendem adotar o tom do mistério). Tornar-se borboleta para encenar o evento mais “ brega “ que existe na cultura cotidiana, o aniversário – tema de milhões de álbuns fotográficos –, confirma essa direção. A festa doméstica domestica os afetos e a busca por uma emocionalidade trivial encontra no autorretrato “ bonitinho “ seu símbolo privilegiado.

E se falássemos da morte?! O “ autorretrato “ contemporâneo do novo Narcísio – que só vê a si-mesmo e que não enxerga que sua alegria autorrepresentativa não passa de obediência “ meiga “ às injunções da máquina e do Capital –, é uma espécie de morte da imagem. Me dirão : mais uma lamentação! Mais um luto de crítico não adaptado à modernidade ! Mais um teórico da catástrofe ! Mas a imagem? A Imagem? A Imagem tem uma história. Ela muda de signo. Talvez. A Camila e a Nina o mostram, quando falam da descoberta por Julia Cameron, na Inglaterra do século XIX, do poder imaginário da fotografia. Mas não há como ignorar que a fotografia, levada hoje no ritmo avassalador do disparo constante, dos bilhões de disparos que acontecem na escala mundial, poderia bem reproduzir, à sua maneira, leve, imperceptível, sem peso, o furto da alma que apavorava na época de Julia Cameron as pessoas que

pousavam frente ao fotógrafo. O obturador da câmera fotográfica utilizava a vida... O texto de Hugo Houayek, "Indagações iniciais sobre o mau pintor", seguido do poema "Morte no avião" de Carlos Drummond de Andrade problematiza a questão da morte a partir da leitura de um ensaio de Philippe Ariès, historiador do tema. A "perda" moderna, menos do sentido da morte, do que de sua presença visível na vida cotidiana dos ocidentais, a "perda" da capacidade que tínhamos, não de pensar nela, mas de enxergá-la na sua dimensão irrecusável de experiência, essa perda encontra no perpétuo disparo, no frenesi autorreprodutivo das imagens de si e dos clichês de nossos "amigos" uma espécie de fuga longe da morte, a busca da afirmação por uma impossível imperecibilidade, a entrega paradoxal da "eternidade" a uma imagem frágil que um clic errado pode apagar no mesmo momento.

Se convocamos aqui a morte, como Hugo no seu texto sobre o risco do fracasso ou Patricia Franca-Huchet quando cita Hans Belting e Roland Barthes no seu texto intitulado *Fotografia e experiência: o teatro das construções imaginárias*, é porque queremos casar vários pontos: com efeito, o perpétuo disparo digital, ao entregar a duração da minha imagem ao átomo constituído pela milésima foto de mim, contrasta, enquanto maneira de gerir a morte – e a perspectiva de um dia desaparecermos –, com a maneira que o poeta Stéphane Mallarmé falou da morte de Edgar Allan Poe: "tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change" (tal como nEle mesmo a eternidade enfim o transforma; tal como enfim em Si próprio a eternidade muda-o)... Enxergar-se como morto, enxergar-se como morte, eis o que o disparo digital não pode fazer porque substitui uma palavra à outra: o autorretrato digital substitui o "tal como nEle mesmo a eternidade enfim o transmuta" em "tal como nEle mesmo o instante o transmuta". No disparo digital do autorretrato, o consumidor não é transfigurado; ele apenas indica, sem figurar nada, que ele já passou. "Já era", como dizem os brasileiros.

Falar de morte é falar de densidade. Densidade histórica, existencial, hermenêutica. Perspectiva temporal e arqueológica. Duração da imagem... Katia Kallil Lombardi, no seu texto intitulado "Poéticas do vestígio na fotografia de guerra", fala da sua ressonância e dos seus harmônicos críticos. "Rastro" (spur) "imagem dialética" e "redenção" são as palavras que inauguram sua reflexão. Aparecem também os campos de batalha no Golfo Pérsico dos anos 1990 com Sophie Ristelhueber, as fotografias por Paul Virilio dos "bunker" do Muro do Atlântico construído pelo exército alemão nas costas da França, nos anos 1940, para impedir o desembarque de eventuais forças inimigas. Vestígios de guerra... Mais do que nunca, o ça a été de Roland Barthes, lema central da teoria da fotografia desde os anos 1980 – nada conseguiu desbancá-lo de seu pedestal crítico –, reafirma sua soberania. Algo insiste nesse tipo de imagens que testemunham a ação dos homens no lugar de onde fugiram depois. Quando vemos as marcas da violência sobre um corpo, um objeto, uma paisagem ou uma cidade, somos reenviados ao enigma antigo da "representação", mas a fotografia, por sua força intrínseca de parecer trazer o real na nossa frente, nos impacta ainda mais.

Na verdade, as fotos, seja de Sophie Ristelhueber, de Paul Virilio (Bunker archeology, 1975), de Paula di Pietri (To face, 2012) etc. propiciam uma semiologia que faz vibrar várias categorias: como sempre, a memória, a experiência, o testemunho, o tempo. O tempo perdido. A complexidade da

foto nunca se revela melhor do que nas imagens simples : uma carcassa de tank no deserto do Oriente Médio, uma estrutura pesada de cimento armado na costa da Normandia, uma antiga trincheira ziguezagueante no flanco íngreme de uma montanha no maciço das Dolimitas... O impacto da morte sempre se repete : o que aconteceu, mas deixou de acontecer ; o que houve lugar, mas deixou de haver lugar... Houve movimentos, mas deixou de haver movimento ; o soldado, o oficial, viveu, mas deixou de viver ; morreu, e deixou de morrer. Nessa última fórmula, encontramos o enigma presente nas fotografias dos vestígios de guerra. Houve morte, mas a morte deixou de agir, ou, melhor dito, a morte age novamente, mas como imagem do *ça a été*. A estética do índice é sempre a melhor maneira para fazer imagem daquilo que foi, que esteve lá e que se ausentou. A estética do índice é a mais sutil estratégia da iconicidade. O que vemos e o que nos olha na imagem de Sophie Ristelhueber, Paul Virilio ou Paula di Pietri, não é a ausência, mas o que se ausentou enquanto se ausentou. Não são corpos inertes que se revelam, mas seu ressurgir simbólico. O rastro gera realmente uma imagem dialética repleta de tempo, na qual o tempo pulsa. O que percebemos no bunker, na trincheira e na carcassa é o última sopro de vida da destruição, o último momento de respiração do corpo ferido e não seu desfalecimento definitivo. Esse quase-fim, esse instante da iminência, do instante “ t “ da morte em fase de findamento, constituem a espessura simbólica da estética do vestígio. Kant tinha entendido a força do rastro quando problematizou na sua Terceira Crítica a “ beleza aderente “ (*pulchritudo adhaerens*), que é a beleza de um objeto ou de um ser que tem sua economia e seu sentido ontológicos determinados por seu conceito. Na ferramenta quebrada, por exemplo, identificamos sempre, além e no interior de sua incompletude, o signo de sua destinação original. Um instrumento quebrado faz signo na direção de sua completude. A quebra se transforma imediatamente no grito que a ferramenta lança em direção à sua restauração e essa restauração virtual apela menos a do próprio objeto do que a de seu conceito. No vestígio viriliano, ristelhueberiano ou pietriano, é exatamente o mesmo mecanismo que acontece. O rastro da vida dispara a imaginação da morte. Potente universo de imagens que dão a lembrar do frenesi militar que habitou os lugares, da excitação dos combates, de uma história que tinha um caráter do destino fatal... Isso tudo configura uma espessura semântica e testemunha a força de perpétuo disparo da imaginação que se desprende de tais situações estéticas. Obviamente, nenhum autorretrato no flickr encontra como se realçar a tal patamar de semiologia e páthos...

A fotografia tem, portanto, um amplo poder de desdobramento. Circulando em diversos suportes, pode gerar um universo complexo. Patricia Franca-Huchet, na sua meditação sobre Fotografia e experiência: o teatro das construções imaginárias, apresenta um exemplo desse trânsito entre suportes. Por suporte, podemos entender mais do que meros lugares de inscrição e difusão. Através do conceito de montagem, a autoria é aberta : “ o Livro de Zénon Piéters “, figura singular do heterônimo da autora, cria, com seu texto e suas imagens, um fluxo poético e literário ao mesmo tempo livre e controlado. O equilíbrio entre liberdade de associação e controle do enunciado é sábio : as imagens constroem um teatro discursivo e visual, mas o rigor, o cuidado é produto (e produtor) de um duplo : o heterônimo. Quem é esse Zenon Piéters?

O heterônimo veio furar a superfície da pesquisa, apontando uma espessura de signos. É um painel indicador e um espaço de liberdade, há a possibilidade de um vocabulário da partilha, de obter a distância justa de um personagem, de encontrar a distância justa da imagem que fotografamos. Trabalhamos — o heterônimo e eu — a insatisfação com a maneira que nos ensinam a olhar uma imagem. Considero o conjunto de dispositivos heterônimos, essa invenção de fotógrafos outros, que permitem-me desenvolver obras, com a potência da imagem e da escrita — muito diferentes daquelas que fiz com o meu próprio nome — aquilo que Fernando Pessoa chamava de “Teatro interior”. Metamorfosear-se no outro, desempenhar papéis na vida social, é papel do ator mas, também, do autor.

Um desdobramento de personalidade? Não. O heterônimo autoriza um estranhamento. Ele propõe um espelhamento. Zénon Piéters é fotógrafo. Ele é escritor. O fotógrafo é escritor. O escrito é fotógrafo. Os dois-em-um representam duas disciplinas que convergem num só objeto. Na história da arte, nada foi mais associado e interdependente do que a imagem e a escrita. A fotografia não escapa a essa “regra”. A meditação da Patricia começa logicamente por uma rememoração da significação da fotografia como discurso de si e discurso crítico. A existência bi-face da fotografia é análoga, desde que nasceu, à das artes plásticas antes dela. Visualidade e discursividade sempre coexistiram, fundamentando-se mutuamente, desde, grosso modo, a Renascença. Mas o potente discurso da verdade que a fotografia veiculou nos seus primórdios é objeto de dúvidas. Envolve o espectador. Com efeito, Patricia afirma que a proposta de criar quatro heterônimos, “quatro fotógrafos, é [para]

mostrar a simplicidade e a complexidade da nossa relação com as imagens, com a história de cada um, com os aspectos autobiográficos das imagens em nossas vidas “. Ponto fundamental. A seriação implícita das fotos constrói, diz ela, uma “cartografia”.

O livro de Zénon Piéters é uma montagem que exige elaboração, trabalho. À diferença da velocidade do flickr; à diferença da diluição daquilo que separa imagem de consumo e imagem artística, o livro lembra que a fotografia é arte e que a arte é trabalho, sobretudo quando mescla literatura e imagem. À diferença do perpétuo disparo que borra toda possibilidade de uma real elaboração, a montagem exige uma certa lentidão, se deter na construção da imagem e de sua relação com “as letras”. Fase de trabalho que não estaria sem relações com a fase de elaboração secundária na psicanálise, quando o processo primário é filtrado para gerar um sentido mais propositivo e definido. Como pergunta Patricia,

como a partir de um certo número de imagens pode nascer uma prática específica do texto? Observar a partir de qual momento e qual ponto se começa a delinear um discurso, como um jogo. O discurso aqui sendo, portanto, a visão sobre um conjunto de sinais através dos quais podemos fazer montagens.

A complexa articulação da autoria e da ficção de um autor heterônimo (“não me sinto a autora, mas a compiladora – ou a sonhadora – de uma obra imaginária que é o relevo de diversos horizontes que afloraram como imagens e textos”, escreve Patricia sobre o livro de Zénon Piéters²) mergulha num processo de “trabalho sobre o tempo e no tempo”. Define um “teatro interior”, a noção de teatralidade da imagem

sendo central aqui. Teatro de sombras ; teatro de fantasmas ; teatro de atores atuais e virtuais, mas todos realizados ; teatro imaginário ; teatro iconográfico... Grande teatro iconográfico.

A relação com a pintura gera um álbum de fotografias de telas clássicas que o Zénon fragmenta em múltiplos clichês que focam o obturador num ângulo ou numa parte da obra. Resgate do passado artístico ? Mergulho na antiga questão histórica e crítica da tensa relação entre fotografia e pintura ? Não exatamente. A pintura fotografada no livro adquire um poder que mescla perfeitamente as categorias barthesianas de *studium* e *punctum*. Patricia vê na pintura “ uma articulação entre algo cerebral e a matéria, e isso é de uma grande sensualidade. Esse tecido entre algo psíquico que atravessa a matéria e que vai surgir na superfície do quadro é um ponto muito avançado, muito sofisticado. Poder-se-ia apontar uma grande força que se encontra no justo desequilíbrio. Zénon parece procurá-lo³”. A ideia de uma justo desequilíbrio entre fotografia e pintura é instigante. No quiasma icônico constituído pela imagem do fragmento pictural, reencontramos a operação de seleção que caracteriza todo olhar de artista sobre o real. Não há dado que não exija, para existir e se tornar significativo, recorte, enquadramento e foco. É um mecanismo que a teoria da arte já problematizou, quando nasceu no século XVI, através do conceito de *design*. Novamente, o que punge na imagem depende de um corte, de uma cesura, de um enquadramento separador, depende portanto de um *studium* que age como a ferramenta quebrada evocada por Kant. O detalhe, componente que a história da arte começou a valorizar e a tornar hipersignificante através de estudos como os de Daniel Arasse nos anos 1990, vem concentrar a potência icônica da obra. O Courbet, o Poussin, o Manet, o Fragonard, o Dürer cortados são ainda

mais belos que quando completos porque a fotografia reconfigura a pintura. Esse processo secundário elabora uma significação mais aguda do processo primário. Mas é uma operação que deixa um resto, um rastro daquilo que não passou, “ não sem constatar o quão impossível é o movimento de doação da pintura à câmara escura “, como escreve Patricia⁴.

Em suma, o índice, que uma leitura rasa de Charles Sanders Peirce costumou reduzir a um mecanismo de garantia da veracidade objetiva dos fatos, é, na verdade, a ironia do ícone. A fotografia não é a verificação do realismo do vestígio, mas a manifestação do poder da imagem. No enquadramento aparentemente objetivo do motivo, o que “ me olha “, a tela cortada, consegue redimir a presença aparentemente esvaziada do antigo poder pictórico. Obra à primeira vista congelada, obra que perdeu sua função originária – como qualquer pintura nos museus de hoje –, a tela fragmentada não depende integralmente de seu lugar de origem. É o caso de maior parte da pintura de cavalete. O fato de ver um Cézanne no MASP ou um Vítor Meirelles no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro não esvazia a pintura de sua legitimidade artística, bem pelo contrário. Se as fotografias de vestígios de guerra são rastros *in situ*, o site “ natural “ da pintura, hoje, é constituído pelo teatro espetacular do museu, que alimenta a fotografia e todo tipo de operações feitas com ela, como viu Malraux no seu Museu imaginário. É exatamente disso que a arte tem vocação a tratar : a elaboração singular, criativa, inventiva, surpreendente da conservação das imagens, isto é, a projeção de um novo modo de elas aparecerem, pouco importando que seja verdadeira ou ficcional, porque, nos ensinou o filósofo, o que o enunciado testemunha é um exprimido dos acontecimentos, e não um fato.

O fotógrafo em escritor, o escrito em fotógrafo, o artista em heterônimo, a pintura na fotografia e a fotografia no livro, a história na ficção e a ficção como verdade, toda a cadeia dessas transformações conjuga duas heteronomias – um heterônimo e uma heterotopia – numa espécie de alegoria do trabalho artístico. Zénon Piéters, ao viajar com seu olhar atento, fascinado, apaixonado pela beleza pictural, atravessa um imenso arquipélago de imagens e insiste, como todo desejo, em apropriar-se criativamente das inúmeras ilhas que ele encontra no seu caminho. Seu olhar de viajante no continente das telas faz com que a pintura encontra o agente de seu estranhamento na foto que a captura. A pintura muda de nome e ela muda de lugar : a pintura torna-se pintura-enquanto-fragmento fotográfico. Muda de cena. A mais popular tecnologia das imagens, aquela que consta na câmara fotográfica carregada pela mão, manipulada numa temporalidade à qual ela não costuma mais recorrer hoje em dia – uma certa lentidão –, é colocada ao serviço de uma epifania da arte. As fotografias abre o olhar sobre a luz interna das telas. A mise-en-scène as faz brilhar. Quiçá reencontramos aqui a “ redenção “ apontada por Katia Lombardi a respeito da estética fotográfica do vestígio e o contrário do “ fracasso “ moderno apontado por Hugo Houayek na nossa relação com a morte.

1. Professor Titular. Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Pesquisador do CNPq. Publicou notadamente *Intenções Espaciais. A plástica exponencial da arte (1900-2000)*, Belo Horizonte : C/Arte, 2012. *Fragmentos de uma Teoria da arte* (Stéphane Huchet, org.), São Paulo : Edusp, 2012 (com textos de Roland Recht, Georges Didi-Huberman, Yve-Alain Bois, Philippe Dubois, Philippe Lacoue-Labarthe, S.H., Daniel Payot, Jean-Luc Nancy).

2. FRANCA-HUCHET, Patricia, O livro de Zénon Piéters, edição de livro de artista, 2011, p.116.

3. Ibidem.

4. Ibidem.

Fotografia e experiência: o teatro das construções imaginárias

Patricia Franca-Huchet ¹

Resumo

O que podemos dizer da fotografia hoje em dia? São amplos os discursos e as formas de vivenciá-la. A partir de uma longa prática com a fotografia, vim a interessar-me pelo seu caráter histórico, estético e pictural, assim como pelas suas relações imagéticas com as artes plásticas e a literatura. Abordo, neste texto, o contexto histórico e teórico que fundamentou minha formação e ao final, mostro um fragmento de um trabalho que venho desenvolvendo desde 2009, sem previsões para terminar: *Os quatro fotógrafos*. Nesta ocasião trechos do trabalho de *Mäel: o poeta fotógrafo*.

Abstract

What can we say of photography today? There are many possible attitudes towards it, and ways to live it. From long practice in photography, I became interested in its historical, aesthetic and pictorial character as well as for its relations with the visual arts and literature [in relation to imagery]. In this text, I cover the historical and theoretical context on which my formation was based and at the end, I show a fragment of a work that I have been developing since 2009, with no foreseeable end: *The four photographers*. Here I present some excerpts from *Mäel's work: the photographer poet*.

I A idéia que estruturou esse texto esteve relacionada, no que diz respeito à teoria fotográfica, essencialmente lembrando duas propostas: uma, o discurso Barthesiano — o *ça a été*, o isso foi “na fotografia, nunca pude negar que a coisa esteve lá”² (BARTHES, 1980, p.120) — que mantém a fotografia como um lugar capaz de captar a realidade de um ser, e por outro lado, a problematização da fotografia como índice, sobretudo a partir de uma releitura de Charles S. Peirce por Rosalind Krauss. Sabemos que esses dois discursos se tornaram modelos para analisar a imagem fotográfica e adquiriram um valor discursivo paradigmático, sendo citados constantemente. Sem colocar em causa o valor que essas formas de percepção trouxeram para os interessados — me incluindo nesse grupo, pois foi a partir do *ça a été* e da questão da imagem como sintoma que articulei uma posição própria sobre a imagem fotográfica desde os anos de estudos universitários — percebo com o avanço das pesquisas e através da evolução dos debates sobre a fotografia que esses paradigmas não são, evidentemente, os únicos a poder penetrar e dar movimento ao pensamento da imagem dos anos 2000, e que, principalmente no âmbito da arte, pensando nas relações que tenho com a fotografia como pesquisadora e artista [ou por que não anartista?], poder-se-à observar uma imagem que estaria próxima de algo do teatro. No entanto, a teoria da indicialidade e o pensamento de Barthes sobre a fotografia são instrumentos conceituais ainda instigantes.

Barthes evoca, na sua publicação *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, a essência da fotografia como algo perdido; aquilo que foi uma vez e que não poderá se repetir novamente. Ele escreveu esse texto sobre o signo da perda e luto, pois acabara então de perder a sua mãe, e por isso o texto nos parece impregnado de melancolia e nostalgia, o que ultrapassa o objeto fotografia por uma escrita implicada de emoção e romance. Essa situação sintomática de uma imagem que evoca uma emoção extremada, introduz uma questão que traz para a imagem uma percepção, um valor temporal, que pode ser um centro para abordar a fotografia: a ausência e a presença passadas de um mesmo objeto. Havia também a questão ontológica colocada no início do livro: “[...] eu era tomado de um desejo ontológico, eu queria saber a qualquer preço o que ela era em si”.³ (BARTHES, idem, p.13). Isso parece-me anunciar em Barthes a sua apreensão ou o seu desejo de saber o que podia a imagem e como a fotografia poderia realizá-la (construí-la). Mas o referencialismo com o qual desenvolve seu texto, reduz bastante sua adesão ao real e o aproxima do uma percepção do tempo pelo *ça a été*, pelo *passado*. Como escreveu Barthes : “o efeito que a fotografia produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distancia), mas o de atestar que o que vejo, de fato existiu”.⁴ (BARTHES, idem, p.129). Apesar da revisão do discurso ontológico por alguns teóricos atuais, sou ainda sensível, ao que esteve lá: a fotografia como uma dimensão das relações humanas, como uma forma de objeto histórico, como documento, próxima ao sentimento familiar, algo bastante antropológico.

O artigo De Rosalind Krauss, “*Notes on the index*”, publicado em 1977 pela revista *October*, foi um enorme acontecimento no mundo da crítica e da academia, contaminando de forma incisiva

e duradoura a pesquisa sobre a fotografia. O historiador Hubert Damish chegou a dizer que o seu pensamento poderia “estar ao lado da Pequena História da Fotografia de Benjamin ou da Câmara Clara de Barthes” (DAMISH, 1990, p.6). Philippe Dubois, em seu livro *O ato fotográfico* publicado no ano de 1983 citou “Notes on the index” como uma nova forma de pensar a fotografia e criou seu livro ancorado sob a luz deste conceito. Krauss se refere a vários autores em seu artigo, inclusive a Barthes, mas é a Charles Sanders Peirce que ela se referencia de forma diferenciada lhe tomando a noção de index — Pierce definiu três tipos de signos: o ícone (signo pela semelhança) o símbolo (signo por convenção) e o index (signo por conexão física). Não foi sem debates calorosos que a noção se difundiu. A questão da fotografia indicial nos apontou reflexões, pois permite a possibilidade de olharmos para um espaço que efetivamente não podemos ver, a presença de uma invisibilidade que é capaz de gerir o visível, pois não podemos esquecer que ver uma imagem é também poder decifrar a presença de uma ausência e isso não é uma simples fenomenologia, atrás das imagens uma invisibilidade trabalha com efeito, podemos imaginar as imagens da indústria do medo, que é o alimento necessário para nossas necessidades de proteção e segurança. Os processos e interesses que estão por atrás das imagens são inúmeros.

Hans Belting discorda da célebre frase de Roland Barthes “A fotografia é contingência pura.”⁵ (BELTING, 2004, p.271) e de que ela (a fotografia) pode apenas reproduzir o que inicialmente viu no mundo. Rancière, em seu livro *Le Destin des Images* afirma que a

duplicidade *punctum studium* não é tão óbvia quanto Barthes pretendia, pois isso defende um regime particular de articulação entre o visível e o dizível. Para o filósofo, as imagens não são uma simples realidade pois são operações que jogam com o antes e o depois, com a causa e o efeito. Outra pesquisadora da imagem, Marie-José Mondzain, pensando a questão do espectador diante das imagens, analisa como a fotografia produz um espectador em um corpo a corpo com uma temporalidade íntima. Olhando para o que Barthes escreveu, ela relaciona o autor a um espectador órfão. A fotografia é por ela abordada “em termos de nascimento, morte e filiação. (...) Diante do espetáculo do cadáver maternal, ele parte em busca da imagem que fará dele um sujeito imageante, isto quer dizer um espectador subjetivado. (...) Ora, é esse livro que transforma a obscuridade da caverna da primeira câmara, em câmara clara. Para sair da câmara, ele pega a estrada, se coloca em movimento para a constituição de um dentro, de uma operação imageante que lhe restituirá o seu lugar de espectador, de alguém vivo” (MONDZAIN, 2007, 193-194).⁶

A relação colocada por Mondzain em sua obra, nos remete ao interesse dessa pesquisa pelas frentes da teatralidade da imagem, de suas ficções e cenários. Se trata sempre, de pensar a nossa relação com as imagens como produtores e espectadores. Trabalhando com imagens já prontas, da história, de nossos próprios arquivos (anarquivos), ou seja, de nossa história pessoal, sentimos que cenarizamos ficções constituindo blocos de visualidade, podendo estar inseridos em narrativas. Melhor dizer blocos temporais de visualidade. A fronteira

entre o mundo real e a ficção é caracterizada por uma porosidade maior do que imaginamos. É evidente que para o artista, sua experiência quando trabalha a imagem permite-lhe modificar singularmente as condições de seu saber. Ele sabe que ela tem o poder de figurar, mostrando a qual ponto os processos inconscientes se voltam para os conscientes. Tenho pensado, na minha produção, na imagem como tríptica — um enorme espaço no meio com uma lateral voltada para o passado e outra para o futuro. Considero o inconsciente, o passado e o futuro como aliados na questão da imagem.

II “A realidade é apenas uma ficção, a fotografia é a prova!” Anotei essa frase em um caderno e não sei de onde vem, no entanto, deve ser de um autor e artista, que trabalha sobre a imagem. Godard? Jeff Wall? Pasolini? Gerard Richter? O que me interessa neste contexto são as imagens artísticas obviamente, mas também, as imagens que documentam a vida, que constroem o real, que o trabalham e o transformam. Sabemos que as imagens não são apenas emanções da realidade, mas são vistas em grande maioria, como uma realidade crível; a expressão “vi na televisão” é recorrente como uma verdade. As imagens dos jornais, das revistas e da mídia servem a interesses e grupos particulares. As imagens (ou clichés) nos chegam às vezes de maneira descontextualizada; não estamos vendo o que está além do recorte, da montagem além de serem imagens providas do desejo de transmitir uma certa realidade. Educando jovens e crianças num mundo de imagens, podemos perceber como é indispensável e urgente analisar o lugar do homem contemporâneo frente à informação. Estar informado não é saber; o porque da principal dificuldade nas distinções entre realidade e imagem, ficções e documentos. Bem entendido, isso não vem somente do poder que as imagens têm de parecer ter um pacto com a verdade, mas da forma de intimidade que temos com os meios que a apresentam. Portanto a necessidade e urgência de um trabalho sobre a absorção das imagens, da construção do real elaborado em nós, das implicações dessas representações; o que chamamos a justo título de crítica.

No contexto da e na arte, a ficção como objeto de estudo ainda é associada à literatura ou a algum processo onde existe uma narrativa ou modelo semântico. É menos comum falar de fotografia e ficção, mesmo que isso tenha crescido muito hoje em dia, beirando a moda. A ficção funciona sob o modo da crença, da identificação, que é o modo de cada um ver e construir o real. Não podemos esquecer, obviamente, da idéia da imagem espetáculo, que se mostra como uma forma de esquecimento da realidade; o espetáculo busca aproximar o espectador de uma certa realidade, mas qual? Será sempre o espectador que irá definir o grau de sua relação de intimidade com a fotografia, sua forma de crença, que sabemos é bastante lábil. O sucesso de uma imagem está no grande número de figuras possíveis sobre as quais o espectador se projeta, pois face a ela, cada um elabora, com efeito, o seu conjunto de representações pessoais construído na conjunção do que ele vê, entende, experimenta. Esse conjunto representativo não é menos verdadeiro que a realidade em si, pois o que costumamos chamar de realidade não

cobre um único aspecto, nem mesmo dois, mas três indissociáveis: o mundo objetivo, as imagens cada vez mais numerosas e enfim as representações pessoais que cada um fabrica de um e do outro. Por isso é difícil dizer de maneira absoluta o que é documento e o que é ficção quando se trata de imagens. Eis as condições das possibilidades abertas para pensar a ficção na fotografia: a fotografia representa a realidade(s), mas não nos dá a impressão de estarmos face à realidade, no entanto podemos construir realidades através dela. As imagens não representam o real, mas o constroem, ou, no caso de uma produção artística, nos permite projeções do que ele possa vir a ser.

Há também o meu interesse da abordagem antropológica da fotografia, ela permite o estudo da imagem, e conseqüentemente da fotografia sobre um modo aberto, não sendo sujeita a uma disciplina específica, pois a fotografia interessa a todos em seus domínios. Todas as ciências exatas e humanas — medicina, biologia, meteorologia, física, engenharia, geografia, história, comunicações e todas as novas formas transdisciplinares de pesquisar em qualquer domínio; dito “os novos saberes” — têm na fotografia e na imagem uma forma de conhecimento. O que faz com que a produção de imagens no espaço social reflète o nosso corpo como um produtor destas. É como pensou Hans Belting, que certo tipo de imagens começam no corpo; começamos a nos perguntar sobre as imagens interiores e as imagens exteriores, sendo o corpo e a imagem temas naturalmente antropológicos. A fotografia é um objeto que nos aproxima das imagens exteriores por desejos interiores.

Voltemos ainda à Roland Barthes: é Hans Belting que lembra Roland Barthes e sua interrogação sobre aquilo que é intrínseco à fotografia e sobre o que a distinguiria de outras imagens. Para Belting, Barthes admitiu que o *“sentimento de temporalidade que experimentamos diante de uma fotografia, a experiência paradoxal de um tempo desaparecido, já é de natureza antropológica assim como a eterna questão da “verdade da imagem” para aquele que a olha”* (BELTING, 2007, 272). Isso explicaria, para Belting o porquê de Barthes ter escolhido em grande parte fotografias de pessoas que ele havia conhecido e que faziam parte de suas imagens mentais, com as quais podia confrontar-se. Foi Barthes mesmo que disse ser a fotografia *“um objeto antropológicamente novo”* e sugeriu que nós nos perguntássemos *“sobre o laço antropológico da morte e da nova imagem (...) esta imagem que produz a morte conservando a vida”*.⁷ Belting lembra Maurice Blanchot para quem *“a essência da imagem é de ser toda externa, sem intimidade e no entanto mais inacessível e misteriosa que o pensamento interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível, irrevelada e portanto manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e a fascinação das sereias”* (BELTING, IDEM).⁸ Barthes ainda mostra a fotografia com o seu estreito laço com a morte. Sim, assim podemos também pensar a imagem; a experiência da morte é uma das mais fortes inquietações na produção humana das imagens. Nas imagens contemporâneas é evidente que a morte se tornou um tabu, encontram-se formas de esconder sua presença em nosso corpo, corpos que não aceitam essa realidade, que

correm atrás da ilusão do que seja a vida, dissimulando-a. Não enterramos mais os nossos mortos, mal os vemos; as crianças são poupadas da visão da morte, dos defuntos, e as imagens contribuem para uma forma de substituição com uma ilusão da vida. Esta passagem deseja situar a preferência por um certo tipo de fotografia, através das observações de Belting sobre as relações intrínsecas da fotografia com a antropologia.

Mas, voltemos para o essencial deste texto. Quando olhamos para uma fotografia é como ver uma cena de um teatro: nós olhamos o olhar de alguém sobre o mundo e não o mundo em si, uma analogia com a cena, ou o ato. Aqui encontramos também o lugar do espectador. O que me leva ao interesse pela aproximação da fotografia com o teatro, é que me interessa de fato pela figuração — uma figuração fulgurante. Lembramos assim, do inconsciente, que estaria mais próximo da imagem de uma usina, assim como do teatro, pois são lugares e agentes de produção. Barthes se aproximou da teatralidade da fotografia. Ele escreveu, de maneira inédita, que “*não é pela pintura que a fotografia toca a arte, é pelo teatro*” (BARTHES, IBDEM. p55) ⁹ que a foto é como um teatro primitivo, uma figuração, colocando a imagem como drama dentro do espaço de sua aparição, ou de sua captura. Barthes tira a fotografia da tradicional relação com o olho, dizendo que: “*para mim, o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me terrifica), é o dedo*” (BARTHES, IDEM, p.32)¹⁰. Essa frase me leva a pensar e a acreditar que o dedo, a mão e o corpo conseqüentemente, seriam aquilo da natureza fotográfica que no teatro (o teatro das construções imaginárias, tal como estou abordando) pode se operar. Uma operatividade na imagem. Deste modo, o *indicial* e o *ça-a-été* seriam, portanto, modos de operar a fotografia nesse grande teatro que é o mundo das imagens.

Trata-se de um complexo conjunto de fatores que nos fazem construir uma imagem. Se pensarmos nesse sentido, abarcamos a idéia do bi-partido, do tri-partido que essa imagem tem — como o ângulo ou o espelho — uma triangulação. Jean-Luc Godard como produtor e pensador das imagens, falando sobre a montagem:

“Como (...) o principal no cinema que se chama — mas as pessoas não sabem o que é — a montagem. Esse aspecto da montagem, é preciso esconder, pois é alguma coisa bastante forte, que é colocar em relação as coisas e fazer que as pessoas vejam as coisas...Uma situação evidente...eu quero dizer... um tipo que é chifrado, enquanto ele não vê o outro tipo que está com a sua mulher, quero dizer, enquanto ele não tem duas fotos, a do tipo e a de sua mulher, ou a sua, ele mesmo, ele não viu nada, é preciso sempre ver duas vezes. É isso que eu chamo montagens, simplesmente uma aproximação. É isso a potência extraordinária da imagem e do som que vai junto, ou do som e da imagem que vai junto” (GODARD, 1980, p.22). ¹¹

Assim, podemos concluir que é preciso ter dois olhares para fazer uma imagem e é preciso duas imagens para criar sentido.

II Imagem: fotografia e literatura

À imagem de Fernando Pessoa, que marcou sua obra com quatro poetas: Alberto Caieiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa mesmo, (heterônimo) estou também desenvolvendo *Os quatro fotógrafos*, quatro personalidades fictícias, diferentes umas das outras assim como são suas fotografias e como trabalham com a imagem. Quatro pensamentos, quatro vozes, quatro famílias de imagens. O interesse sobre os quatro fotógrafos, é mostrar a simplicidade e a complexidade da nossa relação com as imagens, com a história de cada um, com os aspectos autobiográficos das imagens em nossas vidas. Aos poucos, percebemos que um certo número de imagens, que apresentam um percurso da vida, por exemplo, é muito mais estruturado do que parece. Fotografias,



O livro de Zénon Piéters: O espectador fotógrafo [2011]

a partir de uma certa quantidade, vão criando uma cartografia, que se estende para dentro de nós. *Os quatro fotógrafos* apresentam imagens ligadas à vivência de cada história pessoal, (a fabricação das imagens é um ato simbólico, pois a imagem não se deixa apreender da mesma maneira que um corpo ou um coisa). É um trabalho sobre o tempo e no tempo.

A vontade de trabalhar com *Os quatro fotógrafos* é apenas um motivo para abordar o homem em uma dimensão mais antropológica, com sua história pessoal, com sua expressão particular. O aspecto antropológico vem do interesse pelas particularidades humanas e a possibilidade de expressar, através desses personagens, histórias fictícias, suas crenças, as experiências passadas, seu entorno social, enfim, todas essas variações que fazem parte de nossas vidas e as compõem. O trabalho da montagem e da edição é obviamente muito importante. O heterônimo veio furar a superfície da pesquisa, apontando uma espessura de signos. É um painel indicador e um espaço de liberdade, há a possibilidade de um vocabulário da partilha, de obter a distância justa de um personagem, de encontrar a distância justa da imagem que fotografamos. Trabalhamos — o heterônimo e eu — a insatisfação com a maneira que nos ensinam a olhar uma imagem. Considero o conjunto de dispositivos heterônimos, essa invenção de fotógrafos outros, que permitem-me desenvolver obras, com a potência da imagem e da escrita — muito diferentes daquelas que fiz com o meu próprio nome — aquilo que Fernando Pessoa chamava de “Teatro interior”. Metamorfosear-se no outro, desempenhar papéis na vida social, é papel do



O livro de Zénon Piéters: O espectador fotógrafo [2011]



O livro de Zénon Piéters: O espectador fotógrafo [2011]



O livro de Zénon Piéters: O espectador fotógrafo [2011]

ator mas, também, do autor. A origem grega da palavra teatro, o Theatron, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, que é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada em um “outro lugar”, um ângulo de visão, um ponto de vista sobre um acontecimento. Trata-se de um processo que relaciono com a experiência de

produção, ficção, fotografia e representação do heterônimo.

Se criei o fotógrafo Zénon Piéters, e estou editando o livro sobre o Maël, foi para “remontar” uma história que contemplasse questões que me inquietam. O artista da montagem fabrica heterogeneidades para dispor a sua questão e

mostrá-la na correspondência das afinidades desejadas. A montagem expõe a construção de uma realidade deslocando as coisas. A história de Zénon ou de Mael, com sua memória, seu ponto de vista crítico e filosófico sobre a imagem servem para criar uma montagem de historicidade e artisticidade cujos elementos, recolhidos na realidade, induzem um efeito de conhecimento novo que se encontra entre a intemporalidade da ficção e a factualidade do presente. Trata-se de articular a literatura, a montagem e a teatralidade na direção de uma imagem que apresente conhecimento.

Uma das questões que me ocupa na relação entre a literatura e a fotografia se coloca fundamentalmente como imagem. O que pode ser a imagem e como ela acontece em suas formas diversas. Na verdade, não se trata apenas de uma absorção de imagem, mas de seu acontecimento no pensar, no sentir e no querer. Em uma civilização como a nossa, na qual a imagem partilha tantas esferas, como por exemplo a verdade e a mentira — o simulacro — ela se dá como objeto que consagra nossas estruturas imanentes e nossas formas de lidar com o saber e com o poder. Constitui-se em uma forma de experiência do mundo, pelo homem, em todos os domínios — pensando aqui em uma futura mãe que vê a forma de seu bebê em um ultra-som — mas especialmente no que me interessa aqui: abordá-la em suas condições de possibilidades para experiências, a estreita relação entre a vida e a obra em sua dimensão fértil para chamar uma palavra interrogativa e crítica. A imagem é algo da ordem da materialidade e pode ser do discurso, das ideias, da visualização, da criação. Falar de imagem é pensar em estratos, a partir dos quais, as questões são colocadas, formuladas e trazidas para a consciência. Isso nos lembra uma arqueologia. Estratos que permitem a descoberta de certos enunciados, de certas realidades e regimes históricos, de certas condutas em relação às distâncias que podem existir entre as diferentes áreas do saber. Cada imagem possui sua própria condição, seu próprio regime histórico, constituindo assim suas questões antropológicas.

Tenho interesse em tentar mostrar o que se permite abordar entre uma realidade que encontro disposta de uma certa maneira e como a partir disso, um trabalho envolvendo a imagem e o texto pode nascer, se formar a partir dessa realidade imageante, que poderá se caracterizar como livro, exposição, instalação, texto, palestras ou apresentações de trabalho, objetos culturais de certa forma. Uma pergunta bem simples, mas não tão fácil de responder: como a partir de um certo número de imagens pode nascer uma prática específica do texto? Observar a partir de qual momento e qual ponto se começa a delinear um discurso, como um jogo. O discurso aqui sendo, portanto, a visão sobre um conjunto de sinais através dos quais podemos fazer montagens.

No caso das fotografias que trabalho atualmente, busco a prática através da qual o heterônimo, o outro, representa a experiência que “ele” faz do real, sempre através de uma história, mas de forma que essa experiência possa ser dramatizada, ou seja, que fabrique a sua própria realidade. Isso supõe que esse sujeito, pensa e problematiza a intensidade de sua experiência com a fotografia.



O livro de Zénon Piéters: O espectador fotógrafo [2011]

Procuro descrever a relação consigo mesmo e com o desejo, mas, para demonstrar que o heterônimo é ao mesmo tempo fundador de uma experiência do real e que ele é submisso também às variações de uma história. Ele poderá explorar diversos espaços, como a arte, a política, a ética, a moral, a paixão e a poesia. A experiência é o fato através da matéria viva, que é a vontade de criar formas, formas através das quais esta matéria — a fotografia e o livro — vai poder ser pensada e formulada, como já disse, pela montagem. O primeiro heterônimo desta pesquisa, o fotógrafo Zénon Piéters — um dos quatro fotógrafos — foi editado na forma de um livro. Nele, podemos ver as fotografias e ler uma longa entrevista em que vários aspectos de seu trabalho com relação à imagem são retratados e pensados. Nessa entrevista, ele busca esclarecer e problematizar a fotografia, a infância, a imagem, histórias e a pintura. A experiência podendo refletir um jogo entre austeridade e liberdade, pois passamos por desafios para constituir um sujeito com uma realidade fundadora e histórica. O sujeito precisa de uma história para conquistar a sua maturidade! A liberdade não é a aplicação de uma lei, mas um trabalho sobre si, ela se molda,

dá-se uma forma. Quanto mais se luta consigo mesmo, se trabalha consigo mesmo, e muitas vezes contra a violência de seus desejos, mais liberdade possuímos. O heterônimo nos ensina a dialogar com essas aparições e desapareções de figuras possíveis em uma experiência literária ou artística. Enfrentar o que é abismal, enfrentar o descontínuo, o inquietante.

III Maël: o poeta fotógrafo

Nesse momento estou editando o segundo fotógrafo, Maël. O trabalho da montagem continua sendo um destacado ponto desta produção. A partir de todo um trabalho com a citação — visual e textual, pois Maël foi construído com lembranças, as minhas próprias e as de outros — foi possível conceber a montagem do texto e do livro de Zénon Piéters e está sendo, nesse momento, do livro de Maël. A pesquisa envolve igualmente um trabalho de rememoração da imagem que encontra uma outra imagem, reorganizando assim a temporalidade em torno das responsabilidades dessas imagens no presente.

Maël gosta de introduzir em seu próprio destino um lugar para a coincidência. Ele é



O livro de Zénon Piéters: O espectador fotógrafo [2011]

sensível às coincidências das semelhanças físicas e às similitudes das expressões fisionômicas. A trama de afinidades eletivas, que busca, se traça em sua obra anônima como um campo de estrelas. Para Maël somos todos submetidos à um destino singular, que acontece muitas vezes sem uma causa lógica e podemos o apreender principalmente graças às coincidências. Questões ínfimas não perceptíveis ou dificilmente perceptíveis — para ele — mudam o curso da história e o destino dos indivíduos. A coincidência abre uma brecha entre o tempo no qual emerge a narrativa. Maël coloca em prática sua faculdade imageante de estar presente naquilo que ele não viveu. Tem o talento de se tornar passado, através de suas lembranças. Maël se interessa pela fotografia, pela imagem da paisagem interna e externa, o dentro e o fora. O corpo no espaço e a poesia.

A relação da fotografia com o texto de sua poesia é o que lhe interessa, essa dimensão, nós a encontramos particularmente em sua ambição de prolongar a poesia na imagem fotográfica e lhe dar uma espessura de sentido, até mesmo simbólica. Na verdade ele constata essa dificuldade, mas a enfrenta. São montagens no espaço do livro e das fotografias que recusam toda hierarquia das imagens, mas que também afirmam uma função rítmica, implicando uma materialidade visual dessas montagens, considerando que a imagem tem um grande poder epifânico. Maël acredita que elas tem o poder de trazer à tona fantasmas, tanto os luminosos quanto os sombrios. Em consequência disso, cada um dos componentes imagéticos, aqueles que percebemos, seus elementos constitutivos, manifestam a complexidade inerente ao processo da montagem. Não posso esquecer de dizer que Maël é um personagem poeta e professor, tem posição crítica construída e apresentada no livro através da montagem de textos e imagens.

Trago aqui, um trecho de uma longa discussão com Maël sobre a fotografia na forma de uma entrevista, na qual aborda a fotografia e a imagem:

Ele diz: “Quando para o fotógrafo, o olhar recorta e enquadra um ângulo, estimo que esse ângulo reclamava se tornar uma imagem, o mesmo para um rosto [...] Gosto de encontrar

um rosto e lhe dar um nome, criar um destino, prender-lhe uma história. Uma imagem com a presença da ficção e da imaginação [...] A ficção é um termo relacionado à ilusão, ao fingir. Mas que ao encontro do termo figura — que dá o sentido também de rosto, fantasma — penso que minhas fotografias relevam da figura assim como o texto busca uma figura de estilo [...] Gosto de escrever entre as imagens. Mas para isso é preciso recolher imagens, imagens que façam sentido para quem vai olhar e trabalhar com elas. Sentimos um chamado por certo tipo de imagens, toda imagem pede para ser encontrada. A idéia de bricolagem no tempo tem um pouco a ver com isso, uma das características do bricoleur, tal como define Levi-Strauss, é então de reunir objetos, e



Maël: o poeta fotógrafo [em processo de edição]





Maël: o poeta fotógrafo [em processo de edição].

observar bem de perto qual utilização eles podem ter — como eles podem nos servir, como por exemplo uma porta velha encontrada na rua vai se transformar em uma superfície de uma mesa sobre dois cavaletes? O bricoleur vai observar o que Levi-Strauss chama de *pré-contrainte* [pré-limitação anterior], de onde eles vêm, suas origens, sob qual constelação nasceram; como olhar para os objetos e sujeitos que estão ao nosso lado? E, é assim que eu utilizo as imagens. Uma maneira de respeitar sua condição prévia. Encontrar o bom lugar e a boa imaginação para elas.”

[Entrevista realizada com o poeta e professor Maël de dezembro de 2012 a dezembro de 2014].

1. Patricia Dias Franca-Huchet: Pesquisadora, artista e professora da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutora e Mestre pela Université de Paris1|Sorbonne, Pós-doutorado pela Université de Paris III CRECI: Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images. Investiga a imagem focalizando seu interesse pela reconstrução crítica da tradição pictural [fotografia, artes plásticas e literatura]. Divide as suas atividades artísticas com a prática da pesquisa, ensino, publicação, exposição, curadoria e do evento [comunicações, palestras e apresentações de trabalho diversas no Brasil e em outros países]. Sua pesquisa *Os quatro fotógrafos* já foi mostrada em vários locais [Paris FR 2009, Valência ES 2009, Madrid ES 2010, Montreal CA 2011, Florianópolis e Belo Horizonte, BR 2012, Bienal de Lalín ES e Porto Alegre RS, BR 2015. Coordena o grupo de pesquisa *BE-IT: Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo*.
2. "Dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là".
3. "J'étais saisi à l'égard de photographie d'un désir "ontologique": Je voulais à tout prix savoir ce qu'elle (la photographie) était en soi".
4. " l'effet qu'elle [la photographie] produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été".
5. "La photographie est contingence pure".
6. "La photographie est donc abordé en termes de naissance, de mort et de filiation. (...) Devant le spectacle du cadavre maternel, il part en quête de l'image qui fera de lui un sujet imageant, c'est-à-dire un spectateur subjectivé. (...) Or, c'est ce livre qui transforme l'obscurité de la caverne da la première chambre en chambre claire. Pour sortir de la chambre, il prend la route, se met en mouvement vers la constitution d'un dedans, d'une opération imageante qui lui redonnera sa place de spectateur, donc de vivant.
7. Le sentiment temporel qu'on éprouve devant une photographie, l'expérience paradoxale qu'on éprouve devant une photographie, l'expérience paradoxale d'un temps disparu, est déjà de nature anthropologique, tout comme l'éternelle question de la "vérité de l'image" pour celui qui la regarde. (...) Un objet anthropologiquement nouveau (...) sur le lien anthropologique de la Mort et de la nouvelle image (...) cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie.
8. L'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée fort intérieur; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible; irrévelée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes.
9. Ce n'est pas par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est ar le Théâtre.
10. Pour moi, l'organe du photographe c'est n'est pas l'oeil (il me terrifie) c'est le doigt.
11. Comme c'est qu'il y a eu de principal dans le cinema, qui s'appelle – mais les gens ne savent pas ce que c'est – le montage. Cet aspect du montage, il faut le cacher car c'est quelque chose d'assez fort, c'est mettre en rapport les choses et faire que les gens voient ces choses...une situation évidente...je veux dire...un type qui est cocu, tant qu'il n'a pas vu l'autre type qui est avec sa femme, c'est-a-dire, qu'il n'a pas deux photos, la sienne et celle de sa femme, ou la sienne et lui-même, il n'a rien vu, il faut toujours voir deux fois, c'est ça que j'appelle du montage, simplement un rapprochement. C'est ça la puissance extraordinaire de l'image et du son qui va avec.

Referências

- BARTHES, Roland. **La chambre claire**. Paris: Étoile-Gallimard, 1980.
- BELTING, Hans. **Pour une anthropologie des images**. Paris: Gallimard, 2004.
- DAMISH, Hubert. "À partir de la photographie", prefácio, **Le Photographique**, KRAUSS< Rosalind, Paris: Macula, 1990.
- GODARD, Jean-Luc. **Introduction à une véritable histoire du cinema**. Paris: Albatros, 1980.
- KRAUSS, Rosalind. "Notes on the Index : Seventies-Art in America". **October** , nº 3, 1977.
- MONDZAIN. Marie José. **Homo Spectator**. Paris: Bayard, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur Émancipé**. Paris: la Fabrique, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **Le destin des images**. Paris: la Fabrique, 2003.

Autorretratos femininos: Do borda de uma prática artística ao centro da produção contemporânea

Camila Leite de Araujo¹
Nina Velasco e Cruz²

Resumo

Este artigo objetiva investigar o auto-retrato fotográfico como o instrumento poético que permitiu a resolução do paradoxo do processo do autorretrato que até então atingia as artes visuais: a impossibilidade de se representar na duração dessa criação. A fotografia, segundo Dubois (1993), surge e se desenvolve na tentativa de solucionar tal questão. Com a fotografia, ampliaram-se os pontos de vista e o desejo pelo poder de olhar e ser olhado, processo evidenciado com o digital pelo deslocamento do autorretrato de uma produção de borda para o centro das narrativas da fotografia do cotidiano. Discutir o autorretrato fotográfico segundo uma tradição que o coloca como um processo de investigação artística, de experiências poéticas e estéticas do cotidiano que rompeu com um regime estético ao possibilitar trazer à arte da representação o rosto do homem comum. A tecnologia digital e a comunicação em rede permitiu a visibilidade e a popularização da prática do autorretrato, que antes fazia parte de uma produção de borda e que agora vem ao centro da comunicação de massa. A análise desse artigo se concentra em narrativas poéticas do autorretrato produzidas por mulheres no contexto da comunidade do Flickr e que fazem parte de um processo criativo motivados pelos pools de produção da comunidade.

Abstract

This article aims to investigate the photographic self-portrait as a poetic instrument that allowed the resolution of the self-portrait process paradox that until so far had reached the visual arts: the impossibility of representing the duration of this creation. The photograph, according to Dubois (1993), emerges and develops in an attempt to resolve this issue. With photography, extended up the views and the desire for power of looking and being looked at, with the digital process evidenced by displacement of the self-portrait of an edge production to the center of everyday photography narratives. To discuss the photographic self-portrait according to a tradition that puts as an artistic research process, poetic and aesthetic experiences of everyday life that broke with an aesthetic system to allow bring to the art of representing the face

of the common man. Digital technology and network communication allowed the visibility and popularity of the self-portrait practice that once was part of a border of production and now comes to the mass communications center. The analysis of this article focuses on poetic narratives of the self-portrait produced by women in the Flickr community context and being part of a creative process driven by community production pools.

1. A Narrativa e a estrutura do Flickr

Segundo Andrew Cox (2008), o *site* de compartilhamento de fotos lançado em 2004, *Flickr*, é um dos exemplos mais citados para definir a *Web 2.0*. O desenvolvimento da comunidade começou como um inovador jogo social, o qual por meio de uma intensa participação de seus usuários alcançou o patamar de um dos *websites* familiares de comunicação e compartilhamento de dados. Assim, em 2004 foi lançado o projeto do *site* que hoje conhecemos, e nos meses subsequentes sua funcionalidade e suas ferramentas de interação foram gradualmente desenvolvidas. Seu sucesso ocorreu justamente por percurso, no qual se deu preferência à fotografia amadora, às reuniões digitais baseadas nas estruturas de fotoclubes modernos, com chats em tempo real sobre fotografia, primeiro projeto dos idealizadores da comunidade³.

Diferente dos *blogs*, cuja ênfase se dá nos textos, o *Flickr* se apresenta como um diário visual, de forma que o texto verbal refere-se aos comentários da imagem feitos por seus espectadores, pela legenda da imagem produzida pelo seu autor e por palavras-chave disponíveis pela própria ferramenta virtual, as quais permitem que ela seja encontrada pelo sistema de busca da comunidade. Nesse sentido, tais álbuns digitais contextualizados em comunidades de interação virtual afirmam-se de forma inovadora e aspectos como a superexposição e a simultaneidade da recepção, e se apresentam com características essenciais e demarcadoras.

Murray (2008), por sua vez, afirma que as fotografias digitais de uso social difundidas no *Flickr* sinalizam algumas das mudanças na forma de se lidar com a fotografia no cotidiano. Da forma pela qual o digital consagra a fotografia como o registro do imediato, da descoberta e do enquadramento do cotidiano. O resultado desse processo é uma produção amadora mais vibrante, intensa, experimental, consciente e que constrói socialmente a estética do íntimo. Nele os indivíduos se sentem mais à vontade na frente, e por trás, da lente fotográfica, possibilitando maiores trocas e amadurecimento de suas produções, ultrapassando o limite que separa produções amadoras e profissionais. Assim, muitos usuários utilizam o *Flickr* como um diário imagético de suas impressões do cotidiano, algo entre uma coleção de fotografias e um *weblog* que promete *updates* frequentes.

Em suma, o *Flickr* é um sistema de compartilhamento e armazenamento de imagens por meio do qual usuários, motivados por inúmeras razões sociais e temas, participam de duas formas: montando suas páginas pessoais, onde serão expostas suas fotografias e vídeos, e participando de grupos, ou *group pool*, os quais resultam em produções coletivas extensas e permitem que pessoas com um interesse comum em determinado tema ou técnica interajam.

Para Guatari (2012) subjetividade é um agrupamento de condições que fazem com que determinadas instâncias individuais e coletivas possam emergir como um território autorreferencial, uma alteridade subjetiva. Dessa forma, os grupos de produção do *Flickr* parecem evidenciar o caráter coletivo do enunciado fotográfico e das experiências estéticas individuais.

Os grupos são comunidades auto-organizadas que declaram um determinado interesse por um objeto, tema, estilo visual, localização geográfica específica ou evento e suas regras para retratar tal. Caracterizando-se como um espaço de armazenamento de conteúdo e, ao mesmo tempo, de interações interpessoais que discutem *insights* fotográficos.

É interessante pensar que o sucesso de fidelização dos usuários de projetos e comunidade como *Flickr* se dê, em parte, pelo desejo ardente de dominar a técnica fotográfica, em parte por compartilhar esse desejo e essas imagens com outros e também pelo fato de os projetos fotográficos como os que o *Flickr* propõem uma abertura de espaço para um resultado que não se resume

a imagens, mas as próprias experiências são recompensas da interação que os sujeitos passam a estabelecer com o mundo e consigo próprios por meio da imagem fotográfica.

Pela lente fotográfica o espaço torna-se mais do que um vazio de prazeres e desprazeres, mas um cenário de multiplicidades de experiências. Assim, transforma-se a partir do corpo e da visão e a participação que se tem com o mundo, em termos individuais e globais, passa-se de uma interação para, de fato, uma comunicação.

Os usuários ao participarem de grupos de discussão na comunidade são estimulados a uma produção contínua e por meio dela dividem experiências, técnicas e afetos. Estabelecem uma relação interpessoal, adicionando-se e acompanhando suas produções, já que, ao adicionar um contato, o usuário é avisado a cada *upload*. Isso determina o estabelecimento de uma relação contínua de visitar páginas de contatos. Ao passo que contribuem para a produção da página do grupo, os usuários também constroem suas páginas pessoais baseadas em seis opções de *layout* disponibilizados pelo *Flickr*, podendo construir álbuns e pastas de produções específicas.

O gosto pelo fazer, pelo participar, pelo compartilhar, a ânsia em fazer e contribuir parece formar a base das relações de afetos que unem os usuários em uma cadeia de produção coletiva, a qual transcende as experiências inestéticas de mera observação ou de um acelerado fazer que mal merece o nome de experiência.

Assim, por meio do ato fotográfico digital as experiências mais banais e corriqueiras podem

constituir-se em uma experiência estética com o mundo. Um exemplo interessante para reforçar essa afirmação trata-se da comunidade “Toilet Portraits⁴”, que pode ser traduzida como Retratos no Toilet. Na descrição da comunidade pode-se ler:

Esse grupo consiste em autorretratos em espelhos de banheiros. Tais autorretratos nos lembram sobre nossa existência terrena e vão aumentar nosso respeito por nós mesmos como parte da natureza e suas leis. Nenhuma fotografia ofensiva ou obscena será permitida⁵.

É nesse sentido que Dewey (2010) afirma que os inimigos do estético não são os práticos ou os intelectuais, mas a monotonia. É justamente o ato de “ligar-se no automático” que desliga a

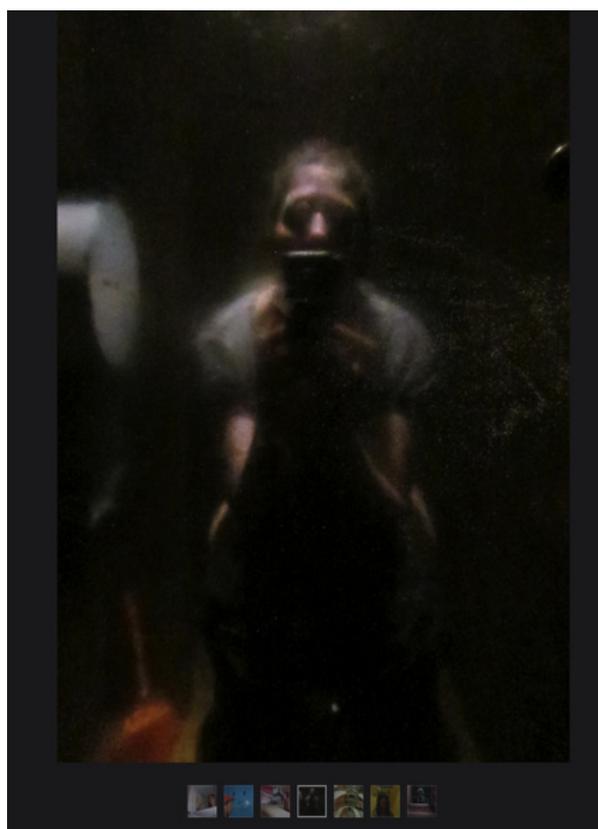
atenção para com as procedências, os percursos, os atos, os rostos e aos reflexos. Assim, a proposta da comunidade é a produção de uma experiência estética por meio da fotografia em um momento mais do que banal e íntimo.

As imagens a seguir foram compartilhadas pela mesma usuária, Physalisp⁶, a qual é uma das pessoas mais ativas na comunidade e suas fotografias de banheiro sempre contam um pouco da história dos lugares que visita e nos quais vai quando sai para se divertir.

Segundo Negoescu e Gatica-Perez (AS), o *Flickr* teria afirmado, em janeiro de 2008, hospedar mais de 228 milhões de fotos, indexadas por mais de 20 milhões de *tags*, tornando-se um dos maiores depósitos de imagens da Internet.



mojito lab, rue keller. bar pourri, toilettes sympa.⁷



en train des cabinets de train⁸

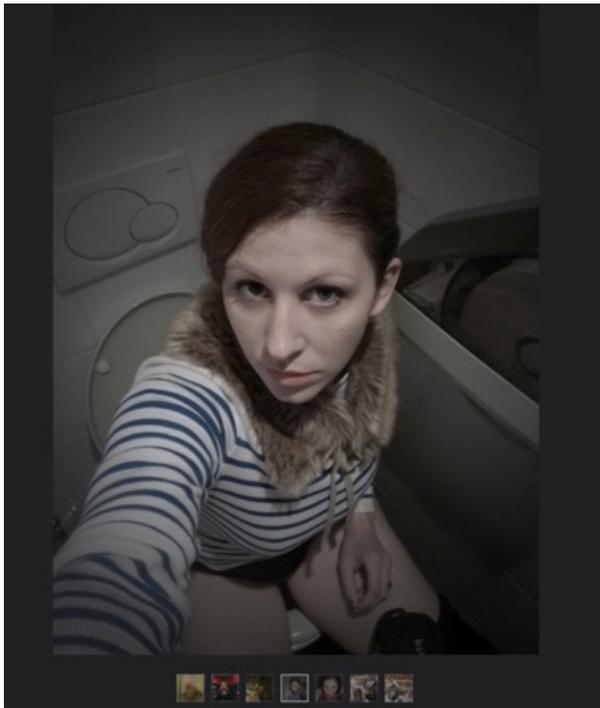
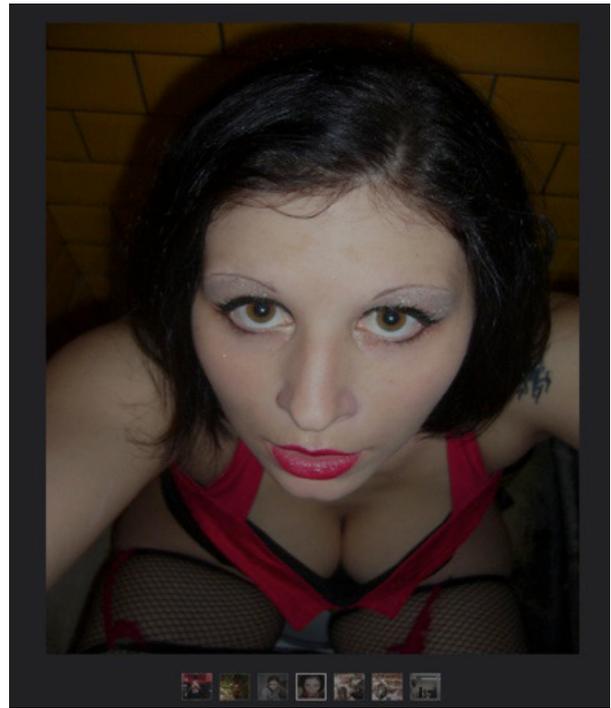


imagem sem título⁹



oups¹⁰

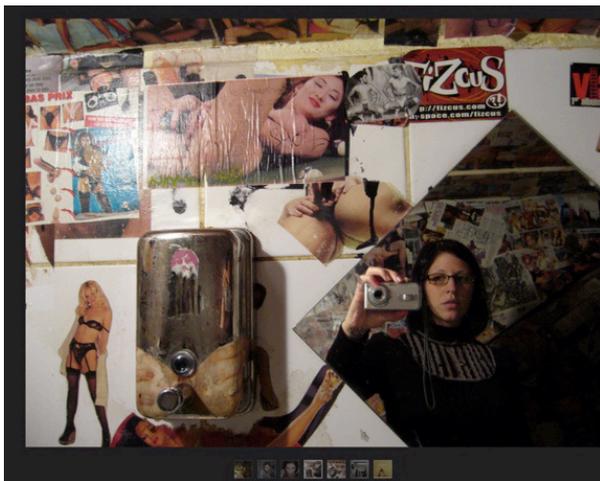


imagem sem título¹²



et une autre au cas ou¹¹

Um dos aspectos mais interessantes da comunidade, além da sua grande capacidade de armazenar dados, se dá pelo conjunto de metadados associados às fotografias, na forma de *tags*, notas que marcam a imagem, os comentários, o fornecimento do número de usuários que classificaram tal imagem como uma de suas “favoritas”, e até mesmo marcações geográficas sobre onde a imagem foi feita, ou onde seu autor vive.

Ao entrar-se no perfil de um usuário nos

deparamos, então, com as informações disponibilizadas por ele sobre suas práticas fotográficas e suas preferências e, além disso, pode-se observar de quais grupos participa e quais são suas imagens “favoritas” de outros usuários.

Abaixo de cada imagem, no perfil do usuário ou no grupo de discussão, os espectadores podem fazer comentários. Essa função

permite a qualquer número de membros comentar sobre a foto divulgada. Esse é certamente um aspecto importante do desenvolvimento de laços comunitários, mas, talvez, mais ainda importante para a construção de uma estética comum e negociação dos limites do juízo de gosto. É nesse espaço de interação entre as produções pessoais e os comentários que Murray (2008) afirma que os limites existentes entre profissionais e amadores se extinguem. Já que essas imagens interagem no mesmo espaço, e mesmo havendo uma estética definida como preferencial, leva-se em conta a criatividade na forma de se retratar o objeto, propiciado um diálogo entre obras e usuários de forma democrática.

Assim, por meio do fazer cotidiano de fotografias, de observar e comentar fotografias feitas por outros, e pelos comentários e marcações de usuários espectadores de determinadas imagens e álbuns, o sujeito passa a vivenciar conscientemente o efeito de cada enquadramento, escolhas de luz e sombra, cor, profundidade de campo e velocidade usadas para construir cada imagem. Aprendendo a relação que existe entre a imagem desejada e a imagem alcançada. E a diferença entre as imagens de cada um dos sujeitos que constroem juntos esses arquivos digitais do “eu” se deve às diferenças da capacidade de levar adiante tais reflexões e as diferentes sensibilidades e subjetividades que direcionam as escolhas estéticas e dos instantes escolhidos para a execução de cada fotografia.

O uso de *tags*¹³ no *Flickr* se diferencia da ferramenta de comentários, já que possibilita marcar e categorizar a fotografia por palavras-chave, de forma que a imagem em pauta seja facilmente localizada por um sistema de busca. Isso resulta em um descentramento das fotografias dos grupos de discussão, e permite o acesso por usuários externos que estejam interessados no tema.

Outra ferramenta interessante disponibilizada pela comunidade são as notas que possibilitam ressaltar alguns elementos da narrativa fotográfica (cores, texturas, detalhes da cena, etc), os quais chamam a atenção do espectador e que ele resolve destacar para os demais usuários.

Portanto, navegar no *Flickr* é saltar de um tema para um grupo, de um grupo para outro, de uma fotografia para outra, e então se sai do grupo e passa-se a visitar páginas pessoais dos usuários, adicionando-os como amigos, comentando suas fotos e adicionando-as como suas favoritas. Um caminho infinito de novas imagens, intimidades e experiências.

Em essência, os usuários indiretamente interagem um com os outros por meio da postagem de imagens, diferenciando o *Flickr* das demais comunidades virtuais de interação por trocas de mensagem. Dessa forma, é uma das comunidades que escolheram a linguagem fotográfica como interesse e discussão central.

Dewey (2010) acredita que, ao passo que alguns produtos artísticos, devido à perfeição e ao prestígio que possuíam, acabaram por criar convenções que bloquearam novas visões sobre eles e acabaram por isolá-los entre as paredes dos museus e galerias das condições em que

foram criados, as pessoas passaram a procurar a experiência estética do cotidiano e do banal, inclusive procurando em obras e mídia que não eram consideradas artísticas como nas histórias em quadrinhos, no jazz, no cinema e na fotografia uma experiência que as arrebatasse

Nesse sentido, as vantagens de nos determos a respeito da fotografia vernacular, imagens que geram e são geradas a partir da experiência real e viva dos sujeitos comuns. Afinal, para Dewey (2010, p.63), as artes que permitem uma maior vitalidade, ou uma experiência estética mais viva para as pessoas comuns são aquelas que normalmente não são consideradas por elas arte. *É que, quando aquilo que conhecemos como arte fica relegado aos museus e galerias, o impulso incontrolável de buscar experiências prazerosas em si encontra as válvulas de escape que o meio cotidiano proporciona [...].*

Um espaço como *Flickr* para projetos fotográficos que flertam com produções amadoras e profissionais parece restabelecer a continuidade da relação do sujeito com obras de arte, por um lado, e eventos cotidianos constitutivos das experiências fotográficas afetivas por outro. Assim, engajados e estimulados coletivamente por uma rede comunicativa e afetiva em torno da experiência fotográfica com o 'eu', os sujeitos levam adiante seus projetos não meramente pelo impulso de uma curiosidade do domínio técnico ou mecânico da fotografia, ou mesmo pela simples conclusão do projeto, mas por um desejo ardente e irrequieto do percurso da autoimagem, da fotografia, e do "eu".

Destarte, segundo Andrew Cox (2008), o qual analisou o *Flickr* a partir de suas funcionalidades, a ideia de *photostream* se encaixa muito melhor em projetos artísticos, ou mesmo em gêneros de autodocumentação, do que como uma forma digital de se estender os ideais de fotoclubes modernos, primeiro projeto da comunidade, caracterizando-se mais como um espaço para discutir produtos amadores do cotidiano. O autor ressalta, ainda, a autodocumentação como um dos gêneros de maior produção dos aspectos mundanos e cotidianos na comunidade, e comenta que em muitas fotos os próprios fotógrafos aparecem.

Assim, por meio de *photostream* de álbuns individuais ou de grupos e coletivos de produção, representam a experiência estética por meio da fotografia em um movimento contínuo de temas, ângulos de acesso, pontos de vista, série de imagens e sugestões que mapeiam rostos, corpos, afetos, cotidianos e imaginários que são motivados por uma ação coletiva de compartilhamento e produções, ideias, interesses e gostos que intercruzam, influenciam e motivam uns aos outros. Ao final desses projetos chega-se ao que Dewey (2010) chama de conclusão. Um movimento e um projeto que se conclui, mas que, mais do que isso consumiu, em seu movimento, por completo seu sujeito. Arrebatou- o do real, fazendo com que este vive-se e visse seu corpo, seu cotidiano e suas imagens de outra maneira.

2. Da borda ao centro

Faço votos de que a fotografia, em vez de cair no domínio da indústria, do comércio, caia no

da arte. Aí é o seu único e verdadeiro lugar, e é por esse caminho que sempre farei de tudo para que ela progrida. (Gustave Le Gray, 1852, p.100-102, 1852¹⁴).

A fotografia, a matriz de todas as imagens mecânicas e modernas, foi, a partir da dos anos de 1840, assimilada por um discurso científico e objetivo a respeito de sua natureza, assimilada pelo discurso científico e rejeitada pelo campo da arte, já que alguns artistas temiam a natureza subjetiva da mecânica câmera fotográfica. Além disso, Rouille (2009) ressalta que mesmo os fotógrafos que lutavam por um ato fotográfico mais ligado à subjetividade e à arte e menos ligado às padronizações objetivas do mercado jamais sonhavam que a fotografia pudesse ser considerada arte, e, assim, viveria sempre à sombra das criações ligadas ao fazer manual.

O autor ressalta que as numerosas polêmicas e, por vezes, superficiais, a respeito do *status* da fotografia como arte, dissimularam a evidência de que a arte¹⁵ nunca foi seriamente reivindicada pelos fotógrafos de meados do século XIX. Isso se deu porque quase todos os fotógrafos da época nem mesmo sonharam em criar as bases de uma alternativa revolucionária de uma arte tecnológica; além disso, mesmo as menores iniciativas nessa direção foram desencorajadas pela hostilidade dos atores do campo da arte, provavelmente por perceberem a ameaça que a fotografia infringia para o conceito de arte. Ainda, para a fotografia e suas investidas artísticas à arte legítima, encarnada pela pintura, era menos uma aposta estética para se investir do que uma referência¹⁶. Nesse sentido, a pintura serviu como base para legitimar a postura da arte fotográfica e para sustentar a sua diferença entre um fazer fotográfico artístico da fotografia comercial.

Destarte, a fotografia, em especial o tipo de fotografia oriunda da nitidez do daguerreótipo, era criticada por tudo mostrar, por não representar a escolha do corte artístico, por ser mais um espelho do objeto do que mesmo um decalque. Representando as maiores afrontas à arte: a burguesia, o sistema industrial, o metal, a cópia, o conceito de verdade, de progresso e de maquínico.

Mesmo tendo subestimado seu aspecto artístico por se configurar em produção mecânica, surgiu e ganhou força a produção de fotógrafos que seguiam os passos de Bayard e acreditavam em uma fotografia menos submetida à nitidez do metal, à lógica industrial e à objetividade do real e mais comprometida com a qualidade, constituindo-se o que aqui se chama de fotografia artística, um fazer fotográfico interessado em uma experiência poética e estética com o mundo, mostrando-se como um espaço de liberdade e de luta por um território do sensível, poder e *status*, caracterizado por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo, uma rede de lugares, de estruturas e de atores, e por um modo de ação (Rouillé, 2009, p.240).

Talvez o desejo ardente pela fotografia fosse não apenas por uma imagem dual entre o objetivo e subjetivo, a cultura e a natureza, a máquina e o homem, aquilo que dura um segundo e um pedaço de eternidade. Mas que também já contivesse a semente da vontade irresistível de saborear a vida a cada milésimo de segundo, a vontade de descobrir a qualidade estética que o rotineiro e o “eu” possuíam.

Pode-se dizer que, paralelamente a esses dois campos teóricos que surgiram com as primeiras reflexões epistemológicas da imagem fotográfica, que se deram antes mesmo do efetivo alcance da fotografia, de uma imagem objetiva da realidade e de uma imagem que serviria a tudo que é mais subjetivo e efêmero da visualidade, e que até hoje apoia e é apoiada pelo agenciamento fotográfico, evidencia dois tipos de profissionais no campo: de um lado, o fotógrafo comercial; de outro, o fotógrafo artista.

Os procedimentos químicos de Bayard sobre a celulose, assim como a postura política e teórica defendidas a partir da sua performance em *O Afogado*, e sua oposição frente à nitidez do metal dos daguerreótipos, inaugurou uma postura que uma década mais tarde se configuraria no confronto entre calotipistas (fotógrafos artistas, geralmente amadores, adeptos do negativo em papel e do *fou*) e os práticos, muitas vezes profissionais, partidários da nitidez do negativo de vidro. Entre os limites da arte legítima (pintura)¹⁷ e da fotografia comercial, a fotografia artística optou pelo *fou*, pelas formas, matéria e escrita; e pela recusa estética à nitidez e à funcionalidade fotográfica. Abrindo mão da mercadoria em nome da obra e da arte, da utilidade pela curiosidade e pela experiência, libertava-se dos imperativos extrínsecos da profissão em nome da autonomia e da liberdade (ROUILLE, 2009, p.237 e 238).

Muitos fotógrafos ajudaram na construção de uma fotografia cuja essência escapa ao documento e transborda na arte tal como apreciamos na contemporaneidade. Julia Cameron foi, com certeza, um dos pilares que permitiram à fotografia se afastar da convenção objetiva e procurar por imagens

que transparecessem imagens poéticas e imagens vivas de memórias do cotidiano.

Julia ganhou uma câmera de presente em 1863, aos 48 anos, sem nenhuma prática e sem a menor pretensão de transformar a fotografia em sua profissão ou mesmo de receber algum retorno financeiro pela sua prática, e deixou a fotografia entrar na sua vida como um presente que a ajudaria a ocupar seu tempo, distraí-la das “dores do ninho vazio”, permitindo-lhe construir um novo olhar sobre as pessoas que conviviam com ela e sobre o seu cotidiano.

Assim, Cameron se juntou a fotógrafos como Bayard e Le Gray, cujas escolhas estéticas eram do *fou* em oposição à nitidez, e cujos trabalhos eram mais de orientação dirigida à qualidade fotográfica do que para obter um lucro propriamente dito.

Exemplo disso é a primeira fotografia que Julie produziu e de que de fato gostou: “*Meu primeiro sucesso*”, resultado de um acaso, engano, ou mesmo de uma decisão consciente, na qual a autora errou levemente o foco. Reforçando, portanto, o surgimento da estética do “foco suave”, ou “*soft focus*” no mundo fotográfico, Julia também passou a usar placas grandes demais para as lentes de sua câmera, o que oferecia um resultado cujas bordas perdiam o ponto do foco.

Foi a partir dessa experiência estética com uma imagem com contornos suaves e oníricos que Cameron passou a produzir imagens autorrepresentativas e de personalidades femininas que faziam parte do seu cotidiano: sobrinhas-netas, sobrinhas e jovens que trabalhavam em sua casa passaram a habitar imagens poéticas do seu cotidiano. Mulheres e meninas que se permitiam fotografar e construir experiências estéticas que

uniam o artístico e o vernacular, o amador e profissional, o documental e a ficção a partir de seus corpos e rostos.

Apesar de ter feito fotografias de vários poetas e homens eminentes de sua época, como Charles Darwin, Lewis Carroll e William Hunt, suas fotografias de mulheres, na maior parte de seu íntimo familiar e cotidiano, são as imagens mais expressivas, dramáticas e poéticas sobre seu olhar.

Acredita-se que para conseguir tais efeitos, além do uso de um foco suave e de placas consideradas grandes para sua lente, técnica normalmente usada para fotografias de paisagens, Cameron vazia questão de fotografar com luz natural e suave. Além disso, pedia para seus modelos pousarem por longos períodos, já que, com o obturador mais lento, às vezes entre três e sete minutos, deixava

o retratado minimamente tremido, permitindo um aspecto suave, considerado por vezes como imagens que representavam um ponto de vista feminino e onírico.

Nesse período, os fotógrafos profissionais tinham ideais bem específicos e restritos sobre o que tornava uma imagem fotográfica perfeita, precisa e comerciável. Assim, o seu trabalho foi duramente criticado na sua época, mas logo se percebeu que suas imagens possuíam diferentes padrões estéticos e de qualidade, se comparadas com as comerciais e exigidas pelo mercado.

Julia estava mais preocupada com o poder da composição do que com a perfeição técnica. Frequentemente adulterava seus negativos, removia coisas ou pessoas que acreditava



Figure 3: Annie – Meu Primeiro Sucesso



Figure 4: Florence Fisher- sobrinha neta, 1872



Figure 5 : Laura Gurney Troubride, sobrinha-neta e Rachel Gurney – sobrinha-neta – 1872

distrair o espectador do objeto principal e às vezes fazia composições a partir de seus negativos para sugerir novas leituras de suas imagens. Assim, a partir de uma prática amadora e vernacular da fotografia, passou a realizar fotografias consideradas como umas das mais experimentais e não convencionais do século XIX.

Dewey (2010, p.85) questiona o porquê de as tentativas de se unir as coisas e ideias superiores da experiência às raízes vitais básicas dos afetos e acontecimentos cotidianos serem vistas, com tanta frequência, como uma traição e uma negação a seu valor e natureza. *Por que existe repulsa quando as realizações superiores da arte refinada são postas em contato com a vida comum, a vida que compartilhamos com todos os seres vivos?*

Assim, por meio da prática do retoque o trabalho do fotógrafo se sobrepõe, e, apesar de tal prática ser ainda hoje polêmica, evidencia que certos processos extremamente demarcadores de uma produção atual têm suas raízes desde o início da história da fotografia e que com o digital só se tornaram mais evidentes. Além disso, tais práticas mostram que o ato fotográfico é marcado e caracterizado por uma hibridez e miscigenação de procedimentos e práticas artísticas.

Nesse sentido, a aproximação da prática de Julia Cameron da fotografia amadora passou a ser admirada a partir de uma estética e de conceitos que vão desde o feminismo até um imaginário documental sobre sua realidade, dialogando com inúmeras produções amadoras que hoje circulam pelo ciberespaço.

A prática fotográfica trouxe para ela uma nova experiência com as mulheres do seu convívio diário e familiar e com o seu cotidiano. Por meio da lente fotográfica e uma série de recursos estéticos e pessoais com os quais construiu a visualidade do seu cotidiano, permitiu identificar suas fotografias com pequenos prazeres estéticos da sua rotina. Assim, a câmera fotográfica servia como uma máquina de acesso e de ligação com os objetos da experiência concreta do cotidiano e com a descoberta do prazer estético na experiência comum.

Justamente tais características tão próprias da fotografia de Julia Cameron parecem presentes em muitas imagens do cotidiano produzidas por várias mulheres, as quais, assim como a fotógrafa, passam a usar a câmera para criar novas experiências estéticas com sua rotina. Uma dessas mulheres é Rosie Kernohan¹⁸.

A fotografia do perfil de Rosie, seu avatar na comunidade do *Flickr*, traduz o estilo de fotografias autorrepresentativas as quais ela constrói sobre si e suas amigas que habitam sua galeria. A imagem a seguir é a fotografia do seu perfil, anteriormente postada no *Facebook*.

Seu autorretrato, feito ao ar livre, com luz natural e em um dia de neve, parece remeter a histórias e imaginários de mulheres encantadas e ficcionais, assim como os anjos de Julia Cameron. De muitas formas suas produções parecem dialogar com as da outra fotógrafa: ela também se considera uma amadora, apesar de suas imagens terem adquirido certa visibilidade nas comunidades do *Flickr* e do *Facebook* e de já ter vendido alguns desses mesmos autorretratos para revistas de moda.

Suas imagens remetem a uma poética dos contos de fada, do faz de conta, ao passo que as imagens de Cameron parecem fortalecer uma poética do sagrado. Ambas assumem a partir do real (luz solar, pessoas e roupas do dia a dia) uma forma poética de experienciar o cotidiano e o corpo feminino. A fotografia torna possível a experiência da ficção do real. O uso do *soft focus*, além de permitir uma estética do onírico, também faz com que a atenção do espectador se concentre em alguns pontos da imagem mais do que em outros, e que a imagem se traduza justamente pela confluência entre o amador e o profissional, a arte e o banal, o real e o imaginário.

Ambas as fotógrafas assumem estratégias de adulteração da fotografia, seja no negativo, no ato do *click* fotográfico ou em tratamentos de pós-edição. Rosie, muitas vezes, adiciona vídeos que mostram como suas imagens foram feitas,



Figure 6: Rosie Kernohan Self-Portrait

desde a documentação de sua ideia inicial, ao trabalho de produção, o ato fotográfico e os tratamentos de pós-edição. Os vídeos, assim, surgem no ambiente contemporâneo como formas de ampliar as possibilidades de se pensar a aventura do autorretrato.

Nada como um bom e velho clichê fotográfico de borboletas.... Quando estava editando a imagem me lembrou um pouco a série de TV "rise to Candleford"... Sinto falta dessa série :(Eu quis fazer essa fotografia para mostrar todos os meus presentes de aniversário! Esse lindo vestido, pelo qual estou completamente apaixonada, e uma das minhas borboletas postiças. Ganhei cerca de 20 borboletas, todas de cores diferentes! Coloquei uma foto com algumas delas na minha página do Facebook! De aniversário, também ganhei mais xícaras e pires... Eu amo o fato de que agora todos os meus amigos me dão xícaras e pires de aniversário agora! Hahahah :) Meus amigos também me deram de presente o ingresso para assistir Florence and the Machine! Eu comecei a chorar de excitação no meio do café em que estávamos... Eu sou uma grande



Figure 7: To become a butterfly¹⁹

vergonha... Como vocês puderam ver, os severos avisos de tempestade de neve aqui em Midlands.... Mais um centímetro de neve caiu durante a noite... Apesar disso fui fazer essa foto cedo pois estava TÃO frio! Por sorte esse local do lado de fora da minha casa. Eu fiz um vídeo meu fotografando essa imagem e vou, espero, fazer o upload dele na minha página de facebook :) atualização: facebook está sendo irritante então vou tentar de novo amanhã... Ok vídeo está agora no facebook... Finalmente! Tumblr! Facebook insiste em removê-lo! Essa foto está no meu portfólio na Vogue Itália :)

O interessante do vídeo de Rosie é que, além de ele se tornar um outro produto, uma outra experiência igualmente interessante e pensada, ele permite que seus espectadores tenham alguma noção sobre a experiência. A pose, o movimento, a relação entre sujeito/objeto e câmera, o local, o número de *clicks* necessários para se chegar a essa imagem, como as borboletas foram inseridas, efeitos na pós-edição.

A foto-legenda dessa imagem permite o acesso ao vídeo - *making off* na comunidade do *Vimeo*²⁰, e o vídeo une as imagens em movimento para chegar à imagem em questão, a uma trilha sonora escolhida para as imagens, e ao acesso à sua nova conta do *Tumblr*²¹. Ao mesmo tempo ela permite o *link* de seu perfil no *Facebook*, apesar de alertar que o vídeo não está disponível na mencionada comunidade, pois o *site* excluiu o produto. Assim, sua produção está amarrada a diferentes comunidades virtuais, às quais

pode-se ter acesso e acompanhar, e a partir das quais, além da produção fotográfica de Rosie, é permitido acesso à sua vida pessoal, histórias e afetos compartilhados para todos aqueles que por eles se interessam.

A imagem “*To become a butterfly*”, por exemplo, é justificada por Rosie pelo fato de querer mostrar seus presentes de aniversário: um vestido comprado em um brechó e cerca de vinte borboletas falsas de diversas cores. Assim, por meio de uma foto-legenda, conhecemos um pouco da intimidade, afetos e gostos de Rosie.

Passa-se a saber a respeito de seu aniversário, dos presentes que ganhou da família e de amigos, de que chorou ao ganhar um ingresso para assistir a banda *Florence and the Machine*, informações sobre o clima em sua cidade e do fato de a imagem ter sido tirada ao lado de sua casa e que essa integra seu portfólio na *Vogue Itália*²².

3. Conclusão

Nesse sentido, a dicotomia entre a fotografia amadora e a prática de profissionais, presente na história da fotografia desde sua origem, ganha uma nova dimensão com a fotografia digital e sua proliferação no ciberespaço. Essa relação pendeu mais para a importância de seu aspecto mercadológico, pela maior valorização desta por instituições normatizadoras e da sociedade e pelo fato de que a própria fotografia é fruto da conjunção de evoluções técnicas próprias da indústria. Entretanto, o digital propiciou a maximização das produções de fotografias íntimas e pessoais, tornando-se a linguagem preferida das histórias pessoais e do cotidiano.

Julia Cameron e Rosie são fruto de uma classe abastada ociosa, que passou a ver a fotografia como sua arte de lazer, mecanismo que permite ver o mundo por meio de outras lentes além das usuais. A própria leveza das câmeras e a facilidade dos procedimentos de produção, circulação e armazenamentos permitidos com os desenvolvimentos da indústria fotográfica foi o que possibilitou a abundância de fotografias e imagens lúdicas do privado e do comum que hoje vem ao centro das produções fotográficas. Entretanto, também foi o aspecto tecnológico que manteve a fotografia afastada do domínio da arte. Assim, por sua vez, a fotografia artística procurou afastar-se da fotografia comercial, pela sua submissão, econômica e estética, à mercadoria.

Apesar de sua trajetória relativamente independente da arte e dos movimentos artísticos, a fotografia parece ter um importante papel na consolidação da arte conceitual ao precipitar importantes reflexões a respeito do estatuto da arte e ao suscitar questões sobre originalidade, reprodutibilidade, realismo, compartilhamento, noções de espaço e tempo, e a respeito do trabalho artesanal do artista.

O território de um campo de produção cultural, seja qual for, sempre é um espaço de luta. Relação de forças entre empenhos e interesses defendidos por pessoas e instituições dotadas de um habito específico²³.

Nesse sentido, a fotografia se configura como o lugar privilegiado para pensar sobre a 'arte da desapareição do real', ou seja, o lugar do virtual (BAUDRILLARD, apud FABRIS, 2004). Fortalece uma postura teórica na qual o fotográfico é visto como uma construção artificial ou mesmo ficcional, em que revela não identidades, mas alteridades secretas e máscaras que tornam únicos os sujeitos e as imagens.

Fotografias como as de Julie Cameron e Rosie nos fazem pensar sobre: como é que a feitura corriqueira de coisas evolui para o fazer que é genuinamente artístico e sobre o prazer cotidiano com cenas e situações que pode evoluir para a satisfação que acompanha a experiência enfaticamente estética.

1. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Especialista em Teoria da Comunicação e da Imagem pela UFC. Docente nas instituições Fanor Devry Brasil, Mauricio de Nassau e INTA-Instituto Superior de Teologia Aplicada Email:mila.milk@gmail.com

2. Pós-doutorada no Departamento de História da Arte e Comunicação Social da McGill University, Montreal, Canadá. Doutorado em Tecnologias da Comunicação e Estética e mestrado em Tecnologias da Imagem pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: ninavelascoc@gmail.com

3. Segundo o autor, no primeiro ano de existência o *Flickr* dependia fortemente de uma intensa interação com a base do usuário. O primeiro logotipo da comunidade era classificado como "*Flickr beta*", referenciando a Web 2.0, tornando-se, em maio de 2006, "*gamma*" e, em junho de 2007, logo modificou-se para "*Flickr loves you*". Mudanças que, para o autor, simbolizam uma estabilidade de sua funcionalidade a partir de 2006. Concluindo que podemos ver o avanço do *Flickr* como uma versão acelerada do que ocorreu com a Web 2.0: a experiência de integrar, para o desenvolvimento participativo até chegar a um serviço estável de assinaturas.

4. <https://www.flickr.com/groups/1271730@N20/pool/>

5. descrição: This group consists of self portraits in the mirror of toilets. Such self-portraits will remind us of our earthly existence and will enhance respect for ourselves as parts of nature and its laws. No offensive or obscene pictures are allowed.

6. <https://www.flickr.com/photos/physalisp/>

7. <https://www.flickr.com/photos/physalisp/5106713263/in/set-72157620711634533>

8. <https://www.flickr.com/photos/physalisp/7462661470/in/pool-1271730@N20/>

9. <https://www.flickr.com/photos/physalisp/5036864663/in/pool-1271730@N20>

10. <https://www.flickr.com/photos/physalisp/4142642235/in/pool-1271730@N20>

11. <https://www.flickr.com/photos/physalisp/4296444512/in/pool-1271730@N20>

12. <https://www.flickr.com/photos/physalisp/16020628990/>

13. Segundo Cox (2008, apud Koman, 2005) o sistema de *tagging* do *Flickr* foi baseado e copia o sistema de *tagging* do site Del.icio.us no qual os usuários faziam *tags* de URL na tentativa de construir uma visão coletiva de alguns sites.

14. (Gustave Le Gray, 'Photographie, traité nouveau, théorique et pratique' (1852), apud Andre Roullé, La photographie em France, cit., pp.100-102.).

15. No sentido da tradição pictórica.
16. Em termos de valores estéticos gerais e de depositar uma tradição social (salões, revistas, críticas, etc).
17. "Mesmos os intelectuais mais abertos da época consideram que a mais artística das fotografias está separada da arte por uma distância intransponível e que mesmo a melhor imagem tecnológica está condenada a ficar para sempre fora do território da arte, pois esse está, acreditava-se então, sob a alta e eterna jurisdição da mão."(ROUILLE, 2009, p.239)
18. <https://www.flickr.com/photos/outoftherose/with/8393803228/>
19. Tradução livre das autoras: Vir a ser borboleta.
20. <http://vimeo.com/42091071>
21. <http://roses-of-lace.tumblr.com/>
22. <http://www.vogue.it/en/photovogue/Profilo/7de5577d-4ea1-4128-aa43-9d69b2e85fdf/User>
23. Profissão, um capital de conhecimento, de referências e de crenças.

Referências

- COX, Andrew. A case study of web 2.0. In: **Aslib Proceedings**, v.60, n.5, p. 493-516, 2008.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução: Vera Ribeiro. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2010.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- MURRAY, Susan. **Digital Images, Photo Sharing, and ou shifting notions of everyday aesthetics**. In: Journal of Visual Culture, Sage Publications, 2008.
- NEGOESCU, Radu- Andrei & Gatica- Perez, Daniel. **Analyzing Flickr Groups**. SA
- ROUILLE, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**: entre documento e a arte contemporânea. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

Indagações iniciais sobre o mau pintor, seguido do poema “Morte no avião” de Carlos Drummond de Andrade.

Hugo Houayek¹

Resumo

Aproximação de questões teóricas do campo pictórico com a questão do fracasso. Essa aproximação é feita através de 3 temáticas: O fracasso do projeto Moderno, O fracasso do corpo e O fracasso em contar histórias.

O fracasso foi dividido para melhor entendermos suas facetas, entretanto cada faceta não se apresenta isolada, ao contrário, estão constantemente se permeando e se sobrepondo, como bolhas de sabão que unem e se rompem constantemente. Também devemos ter em mente que posicionar algo como fracasso não é reduzir algo a uma dimensão nostálgica ou romântica e ao nomear algo como um fracasso não quero dizer que gostaria de reviver, retomar ou reanimar algo ou um momento que passou. Podemos entender que o reconhecimento lúcido do fracasso ou de algo que fracassou leva a pensar em outras facetas do mesmo problema e em outras práticas estéticas.

Abstract

Approaching theoretical questions of pictorial field with the issue of failure. This approach is done through three themes: The Modern project failure, The failure of the body and The failure to tell stories.

The failure was divided to better understand its facets, though every facet does not present itself isolated, in contrast, are constantly permeating and overlapping like soap bubbles together and break down constantly. We should also keep in mind that placing something like failure is not to reduce something to a nostalgic or romantic dimension and name something like a failure do not mean that I would revive resume or revive something or a moment that passed. We can understand that lucid admission of failure or something that failed leads to thinking about other facets of the same problem and other aesthetic practices.

*Um poeta moderno disse que para cada homem existe uma
imagem que faz o mundo inteiro desaparecer...*

Walter Benjamin
Brinquedo e brincadeira, 1928

O que seria um mau pintor? Não seria apenas uma oposição ao bom pintor, seu antagonista? Não seria aquele que pinta mal? Ou o mau pintor poderia pintar bem? Minha sugestão para estas perguntas segue outro destino: o mau pintor seria aquele que não alcança uma promessa, uma potência não realizada, uma eterna latência, sem existir efetivamente, que pode ser resumido como um fracasso.

Para melhor entender esse fracasso, faço uma divisão, apresento um fracasso triplo: o fracasso do projeto, o fracasso do corpo e o nosso fracasso em contar histórias. O fracasso foi dividido para melhor entendermos suas facetas, mas cada faceta não se apresenta isolada, ao contrário, estão constantemente se permeando e cada faceta se sobrepõe, como bolhas de sabão que unem e se rompem constantemente. Também devemos ter em mente que posicionar algo como fracasso não é reduzir algo a uma dimensão nostálgica ou romântica, ao nomear algo como um fracasso não quero dizer que gostaria de reviver, retomar ou reanimar algo ou um momento que passou. Podemos entender que o reconhecimento lúcido do fracasso ou de algo que fracassou leva a pensar em outras facetas do mesmo problema e em outras práticas estéticas.

1. O fracasso do projeto ou estamos impossibilitados de prever o futuro

*Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro.
Ao contrário, a Torá e a prece ensinavam a reminiscência.*

Walter Benjamin
Sobre o conceito da história. Apêndice B, 1940

A Modernidade, a grosso modo e resumidamente, pode ser entendida como um campo de projetos. Projetos não raro antagonísticos, mas todos fincados na mesma convicção da capacidade transformadora da arte, com a ambição de a arte remodelar a sociedade sob parâmetros democráticos e universalistas. Em todos eles, a história viria sempre acompanhada da crença em termos como “progresso”, “evolução”, “avanço”. Nesse contexto, o objeto, que até então era como o intermediário entre o homem e aquilo que o transcendia, agora fazia a ligação entre o homem e seu mundo. Assim podemos entender a arte moderna como um projeto desenhado por artistas, escritores, filósofos, historiadores e críticos, permeada de dúvidas sobre o relacionamento com a tradição, a adoção dos ideários das vanguardas e a crença em poder escrever o destino da humanidade.

O artista inglês David Batchelor em seu livro *Cromophobia* compara a modernidade à caça à baleia branca Moby Dick perpetuada pelo capitão Ahab no livro de Herman Melville de 1851. A Modernidade falha na sua separação entre cultura e natureza, entre baixa e alta cultura, também falha em seu sistema de representação do mundo por disciplinas isoladas e verticais, falha em repartir as competências das coisas e das pessoas e falha em não assumir possíveis transposições de gêneros. Falha ao impor hierarquias rígidas e falha ao tentar desviar a exploração do homem pelo homem, para a exploração da natureza pelo homem, afinal o capitalismo multiplicou indefinitivamente ambas. Pedro Hussak em seu texto sobre o livro *Comunidade que vem* de Giorgio Agamben comenta: “*que o fracasso das propostas políticas comunitárias do século XX foi saudado como uma legítima experiência de liberdade.*” Como exemplo, podemos lembrar do fracasso dos conjuntos habitacionais, o projeto Pruitt-Igoe – conjunto habitacional com 33 prédios de 11 andares construído em 1955 e demolido em 1972 situado na cidade de St Louis, EUA – fracasso da arquitetura moderna em projetar espaços de vivência coletiva.

É o fim das Grandes Narrativas - elas explodem. Para Walter Benjamin todo romance necessita do fim, pois apenas ao seu final alcança uma produção de sentido, ou seja, o fim é necessário para fazer sentido. Colocar um fim é assumir que tudo não foi em vão. Em busca desse sentido a Modernidade teria que ter seu fim. Para Benjamin o curso das coisas escapa a qualquer categoria verdadeiramente histórica. Em sua tese número 17 do texto

Sobre o conceito da história o autor deixa claro: “*A História universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo: ela utiliza a massa de fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio*”. Uma História linear contenta-se em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da História – como uma roda dentada que gira e movimenta outra roda dentada –; essa concepção entende que o tempo seria reversível, sendo que bastaria, como um mecanismo de um relógio adiantado, girar ao contrário a roda dentada que o tempo iria retornar. Claro que numa sociedade que segue a lógica capitalista, de produção em série, de expansão de mercados, uma lógica tecnológica, cientificista, positivista; que por indução e dedução, do particular para o geral ou do geral para o particular, quer à todo instante eliminar as diferenças e agrupar as semelhanças. Ou seja, tornar homogêneo tudo o que captura para familiarizar e fazer perder as particularidades – esse tipo de raciocínio linear explicaria todo o sentido desta lógica. Esta seria a lógica da semelhança, que faz com que tudo aquilo que permanece, que não se corrompe e se repete, se torne História. Uma concepção da História progressista – a ideia de um progresso inevitável e cientificamente previsível – que se baseia no conceito de tempo “ homogêneo e vazio” ou seja, um tempo cronológico e linear. Em oposição, Benjamin propõe uma história aberta, que continua aceitando outras propostas, propostas compartilhadas, um fazer junto, fazer sugestões sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Ou seja, cada história é o desejo de outra história que se desencadeia em outra e assim

sucessivamente. Teríamos como imagem as narrativas de Scherazade no livro *1001 Noites*. Uma dinâmica ilimitada, movimento infinito da memória, presente constituinte dos relatos, onde cada texto chama, traz e resulta em outro texto. Benjamin entre outras coisas propõe trabalharmos com as reminiscências, com as memórias, com aquilo que podemos recordar.

2. O fracasso do corpo ou o cadáver que se decompõe.

Afinal são as pessoas que morrem, e não as histórias que morrem com as pessoas.

Jacob e Wilhelm Grimm
Contos maravilhosos e infantis e domésticos, 1812.

Agora entraremos em outra esfera do fracasso. O historiador francês Philippe Ariès em seu livro *História da morte no ocidente* nos traz como a questão da morte é percebida no ocidente desde a Idade Média até o período Contemporâneo que o autor divide em 3 momentos. Resumidamente:

1. no fim da Idade Média, as imagens macabras significavam um amor apaixonado pela vida e ao mesmo tempo o fim de uma tomada de consciência, iniciada no século XII, da individualidade própria à vida de cada homem. A morte é uma cerimônia pública e organizada. A solidão do homem diante da morte é o espaço onde ele toma consciência de sua individualidade.
2. do século XVI ao XVIII, imagens eróticas da morte atestam a ruptura da familiaridade milenar do homem com a morte – o homem não pode mais olhar de frente nem o sol nem a morte.
3. a partir do século XVIII, as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX; o silêncio que, a partir de então, se estende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível (não-familiar). O gosto amargo do fracasso é confundido com a mortalidade.

Durante a Idade Média podemos entender que existia uma familiaridade com os mortos tanto quanto com sua própria morte e estava perfeitamente acomodada a esta promiscuidade, entre os vivos e os mortos. Essa coexistência dos vivos e dos mortos tinha através dos cultos funerários a intenção de impedir que os defuntos voltassem para perturbar os vivos. Afinal o mundo dos vivos deveria ser separado do mundo dos mortos. A familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza. Essa familiaridade foi perdida.

Entre o século XIV e o século XV vemos os temas da morte carregarem-se de um sentido erótico: Eros e Tântatos. Como o ato sexual, a morte é cada vez mais acentuadamente considerada uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, de seu

trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel. O teatro Barroco multiplica as cenas de amor nos cemitérios e nos túmulos. Basta lembrar a mais ilustre e conhecida de todos, o amor e morte de Romeu e Julieta no túmulo dos Capuleto. As duas santas romanas de Bernini, santa Teresa e santa Ludovica Albertoni, são representadas no momento em que estão enlevadas pela união mística com Deus, mas seu êxtase mortal tem toda a aparência deleitada e cruel da excitação amorosa. Como o ato sexual para o Marquês de Sade, a morte é uma ruptura.

A grande recusa da morte do século XX é incompreensível se não levarmos em conta essa ruptura, pois foi apenas em um dos lados desta fronteira que esta recusa nasceu e se desenvolveu. A morte tão presente no nosso passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Tornou-se vergonhosa e objeto de interdição. Sentimento característico da modernidade: evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo.

A necessidade de felicidade, o dever moral e a obrigação social de contribuir para a felicidade coletiva, evitando toda causa de tristeza ou de aborrecimento, é esboço do que viríamos a conhecer como *sociedade sem dor* na contemporaneidade, onde a sociedade já satisfeita com as necessidades básicas busca

satisfazer o bem-estar psicológico, com uma recusa ao desconforto ou à dores psíquicas. Vemos nascer sobre as ruínas do puritanismo, em uma cultura urbanizada na qual dominam a busca da felicidade ligada ao lucro, e um crescimento econômico rápido, uma supressão quase radical de tudo o que lembra a morte. Deseja-se transformar a morte, maquiá-la, sublimá-la. Tendo a morte se tornado inominável - e para surpresa geral, nossa vida não se prolongou por este motivo. A angústia que a morte libera, leva a sociedade a multiplicar apressadamente as habituais senhas de silêncio, a fim de reduzir esse caso demasiado dramático. O que importa é que a morte ocorra de forma a ser aceita ou tolerada pelos sobreviventes. A morte torna-se o principal interdito moderno. Ausência de familiaridade com a morte é certamente um fenômeno geral, consequência, por muito tempo despercebida, do aumento da longevidade.

Na contemporaneidade não é um morto que iremos encontrar, mas um quase-vivo. Mascaram-se as aparências da morte e conserva-se no corpo os ares familiares e alegres da vida. A cremação exclui o culto dos cemitérios e a peregrinação aos túmulos: um meio seguro de escapar ao culto dos mortos. Os velhos processos de embalsamento serviam principalmente para comunicar aos mortos célebres e venerados algo da incorruptibilidade dos santos. Um dos milagres que prova a santidade de um defunto é a maravilhosa incorruptibilidade de seu corpo. Ao ajudá-lo a se tornar incorruptível; colocamo-lo no caminho da santidade, cooperamos na obra de sacralização.

O interdito que hoje se abate sobre a morte é uma característica estrutural da civilização contemporânea. O desaparecimento da morte no discurso e nos meios familiares de comunicação pertenceriam, assim como a prioridade do bem-estar e do consumo, ao modelo das sociedades modernas capitalistas industriais. Hoje o homem evita experimentar o sentimento de fracasso, evita lembrar de que em sua vida adulta não realizou todas as promessas de sua adolescência. Evita lembrar o caráter efêmero da existência humana – que todo corpo morre e entra em decomposição e que a decomposição é derradeiro sinal de fracasso do homem.

Walter Benjamin em seu texto *O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* na tese de número 10 nos apresenta um comentário breve de um parágrafo sobre a morte. Surpreendentemente este parágrafo parece ser uma sinopse do livro de Philippe Ariès. Sendo o texto de Benjamin de 1936 e o livro de Ariès de 1977, nos parece que Benjamin faz um comentário de um livro que será publicado no futuro, remetendo à imagem de que o futuro faz sombra no presente e passado, e de alguma maneira Benjamin consegue perceber e nos comunicar como seria essa sombra.

Aqui faremos um contraponto com a arte contemporânea. Seria interessante pensar numa lista de artistas que sabem ler sombras. Entretanto para esta apresentação não dispomos do tempo e do espaço para essa tarefa, fica a sugestão anotada para ser executada em outro momento. Então nosso contraponto será com o artista inglês Damien

Hirst e sua série *Natural History* com trabalhos que abordam o tema da morte. Incluídos nessa série podemos encontrar, por exemplo:

- *The Physical Impossibility Of Death In the Mind Of Someone Living* (Impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo) de 1991, que consiste de uma caixa de vidro com um tubarão imerso em formol.
- *The Tranquility of Solitude, for George Dyer* (A Tranquilidade da Solidão, para George Dyer) de 2006, 3 caixas de vidro com 3 ovelhas em posições variadas, dentro de um banheiro. Releitura de uma pintura de Francis Bacon de 1973.
- *For the Love of God* (Pelo amor de Deus), de 2007. Uma caveira humana cravejada de diamantes.

Hirst trata de questões variadas tais como o mercado de arte, obra de arte como mercadoria, exploração de valores e os limites da lei da oferta e procura. Quero tentar outra leitura e abordar todas essas questões somando a questão da morte. Pensar que ao abordar o tema da morte o artista está tentando se aproximar dessa interdição da morte e expor uma ferida. Será que essa exposição de algo recalcado na sociedade, ao mesmo tempo elevaria sua notoriedade como artista e suas obras logo alcançariam altos valores, não seria pela tentativa de uma sociedade capitalista de apagar ou dominar tal exposição? E o dinheiro entraria como maneira de recalcar a exposição da condição mortal do homem? O artista teria se tornado esse bufão que grita que o rei está nu e alguém pagaria para ele se calar? Ou seria sua intenção fazer

desse interdito um fenômeno quantitativo, obrigar o recalque a adquirir forma métrica simples, de modo que a morte se transforme numa mercadoria como as outras, ou objeto de comércio, inserido num sistema numérico de troca? Já podemos imaginar este tipo de declaração: “Eu dou meu dinheiro ao artista e em troca exijo um recalque bem visível, quase computável, e se o artista se esmerar, se obrigar a trabalhar em apresentar algo de um recalque bem visível, se eu não duvidar do quanto isso lhe custa, então declararei que o artista é excelente, manifestarei a alegria de ter aplicado o meu dinheiro num talento que me é devolvido multiplicado em forma de uma arte que apresente um recalque verdadeiro. Finalmente, meu dinheiro de espectador tem um rendimento controlável.”

Também fica a dúvida: a evidência de um trabalho de arte como investimento monetário invalida qualquer posicionamento crítico sobre ele?

3. Nosso fracasso em contar histórias ou não conseguiremos mais trocar experiências e teremos de explicar tudo.

Foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento.

Walter Benjamin
Doutrina das Semelhanças, 1933.

Em suas teses no texto *Sobre o conceito de história* de 1940, Walter Benjamin nos propõe entender que a narrativa, ou a arte de contar histórias, torna-se cada vez mais rara numa sociedade capitalista moderna pois já não encontraria mais as devidas condições de sua realização. Essas condições teriam se tornado adversas. Uma dessas adversidades seria a ascensão do romance e da notícia, vinculados à imprensa e à escrita em oposição a tradição oral da narrativa. A informação deveria ser plausível e controlável e o romance parte em procura do sentido – da vida, da morte, da história. O que distingue o romance das outras formas de prosa – contos de fada, lendas, novela – é que não procede da tradição oral e nem a alimenta.

Uma condição que não existiria mais para a narrativa seria a necessidade de que o que vai ser transmitido ser comum tanto ao narrador quanto ao ouvinte. Devido à mudanças que aceleraram o ritmo da vida moderna e deram um caráter fragmentário ao trabalho e ao aumento da expectativa de vida do ser humano, um abismo se formaria entre gerações diferentes. Um abismo formado entre o jovem e o ancião. O encontro secreto marcado entre gerações não aconteceria mais.

Entender que a arte de narrar está em via de extinção é perceber que estamos sendo privados da faculdade de intercambiar experiências. Entendendo que aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes poderiam receber com proveito. Sem a capacidade de narrar não podemos dar conselhos, nem para nós nem para os outros. Não existiria mais nenhuma mensagem definitiva para transmitir, pois não existiria mais uma totalidade de sentidos, nem um sentido total, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Poderíamos apenas fazer sugestões sobre a continuação de uma história que está sendo narrada, já que a história é contínua e está aberta ao fazer junto, ligada a um trabalho e a um tempo compartilhado.

A difusão da informação – a notícia – teria uma participação decisiva no declínio da narração, pois a informação já vem explicada, para ser plausível e controlável em oposição à narrativa que ao comunicar uma história, evitaria dar explicações. O cronista seria aquele que narra os acontecimentos sem fazer distinções entre os pequenos e os grandes, nada pode ser considerado perdido para a história. Para Benjamin o historiador grego Heródoto seria a figura deste narrador cronista que sabe contar sem dar explicações definitivas, de maneira a deixar que a história admita diversas interpretações diferentes, e portanto, permaneça aberta, disponível para uma continuação dada por cada leitura no futuro. Benjamin considera a ausência de um esquema global de interpretação e de explicações de Heródoto como sua riqueza, não como falha, mas como seu potencial.

Podemos reconhecer o narrador cronista no livro *Facundo, ou civilização e barbárie* de autoria

do argentino Domingo Faustino Sarmiento publicado em 1885. Livro que instaurou a ficção na literatura argentina, sendo assim importantíssimo para o aparecimento do escritor Jorge Luis Borges no futuro. O livro trata da narrativa de um personagem histórico – Juan Facundo Quiroga – mas não se trata de uma pesquisa precisa, existem erros, imprecisões – onde entraria a ficção. O autor logo adverte no início do livro que alguns fatos, pela pressa necessária à escrita, não foram averiguados; alguns são apenas lembranças, outros foram sugeridos por pessoas que não estavam presentes nos eventos e outros eram apenas rumores de terceiros. Entretanto, o autor continua, caso alguém reconheça e identifique algum erro, poderá corrigi-lo, de forma que essa pequena alteração mental alteraria a leitura do livro, ou seja, aquele que lê também escreve o livro.

Penso que outro narrador cronista pode ser encontrado no artista Cildo Meireles. Felipe Scovino em seu texto *Redes, tramas e afins* que abre o livro *Encontros Cildo Meireles* nos relata que ao questionar o artista: “Cildo dava voltas em suas respostas.” Cildo, ao responder, começa introduzindo uma questão que logo se perdia em histórias cruzadas sobre futebol, comida, livros, física, exposições, lembranças de seus filhos, irmãos e amigos, suas viagens e dos lugares em que morou. Suas colocações tomariam sempre um desvio, se bifurcariam, criando, em paralelo com as suas obras, uma espécie de labirinto, deixando para qualquer interessado diversas portas de entrada e saída. Para Scovino os escritos de Cildo não se constituiriam numa explicação, nem muito menos num roteiro detalhado sobre a função de cada obra dentro de

cada período de produção do artista. Os escritos também seriam “obra”: seus planos, estudos, projetos, trajetos, caminhos, barreiras, medos, ambivalências, sonhos, realizações, comentários, insucessos e conexões. Não haveria uma separação entre suas obras plásticas, memória e seus escritos. Pensar que a produção de Cildo necessita de alguém que a leia, sugerindo que o artista transmita algo, mas que seu herdeiro não seja conhecido de antemão, fazendo desta dinâmica emissão/recepção uma troca, uma partilha de algo intransmissível de outra forma. Um tipo de troca que é só possível dentro da arte.

Morte no avião

Carlos Drummond de Andrade

publicado no livro *A Rosa do Povo*, 1945

Acordo para a morte.
Barbeio-me, visto-me, calço-me.
É meu último dia: um dia
cortado de nenhum pressentimento.
Tudo funciona como sempre.
Saio para a rua. Vou morrer.

Não morrerei agora. Um dia
inteiro se desata à minha frente
Um dia como é longo. Quantos passos
na rua, que atravesso. E quantas coisas
que há no tempo, acumuladas. Sem reparar,
sigo meu caminho. Muitas faces
comprimem-se no caderno de notas.

Visito o banco. Para quê
esse dinheiro azul se algumas
horas mais, vem a polícia retirá-lo
do que foi meu peito e está aberto.
Mas não me vejo cortado e ensangüentado.
Estou limpo, claro, nítido, estivai.
Não obstante caminho para a morte.

Passo nos escritórios. Nos espelhos,
nas mãos que apertam, nos olhos míopes, nas bocas
que sorriem ou simplesmente falam eu desfilo.
Não me despeço, de nada sei, não temo:
a morte dissimula
seu bafo e sua tática.

Almoço. Para quê? Almoço um peixe em ouro e creme
É meu último peixe em meu último
garfo. A boca distingue, escolhe, julga,
absorve. Passa música no doce, um arrepio
de violino ou vento, não sei. Não é a morte.
É o sol. Os bondes cheios. O trabalho.
Estou na cidade grande e sou um homem
na engrenagem. Tenho pressa. Vou morrer.
Peço passagem aos lentos. Não olho os cafés
que retinem xícaras e anedotas,
como não olho o muro do velho hospital em sombra.
Nem os cartazes. Tenho pressa. Compro um jornal. É pressa,
embora vá morrer.

O dia na sua metade já rota não me avisa
que começo também a acabar. Estou cansado.
Queria dormir, mas os preparativos. O telefone.
A fatura. A carta. Faço mil coisas
que criarão outras mil, aqui, além, nos Estados Unidos.
Comprometo-me ao extremo, combino encontros
a que nunca irei, pronuncio palavras vãs,
minto dizendo: até amanhã. Pois não haverá.

Declino com a tarde, minha cabeça dói, defendo-me,
a mão estende um comprimido: a água
afoga a menos que dor, a mosca,
o zumbido... Disso não morrerei: a morte engana,
como um jogador de futebol a morte engana.
como os caixeiros escolhe
meticulosa, entre doenças e desastres.

Ainda não é a morte, é a sombra
sobre edifícios fatigados, pausa
entre duas corridas. Desfalece o comércio de atacados,
vão repousar os engenheiros, os funcionários, os pedreiros.
Mas continuam vigilantes os motoristas, os garçons,
mil outras profissões noturnas. A cidade
muda de mão, num golpe.

Volto à casa. De novo me limpo.
Que os cabelos se apresentem ordenados
e as unhas não lembrem a antiga criança rebelde.
A roupa sem pó. A mala sintética.
Fecho meu quarto. Fecho minha vida.

O elevador me fecha. Estou sereno.

Pela última vez miro a cidade.
Ainda posso desistir, adiar a morte,
não tomar esse carro. Não seguir para.
Posso voltar, dizer: amigos,
esqueci um papel, não há viagem,
ir ao cassino, ler um livro.

Mas tomo o carro. Indico o lugar
onde algo espera. O campo. Refletores.
Passo entre mármore, vidro, aço cromado.
Subo uma escada. Curvo-me. Penetro
no interior da morte.

A morte dispôs poltronas para o conforto
da espera. Aqui se encontram
os que vão morrer e não sabem.
Jornais, café, chicklets, algodão para o ouvido,
pequenos serviços cercam de delicadeza
nossos corpos amarrados.
Vamos morrer, já não é apenas
meu fim particular e limitado,
somos vinte a ser destruídos,
morreremos vinte,
vinte nos espatifaremos, é agora.

Ou quase. Primeiro a morte particular,
restrita, silenciosa, do indivíduo.
Morro secretamente e sem dor,
para viver apenas como pedaço de vinte,
e me incorporo todos os pedaços
dos que igualmente vão perecendo calados.
Somos um em vinte, ramallete
de sopros robustos prestes a desfazer-se.

E pairamos,
frigidamente pairamos sobre os negócios
e os amores da região.
Ruas de brinquedo se desmancham,
luzes se abafam; apenas
colchão de nuvens, morros se dissolvem,
apenas
um tubo de frio roça meus ouvidos,

um tubo que se obtura: e dentro
da caixa iluminada e t pida vivemos
em conforto e solidão e calma e nada.

Vivo

meu instante final e   como
se vivesse h  mui; os anos
antes e depois de hoje,
uma contínua vida irrefreável,
onde não houvesse pausas, síncopes, sonos,
tão macia na noite   esta máquina e tão facilmente ela corta
blocos cada vez maiores de ar.

Sou vinte na máquina
que suavemente respira,
entre placas estelares e remotos sopros de terra,
sinto-me natural a milhares de metros de altura,
nem ave nem mito,
guardo consciência de meus poderes,
e sem mistifica o eu v o,
sou um corpo voante e conservo bolsos, relógios, unhas,
ligado   terra pela memória e pelo costume dos músculos,
carne em breve explodindo.

  brancura, serenidade sob a violência
da morte sem aviso prévio,
cautelosa, não obstante irreprimível aproxima o de um perigo atmosférico,
golpe vibrado no ar, lâmina de vento
no pescoço, raio
choque estrondo fulgura o
rolamos pulverizados
caio verticalmente e me transformo em notícia.

1. Doutorando na linha de Linguagens Visuais do programa de p s-gradua o em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ano: 2015.

Poéticas do vestígio na fotografia de guerra

Kátia Hallak Lombardi¹

Resumo

Este artigo investiga trabalhos fotográficos que tematizam a guerra sem, contudo, mostrar as ações e os combates em si. Trata-se de uma outra visada da fotografia de guerra, que, saturada do ponto de vista convencional e da espetacularização, parte em busca de outras maneiras de evocar a guerra. Chamamos de *poéticas do vestígio*, a maneira singular como Roger Fenton, Paul Virilio, Sophie Ristelhueber, Simon Norfolk, Donovan Wylie, Anna Kahn, Jo Ractliffe e Paola De Pietri voltaram seus olhares para épocas passadas em busca daquilo que restou nos campos de batalha. Walter Benjamin e seus leitores, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, são convocados para pensar que no vestígio está a possibilidade de resgatar a experiência histórica, ainda que de forma inacabada.

Abstract

This paper investigates photographic works which tematizes war without, however, showing images of combat or action itself. It is another target of war photography, which tired of the conventional view and of the spectacularization, goes in search of other ways to evoke the war. We call *poetics of trace* the unique way Roger Fenton, Paul Virilio, Sophie Ristelhueber, Simon Norfolk, Donovan Wylie, Anna Kahn, Jo Ractliffe and Paola De Pietri turned their eyes to past times in search of what's left on the battlefield. Walter Benjamin and his readers, Giorgio Agamben and Georges Didi-Huberman, are called to think that the trace is able to rescue the historical experience, albeit unfinished form.

As fotografias de *Fait* (1992), feitas por Sophie Ristelhueber no deserto do Kuwait, nada têm de espetacular: revelam traços sobre a areia, destroços encontrados na superfície, uma paisagem sulcada que tem como pano de fundo a Guerra do Golfo Pérsico. Nas imagens do livro *Bunker archeology* (1975), de Paul Virilio, encontramos ruínas de *bunkers* espalhadas pelas praias e seus arredores na costa francesa: lembranças fantasmáticas da Segunda Guerra Mundial. Em *To face* (2012), de Paola De Pietri, as fotografias mostram marcas nas montanhas cobertas pela neve ou pelas nuvens, pedras estilhaçadas, orifícios nos rochedos, vestígios das batalhas travadas entre os exércitos italiano e austro-húngaro durante a Primeira Guerra Mundial. À primeira vista, ou observando algumas dessas imagens fora do contexto dos livros, o espectador teria dificuldades em dizer que o tema desses trabalhos é a guerra.

Para além da fotografia que enfatiza as ações do conflito ou a dramatização do acontecimento, investigamos trabalhos fotográficos que resistem aos clichês das imagens de guerra. Não encontramos aqui fotografias de corpos ensanguentados, de expressões de dor, nem de “instantes congelados”. Nosso estudo é voltado para trabalhos que abordam a guerra sem mostrar o evento em si e, embora estejam relacionados a períodos históricos distintos e apresentem nítidas diferenças em suas feições, uma característica importante os une: a presença (ou a ausência) das marcas, dos traços, dos objetos, das ruínas da guerra nos lugares onde os conflitos se deram. Nesse contexto, situamos as fotografias de Roger Fenton, Paul Virilio, Sophie Ristelhueber,

Simon Norfolk, Donovan Wylie, Anna Kahn, Jo Ractliffe e Paola De Pietri que retornaram aos campos de batalha procurando rastros de eventos traumáticos. Em suas produções fotográficas, o vestígio (*Spur*)² está relacionado à temporalidade da guerra, e a dimensão histórica é fundamental para compreendê-las. Retomamos, então, as considerações de Walter Benjamin (1996b) para pensar que a experiência histórica é marcada pelo inacabamento, pela descontinuidade, e no vestígio estaria a possibilidade de resgatá-la, ainda que parcialmente.

De acordo com Benjamin (2000), em sua ambiguidade, o vestígio aponta para uma presença e uma ausência, assim, está relacionado tanto ao que restou quanto à força de uma destruição. O que resta de um acontecimento pode servir de base para tentar compreender o que ocorreu no passado. Para Benjamin, no declínio das formas abandonadas e esquecidas é que se encontra a marca utópica do regresso, pois há nessas formas uma espécie de síntese futura, como lembra Maria Filomena Molder (1999).

Em seus últimos escritos, as teses *Sobre o conceito da história*³ (1940), mais especificamente na *Tese 2*, Benjamin proferiu: “o passado leva consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. [...] Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1996b, p. 223). Para o autor, voltar ao passado pressupõe a reparação de um dano e está ligado à ideia de *redenção* (Erlösung), que pode ser interpretada tanto de maneira teológica quanto profana.

No entanto, quando o *continuum* da história é quebrado, o que estava perdido reaparece de maneira deslocada, um pouco modificado. Isso que retorna, retorna como coisa descontínua e muda a relação com o passado e presente, pois o passado como foi já não faz mais sentido, por isso exige que seja reelaborado. Frágil, incerto e ameaçado de desaparecimento, o vestígio pode nos fazer pensar a respeito daquilo que estava esquecido, que retorna em forma de imagem, com a ajuda da imaginação. Se não é possível contar a história de maneira homogênea e contínua, cabe recuperá-la em forma de fragmentos. O vestígio é a matéria- prima para a reconstrução histórica, a partir dele é possível entender o que houve ou supor o que haverá. Em relação à guerra, quando o vestígio é capaz de trazê-la de volta, ela volta mudada, nossa percepção em relação a ela é outra, os limites do nosso mundo são outros.

Essa montagem de tempos heterogêneos, em que o futuro pode reabrir o passado, configura a construção do pensamento de Benjamin. O filósofo (2007b) denominou *imagens dialéticas*, imagens descontínuas, fragmentárias, ambíguas e incertas que são capazes de interromper o tempo e produzir semelhança. Quando surgem, em um lampejo, o tempo se abre novamente, cruzando temporalidades (o passado e o presente visam um ao outro) e indicando a possibilidade do despertar histórico.

Em uma leitura benjaminiana, Giorgio Agamben (2005) atribui à fotografia a capacidade de recolher o real, que está sempre a ponto de perder-se, para torná-lo novamente possível. A possibilidade de redenção está inscrita no tempo próprio da imagem, enquanto ela perdura, enquanto índice histórico. Na interpretação do autor, o anjo da história folheia um livro de fotografias, “[...] semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico – o anjo da fotografia – tem entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias.” (AGAMBEN, 2005, p. 34, tradução nossa)⁴. Para Agamben (2005), a fotografia exige de nós o esforço da recordação, ela nos pede a reparação. Ela é sempre mais que uma imagem, é o que sobra, o resíduo: “o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”. (AGAMBEN, 2005, p. 33, tradução nossa)⁵. A fotografia é um um resto à espera do nosso gesto de olhá-la e recuperá-la.

Georges Didi-Huberman (2012a), também leitor de Benjamin, pondera que, apesar da fragilidade de sua inscrição, é preciso *arrancar a imagem do real* como forma de evitar o processo de apagamento do acontecimento. Segundo o autor, a imagem não pode dizer tudo, mas, por causa do seu valor indicial, ela testemunha alguma coisa que existiu e acaba sendo o que sobrevive ao acontecimento. A imagem funciona como “um operador temporal de sobrevivências”, atenta Didi Huberman (2011, p. 119).

Sobre as poéticas do vestígio

Neste artigo, observamos como fotografias que têm o vestígio como eixo estruturador podem dar a ver a guerra. Essas *imagens-vestígio* abrem caminho para pensarmos de que forma esse outro

modo de documentar a guerra, que escapa aos procedimentos costumeiros da fotografia de guerra, é capaz de suscitar questões relacionadas às suas barbaridades.

Denominamos *poéticas do vestígio* uma acepção mais circunscrita do conceito benjaminiano de vestígio, que adquire maior especificidade ao ser observado nos trabalhos fotográficos abordados neste estudo. Com procedimentos particulares, Fenton, Virilio, Ristelhueber, Norfolk, Wylie, Kahn, Ractliffe e De Pietri assumiram o desafio de coletar vestígios heterogêneos, irregulares e efêmeros. Cada um deles se aventurou pelos espaços da guerra procurando fazer dos vestígios elementos constituintes para suas imagens. Assim, *poética* está relacionada à forma de pensar, ao modo de fazer, aos procedimentos próprios de cada um dos referidos autores. Diz respeito ao trabalho deliberado, contínuo, que eles tiveram, ao se dirigirem aos territórios das guerras procurando enquadrar, recolher, organizar os vestígios da guerra. Os gestos não foram os mesmos; cada um descobriu o vestígio à sua própria maneira e constituiu seu próprio método investigativo. Cada um compôs a sua *poiésis*, o seu fazer próprio.

Já *vestígio* pode ser entendido como traço, resíduo, como possibilidade de reflexão a partir do que permanece. Às vezes, encontra-se ofuscado. Outras vezes, destaca certo aspecto do acontecimento que o originou, sendo algo que funciona como um indicador de ações que se desenrolaram em uma batalha. Em meio ao cenário devastador da guerra, os restos da guerra não se escoaram completamente do território, alguma coisa do real ainda está presente. Como Benjamin escreveu em *Passagens*: “o rastro é a aparição

de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou”. (BENJAMIN, 2007a, p. 490). O vestígio está ali, na fotografia, mas aquilo que ele deixou para trás está longe – trata-se de uma distância espacial (o que tenho em minhas mãos é a fotografia) e também temporal (a fotografia se reporta a um acontecimento de meses ou décadas atrás) – e, por isso, deve ser lembrado, imaginado. Encontramos nessas *poéticas* algo paradoxal, algo que ainda está ali, não apenas o *isso-foi* (BARTHES, 1984) de maneira acabada, mas também traço do que poderá vir a ser, se salvo da destruição que o ameaça. Nesse sentido, o vestígio está ligado à ideia de salvar, restituir, restaurar, retornar.

Nas fotografias que participam dessas *poéticas*, o vestígio apresenta-se em duas camadas. A primeira está relacionada à sua presença, enquanto signo indicial, na fotografia: toda fotografia é um vestígio. Em uma segunda camada, o vestígio é material estruturante da construção das imagens. Assim, nessas imagens, estamos lidando com índices dos índices, vestígios dos vestígios.

Em boa parte das fotografias que serão apresentadas a seguir, o vestígio não é facilmente reconhecível na *antipaisagem* – um tipo de paisagem que não se presta necessariamente para o deleite ou para satisfazer o nosso olhar. Essas *paisagens residuais* não são incólumes, trazem marcas da guerra que não são prontamente legitimadas ou rotuladas. Sentimos certo desconcerto ao observá-las. São paisagens historicizadas, traumatizadas que estão sempre em transformação: várias camadas temporais estão a reconfigurar o espaço.

Passou-se um longo tempo entre o evento e aquilo que sobrou dele, por isso, o signo e o seu referente estão mais distanciados. Assim, não encontramos correlações imediatas e diretas entre essas imagens e os acontecimentos, mas, sim, uma indecidibilidade em relação aos seus efeitos que, a princípio, não são dados. Efetivamente, o que essas fotografias dão a ver?

É preciso observá-las com cuidado. Para compreendê-las é preciso saber interpretar as variações com que os vestígios se apresentam: pontuais, múltiplos, sutis, evidentes, ocultos ou praticamente apagados. Elas exigem a vagarosidade de quem abdica da pressa. Como ressalta Didi-Huberman (2012b), se você está diante de uma experiência fotográfica, a legibilidade não é dada de antemão, posto que privada de seus clichês. O analfabetismo da imagem seria, então, se o que se está olhando só o faz pensar em clichês linguísticos. É preciso ter paciência para olhá-las, adverte Didi-Huberman (2012b), já que as imagens são dialéticas e, por isso, são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória da história. Um espectador precipitado não encontrará a experiência da guerra nesses trabalhos.

Talvez essas fotografias sejam testemunhas da maneira como esses traçados desaparecerão nos territórios devastados. Elas mostram processos de apagamento guiados pela ação do tempo, que pode encobrir tudo. Observamos o tempo tratando de pacificar o passado, dificultando a operação de resgate e, por outro lado, as fotografias tentando historicizar o real, preservar alguma coisa que ainda não foi encoberta.

Os sentidos que as reflexões sobre o apagamento e a conservação do vestígio podem adquirir estão sempre relacionados ao processo da memória. Para Benjamin (1996a), é a memória involuntária – que opera com a sensibilidade, sensações, sentimentos – que concede ao sujeito a verdadeira experiência. O esquecido pode ser reencontrado pela memória, não de maneira inalterada, mas a partir das lembranças que não somente reproduzem o passado, como também podem modificá-lo ou acrescentar algo. De acordo com Benjamin, a lei do esquecimento também dita a obra, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. (BENJAMIN, 1996a, p. 37).

A cada instante, histórias são esquecidas, deixadas para trás. Resgatar um evento do passado é uma forma de permitir que a história seja revisitada, pois, como escreveu Molder (1999, p. 116), “a experiência da mutilação, do despedaçamento, da dispersão dos gestos humanos, é uma experiência indelével, inapagável, que pede a promessa, a tarefa de lembrar”. Na operação de resgate de vestígios, ruínas, restos e detalhes – associados à perda e à permanência – podemos reencontrar não exatamente o que aconteceu no passado, mas, nas palavras de Didi-Huberman (2012a), “o seu possível imaginável”.

Oito poéticas

Voltemos o nosso olhar, inicialmente, para duas fotografias do inglês Roger Fenton (1819-1869). Ao fotografar a Guerra da Crimeia, Fenton tornou-se oficialmente conhecido como o primeiro fotógrafo de guerra – embora sabemos que anteriormente um fotógrafo norte-americano, anônimo, já havia feito daguerreótipos de oficiais e soldados durante a guerra entre norte-americanos e mexicanos (1846-1848). Em 1855, Fenton e dois assistentes deixaram a Inglaterra, levando 700 chapas de vidro, além do equipamento fotográfico, em uma carroça-laboratório, para fotografar os campos de batalha da Crimeia.

Fenton fez duas variantes da célebre fotografia *The Valley of the Shadow of Death* (1855) que mostra uma estrada salpicada com balas de canhão após uma batalha. Na primeira fotografia (Fig.1), as balas estão amontoadas à esquerda da estrada; na outra (Fig.2), elas encontram-se espalhadas em seu leito. Cogita-se que as balas foram mudadas de posições por inúmeras razões: para serem reutilizadas, para desobstruir a passagem pela estrada ou, como conjecturou Susan Sontag:

Depois de chegar ao vale exaustivamente bombardeado nas cercanias de Sebastopol com sua câmara escura puxada a cavalo, Fenton fez duas chapas da mesma posição, com a câmera sobre um tripé: na primeira versão [...], as balas de canhão são numerosas no terreno à esquerda da estrada, mas, antes de tirar a segunda foto – aquela que é sempre reproduzida –, ele supervisionou uma operação para espalhar as balas de canhão sobre o leito da estrada. (SONTAG, 2003, p. 47)

Independentemente da cena de ter sido montada ou não, as balas de canhão espalhadas pela estrada são os únicos indícios de que naquele lugar houve uma batalha. A partir desses elementos restantes de uma ação, podemos elaborar uma perspectiva de compreensão mais ampla da guerra. O vazio e a melancolia dessas imagens, assim como o potencial dos vestígios, nesse caso, as balas de canhão, é o que nos remete às mortes repentinas e indiscriminadas causadas pelos armamentos da guerra.

O francês Paul Virilio (1932-) não é exatamente fotógrafo, mas filósofo e urbanista. No entanto, no verão de 1958, estava de férias na Bretanha e ficou fascinado pela arquitetura dos *bunkers* encontrados pelas praias. Virilio começou, então, a fotografar as defesas costeiras construídas pelos alemães, durante a Segunda Guerra Mundial, para evitar o desembarque dos Aliados, ao longo da costa ocidental da Europa. O elaborado sistema composto de aproximadamente 1,500 *bunkers* foi desativado depois da invasão dos Aliados na Normandia, em junho de 1944.



Fig. 1 – *The Valley of the Shadow of Death*.1855.



Fig. 2 – *The Valley of the Shadow of Death*.1855.
FONTE: Fotos de Roger Fenton/War/Photography.

Virilio desenvolveu um estudo histórico, arquitetônico e filosófico sobre esses resquícios da guerra que culminou com a publicação do livro *Bunker Archeology*⁶, em 1975. Nas fotografias publicadas no livro (Figs.3,4), os *bunkers* são vestígios que permanecem abandonados na costa da França remetendo ao passado brutal. As estruturas – ameaçadoras e ao mesmo tempo sombrias – em um lento processo, vão sendo encobertas, destruídas, pela ação do homem e da natureza. As fotografias de Virilio estão carregadas de inscrições da guerra no território e permitem que a experiência histórica seja transmitida de maneira inacabada, em aberto.

Fait [1992]⁷, de Sophie Ristelhueber [1949-], traz 71 fotografias aéreas ou do solo, em cor e em preto e branco, que mostram o deserto do Kuwait sete meses depois da Guerra do Golfo. São rastros de tanques, crateras de bombas, marcas de batalhas que também podem ser vistas como cicatrizes, como vestígios

da história. *Fait* não apresenta a história da guerra, não há atribuições, nem conclusões. A fotógrafa não oferece nada além do que simplesmente se vê. O trabalho não se presta a uma organização narrativa que viria recompor uma batalha, uma ação, um contexto. A sequência de imagens foi montada com o propósito de manifestar a indeterminação em relação ao que vemos. O tempo nas



Fig. 3 – *Bunker Archeology*.1975.

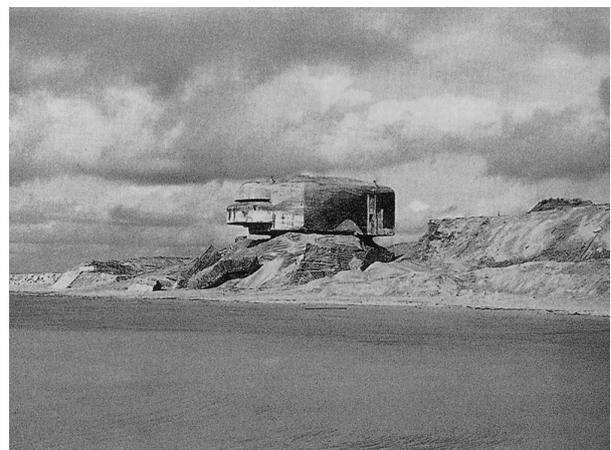


Fig. 4 – *Bunker Archeology*.1975.
FONTE: Fotos de Paul Virilio/Bunker Archeology

imagens de *Fait* é quebrado, descontínuo e não permite que seja criada uma ordem lógica de desenvolvimento dos eventos.

O que observamos são estrias, dobras, cortes,

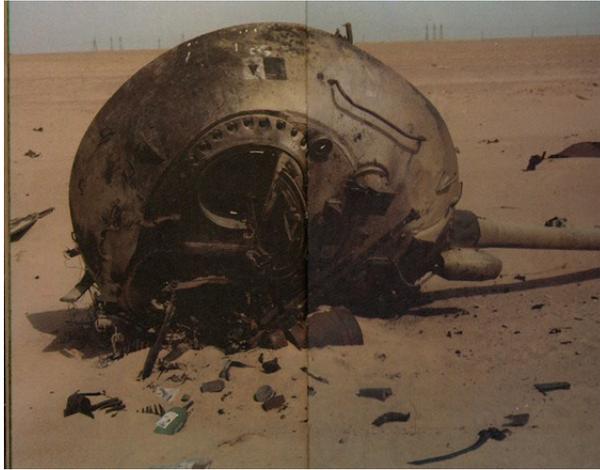


Fig. 5 – *Fait*. 1992.



Fig. 6 – *Fait*. 1992.

FONTE: Fotos de Sophie Ristelhueber/*Fait*

traços de uma paisagem devastada pela guerra e que demandam esforço para serem contextualizadas. A variação de ponto de vista é determinante nesse trabalho: os destroços, vistos de perto (Fig.5), nos fazem perder a noção de escala e de contexto. Vistos de longe (Fig.6), tornam mais visível a estratégia da guerra, menos reconhecíveis seus referentes.

A proposta não é documentar o contexto geopolítico da Guerra do Golfo Pérsico, Ristelhueber problematiza a violência e os horrores da guerra de maneira geral, mostrando as marcas físicas, as *feridas* no solo causadas pelas batalhas. A experiência da guerra testemunhada pela fotógrafa se inscreve nas frágeis linhas de suas imagens, de maneira mais ou menos precária. Há nessas imagens uma indeterminação que reforça a sensação de que a guerra é irrepresentável. De forma poética, pontual, mas também pessimista, ela expõe os vestígios caóticos que a guerra deixa. Os traçados das fotografias de *Fait* testemunham algo que, em breve, não sobreviverá.

O Afeganistão vem passando por guerras que têm deixado marcas profundas no seu território. O nigeriano Simon Norfolk (1963-) percorreu as

terras do país procurando captar os estilhaços do que parece um sítio arqueológico. Em *Afghanistan: chronotopia* (2001), estruturas de construções bombardeadas no início da Guerra no Afeganistão foram fotografadas como ruínas românticas em planícies desertas. Para Cotton (2010) essas fotografias do Afeganistão dizimado lembram os artistas europeus da era romântica, que pintavam o declínio das grandes civilizações. A série faz parte do projeto *Et in arcadia ego*, em que o fotógrafo tenta compreender como a guerra e a necessidade de lutar têm influência na formação do mundo.

O nome *chronotopia* é dado em referência ao conceito de Mikhail Bakhtin (1895-1975), que trata da relação dialética do espaço e tempo. Devido aos constantes conflitos, em épocas diferentes, camadas de destroços foram sedimentadas umas sobre as outras no território afegão, um espaço que está em constante transformação. Fragmentos de combates anteriores ecoam no presente, evidenciando e escondendo na paisagem a história do desastre humano. Na série,



Fig.7 – *Afghanistan: chronotopia*. 2001. FONTE: Fotos de Simon Norfolk/ simonnorfolk.com

podemos observar uma fotografia das ruínas de instalações da rádio militar e civil em Kohe Asmai (conhecida como Radio TV Mountain), em Kabul central, com a região ocidental de Kabul, ao fundo (Fig.7); em outra, uma vista do que sobrou da velha estação de ônibus da linha Jalalabad-Kabul, sob o efeito da luz do sol a se pôr no horizonte (Fig.8).

A sensação de constante *estado de guerra* está presente na série fotográfica *British watchtowers* (2007), do irlandês Donovan Wylie (1971-), que explora os efeitos da vigilância militar ao longo das fronteiras entre a Irlanda do Sul e do Norte. Cerca de 500 a.C., os mirantes naturais eram utilizados para a observação da paisagem circundante na Grã-Bretanha. Em meados 1980, o exército britânico usou um sistema similar de torres de observação para inspecionar os territórios da Irlanda do Norte e observar as ações dos povos locais. Essas torres de alta tecnologia, construídas principalmente na região de fronteira montanhosa do sul de Armagh, foram pontos de referência de um conflito que durou 30 anos. Entre 2000 e 2007, como parte do programa de desmilitarização do governo britânico na Irlanda do Norte, as torres foram finalmente demolidas.

Antes que as torres desaparecessem da paisagem, Donovan Wylie fotografou-as (Figs.9,10). De um helicóptero militar, Wylie pôde fazer um levantamento sistemático das torres, escolher



Fig.8 – *Afghanistan: chronotopia*.
2001. FONTE: Fotos de Simon Norfolk/ simonnorfolk.com

posições e perspectivas para fotografá-las. As torres, alinhadas como sentinelas nas montanhas, lembram as estruturas panópticas propostas por Michel Foucault (1926-1984). São construções arquitetônicas arcaicas que funcionam como dispositivos de vigilância. Postos imperiosos, erguidos em áreas fronteiriças, frutos dos olhares da guerra, que se tornaram parte da paisagem irlandesa e que, depois de removidos, transformaram novamente a paisagem. As fotografias, de certa forma, afastam o risco de que esse passado seja apagado da memória.

O projeto *Bala perdida* (2007), da brasileira Anna Kahn (1968-), diz respeito a um tipo de guerra que, embora não seja oficial, é igualmente assustador: a guerra urbana. Sensibilizada pelo número de registros de balas perdidas no Rio de Janeiro, que vem aumentando desde a década de 1990, Kahn pesquisou, em jornais, casos de vítimas fatais ocorridos em lugares públicos. A fotógrafa não estava interessada em fotografar corpos ou o sofrimento dos familiares, mas sim os locais onde ocorreram casos de vítimas fatais de bala perdida publicados em

jornais, no Rio de Janeiro.

Não há mais nada nos espaços urbanos fotografados por Kahn que possa remeter ao caso, nenhum indício, apenas o silêncio, o vazio. Ainda assim, algo aconteceu, e coube à fotógrafa apontar que ali houve uma tragédia. Essas imagens são testemunhas silenciosas de cenas que se tornaram corriqueiras no Rio de Janeiro. Como é o caso da fotografia, intitulada *Alice*



Fig.9 – *Golf 40. British watchtower*. 2006.



Fig.10 – *County Fermanagh. British watchtower*. 2007.
FONTE: Fotos de Donovan Wylie/magnumphotos.com

(Fig.11). De acordo com a legenda, Alice, três anos, foi atingida por uma bala perdida enquanto brincava na calçada de uma rua na Cidade de Deus. Em *Cátia* (Fig.12), ondas estouram na praia de areia branca de Copacabana. Não há ninguém

à vista. A legenda nos informa que ali morreu a dona de casa Cátia, de 32 anos. Ela estava na praia com amigos e a filha de oito anos. Em todas as fotografias da série, no lugar do impacto, essas paisagens silenciosas abrem caminho para pensarmos nos seus mais implícitos sentidos.

“Não há som. Demora um pouco para eu registrar isso, para reconhecer que o que estou experimentando é silêncio. Estamos viajando por algumas horas pela floresta a caminho de Jamba”. Com essas palavras, a sul-africana Jo Ractliffe (1961-) dá início a um texto poético-narrativo que introduz os leitores no contexto das fotografias do seu livro *As terras do fim do mundo* (2010).

Em 2009, Ractliffe acompanhou alguns veteranos da Guerra de Fronteira (1966-1989) – que envolveu Angola, África do Sul

e Namíbia – que estavam retornando, pela primeira vez aos locais onde eles lutaram em Angola. Ractliffe adotou o ponto de vista dos ex-combatentes em missão terrestre para explorar o território, fotografando sempre do solo. A fotógrafa procurou assinalar os componentes no espaço, como alguém que procura fazer o reconhecimento de um terreno, de uma região, identificando os traços e a distribuição dos vestígios da guerra no espaço. Observamos em suas fotografias uma tentativa de reencontrar as ações da guerra, seus sujeitos, resgatar um pouco do que ocorreu naquele território.

As ruínas de um *bunker* camuflado na vastidão do deserto reportam, em primeira instância, às batalhas que foram ali travadas (Fig.13).



Fig.11 – Alice. *Bala perdida*. 2007



Fig.12 – Cátia. *Bala perdida*. 2007
FONTE: Fotos de Anna Kahn/annakahn.com

Já a fotografia que mostra uma estrutura feita com objetos encontrados na região – como pneus, galhos, pedras – não remete diretamente à guerra, mas, quando lemos o título, compreendemos que trata-se de um memorial não identificado no sul de Namibe. Assim, tentamos imaginar: o que significa essa pequena “escultura” na vastidão do deserto? À quem se endereça essa homenagem? Teria algum corpo ali debaixo? (Fig.14).

Ractliffe procurou captar o estranho silêncio que impera nos lugares por onde passou. Não se trata de um silêncio plácido, sereno, ao contrário; na experiência dela, esse silêncio é assombroso, ameaçador, evoca a situação de vergonha e abandono em que se encontra aquela região. Suas imagens são áridas, enigmáticas, fantasmáticas.

Nas fotografias de Ractliffe, as temporalidades são múltiplas e coexistem em um lugar em transformação. Vestígios da guerra – como artefatos, trincheiras, *bunkers*, minas terrestres, ruínas – dividem espaço com intervenções recentes no território. Ações dos homens modificam a paisagem, no sentido de reconstruir, de reexplorar, de repovoar ou migrar, mas, também, de não deixar que o ocorrido seja esquecido.

As fotografias do livro *To face* (2012) feitas pela italiana Paola De Pietri (1960-) nos Alpes e Pré-Alpes da Itália e da Áustria revelam montanhas cobertas pelas nuvens, pela neve, pela mata; árvores secas, bosques esverdeados, pedras, cavernas. No entanto, há alguma coisa oculta nessas paisagens.

Passaram-se cem anos e os vestígios da Primeira Guerra Mundial, embora muitas

vezes já não reportem mais diretamente à sua origem, ainda permanecem espalhados em camadas distintas nas regiões das batalhas. À primeira vista, quase não os notamos nas fotografias de De Pietri. Ao longo do tempo, a natureza parece ter tomado conta do cenário, apagando ações humanas passadas. No entanto, com um olhar mais atento, observamos que os traços dos conflitos ainda são visíveis



Fig.13 – Bunker. Cuban base, Namibe. 2009.



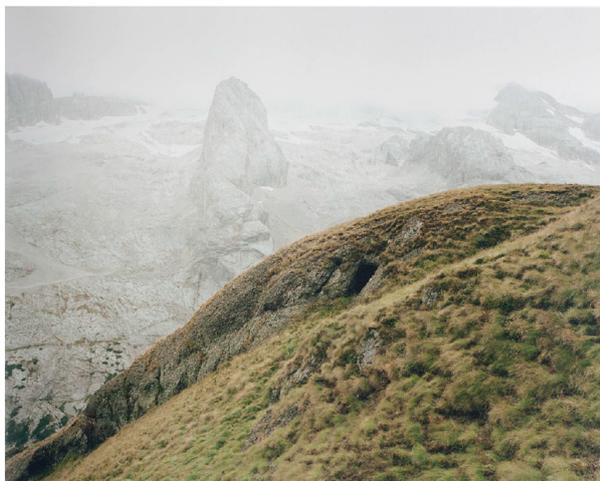
Fig.14 – Unidentified memorial in the desert, south of Namibe II. 2010.

no tecido das montanhas. Percebemos, então, buracos produzidos pelas bombas, restos de trincheiras, cavernas, artefatos

que permanecem integrados à paisagem em uma dimensão quase invisível. A natureza em contínuo processo de transformação, aprópria-se lentamente dos rastros de um acontecimento histórico que está a ponto de se perder.

O vestígio ora aparece como um elemento discreto na paisagem (Fig.15), ora ele é toda a paisagem (Fig.16), embora nem sempre identificável. Há ainda imagens em que o vestígio não é visível, já que foi totalmente absorvido pela natureza (Fig.17). São fotografias opacas, que não apresentam um sentido direto em relação ao acontecimento e que jogam com a experiência histórica, apontando para o seu apagamento. Nessa ponta extrema do trabalho, quando não vemos praticamente nenhum sinal da guerra, percebemos o gesto crítico de Paola De Pietri em relação à própria fotografia de guerra. Como se, em um ato de protesto, ela dissesse que não precisamos expor imagens brutais para refletir sobre a guerra: o vazio, o silêncio também pode trazer inquietações.

A Primeira Guerra Mundial aconteceu há um



século; contudo, suas sombras ainda estão projetadas nas cavernas, nas rochas, nos bosques que compõem a paisagem dos Alpes italianos e austríacos. O trabalho propõe a articulação do passado, presente e futuro em uma mesma linha de tempo: o presente é marcado pela percepção inicial da natureza, que acontece sem esforço; o passado é visível nos vestígios e também nas lacunas, nos espaços em branco – o espaço do possível, onde a história pode aparecer e desaparecer; o futuro guarda o que não deve ser esquecido, para não ser repetido. Nesse gesto de mostrar os vestígios da guerra cravados na paisagem, Paola De Pietri lembra que a única experiência que pode ser transmitida é a da impossibilidade da experiência, ou seja, da impossibilidade de narrar o evento tal como ele aconteceu.

Cicatrizes potencializadas

No sentido das *poéticas* apresentadas, o vestígio – em suas dimensões histórica e temporal – têm por função descerrar acontecimentos, recuperar elementos espaciais e temporais.



Fig.16 – *Passo dell'Alpe Matinna. To Face.* 2012.

FONTE: Fotos de Paola De Pietri/To face

Reconhecemos, nesses trabalhos, a imanência da história no domínio das pequenas experiências, das pequenas luzes. A maneira como os rastros da guerra foram apanhados está longe da denúncia, da explicação, da reconstituição, dista enormemente da forma costumeira com que a guerra é fotografada.

Em cada uma das oito *poéticas do vestígio*, os seus autores procuraram lutar contra a desmemória,



Fig.17 – Passo di Vezzena. To Face. 2012. FONTE: Fotos de Paola De Pietri/To face

contra o apagamento de experiências históricas traumáticas. Foi preciso agir com empenho, pois ocupar-se com vestígios gera incertezas, dúvidas e, para situá-los em um contexto histórico, é preciso recorrer ao campo da imaginação. Diante dos vestígios, com os quais se depararam, os gestos não foram os mesmos. Cada um os fotografou à sua maneira, procurando uma temporalidade própria e um modo singular de religar o índice ao contexto das guerras.

As fotografias que compõem essas *poéticas* revelam um jogo de aparecimento, destruição e reaparecimento de vestígios nas paisagens, que não são ilesas, nem regulares. Também não são da ordem da legitimação ou da satisfação, são paisagens carregadas de feridas da guerra, que dizem de experiências humanas. São espaços de desalento em que os sinais do passado tentam sobreviver, misturados a outros mais recentes, ou simplesmente, *antipaisagens*. Em contraposição

à fotografia de guerra espetacularizada, comum em nossos tempos, as imagens dos trabalhos apontados mostram o desencanto dos campos marcados pelas cicatrizes da guerra, pelo silêncio constrangedor que substitui os sons dos disparos, das ordens disciplinares, da movimentação dos soldados e de suas máquinas.

1. Professora e coordenadora do Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Fotógrafa e pesquisadora no campo da Comunicação com ênfase em Imagem e Fotografia.

2. No plural, *Spuren*. O termo, no Brasil, recebeu várias traduções: rastros, traços, vestígios, pegadas, pistas, marcas, resquícios, sinais, trilhas, testemunhos. Para Otte (2012), essa variação na tradução – que se manifesta também em outras línguas – gerou um problema nas obras de Benjamin, pois, “conduzidos pela regra estilística de evitar a repetição, fundamental para o processo de intensificação e cristalização, as traduções muitas vezes impedem que as palavras usadas pelo autor ganhem o valor terminológico adquirido no original”. (OTTE, 2012, p. 72). Segundo esse autor, a repetição da palavra é necessária, pois faz com que ela se cristalice no fluxo verbal, além de criar elo com outros textos. A repetição faz parte do próprio método benjaminiano.

3. De acordo com Michael Löwy (2005), as teses, que relacionam três esferas inseparáveis no pensamento de Benjamin – estética, teológica e historiográfica –, constituem um dos textos filosóficos e políticos mais importantes do século XX. “Texto enigmático, alusivo, até mesmo sibilino, seu hermetismo é constelado de imagens, de alegorias, de iluminações, semeado de estranhos paradoxos, atravessado por fulgurantes intuições”. (LÖWY, 2005, p. 17)

4. “[...] como el libro de la vida que el nuevo ángel apocalíptico – el ángel de la fotografía – tiene en sus manos al final de los días, es decir, cada día”. (AGAMBEN, 2005, p.34)

5. “el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza”. (AGAMBEN, 2005, p.33)

6. O livro foi publicado pela primeira vez por ocasião da exposição *Bunker Archeology*, organizada pelo Centre de Création Industrielle e apresentada no Musée Des Arts Décoratifs de Paris, de dezembro de 1975 a fevereiro de 1976.

7. O livro original foi publicado em 1992. O estudo aprofundado de *Fait* foi possível graças à edição do *Books onbooks*

8. Sophie Ristelhueber: *Fait*, da Errata Edition's, em 2008. O trabalho também é apresentado em exposições.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. El día del juicio. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanaciones**. BuenosAires: Adriana Hildalgo Editora, 2005. p. 29-34.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996a p. 36-49 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. M [O flâneur]. In: BOLLE, Willi (Org.). **Passagens**. Walter Benjamin. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007a

p. 461-498.

BENJAMIN, Walter. N [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]. In: BOLLE, Willi (Org.). **Passagens**. Walter Benjamin. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007b p. 499-530.

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 185-236 (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996b p. 222-232 (Obras escolhidas, v. 1).

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DE PIETRI, Paola. **To face**. Göttingen: Steidl. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

KAHN, Anna. **Bala perdida**. Disponível em: <<http://www.annakahn.com/site/>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MOLDER, Maria Filomena. **Semear na neve – Estudos sobre Walter Benjamin**. Lisboa: Relógios D' Água Editores, 1999.

NORFOLK, Simon. **Afghanistan: chronotopia**. Disponível em: <<http://www.simonnorfolk.com/pop.html>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

OTTE, Georg. Vestígios da experiência e índices da modernidade. Traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 61-86.

RACTLIFFE, Jo. **As terras do fim do mundo**. Cape Town: Michael Stevenson, 2010. RISTELHUEBER, Sophie; MAYER, Marc; LADD, Jeffrey. Sophie Ristelhueber: Fait. (Books on Books). Nova Iorque: Errata Editions, 2008.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

TUCKER, Anne Wilkes; MICHELS, Will; ZELT, Natalie. **War/Photography: Images of armed conflict and its aftermath**. Houston: Museum of Fine Arts, Houston; New Haven: Yale University Press, 2012.

VIRILIO, Paul. **Bunker Archeology**. Tradução: George Collins. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2008.

WYLIE, Donovan. **British watchtowers**. Disponível em: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAG031_10_VForm&ERID=24KL53Z3Z3>. Acesso em: 18 ago. 2015.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que colaboraram para a realização do **FIF Universidade: Mundo, Imagem, Mundo** e com a produção desta publicação, em especial: Carlos Falci, Bruno Moreschi, Glaura Cardoso Vale, Maria Eugênia Bezerra Alves, Mário Azevedo, Anna Karina Castanheira Bartolomeu, Hans Gindlesberger, Raquel Gandra, Yukie Hori, Junia Mortimer, Eduardo de Jesus, Alice Heeren, Priscila Musa , Renata Marquez, Adolfo Cifuentes, Alexandra Simões de Siqueira, Guilherme Ghisoni da Silva, Mateus Souza Lobo Guzzo, Corrinne Noodenbos, Camila Leite de Araujo, Nina Velasco e Cruz, Hugo Houayek, Kátia Hallak Lombardi, Patricia Franca-Huchet, Stéphane Huchet, Matheus Ferreira e Brígida Campbell.

EXPEDIENTE

ORGANIZAÇÃO

Bruno Vilela de Oliveira
Guilherme Vieira Pinto da Cunha
Carlos Henrique Rezende Falci

COMISSÃO DE SELEÇÃO DOS TEXTOS

Adolfo Cifuentes
Anna Karina Castanheira Bartolomeu
Carlos Henrique Rezende Falci
Eduardo Antonio de Jesus
Patricia Azevedo

MEDIAÇÃO DAS MESAS

Adolfo Cifuentes
Anna Karina Castanheira Bartolomeu
Carlos Henrique Rezende Falci
Eduardo Antonio de Jesus
Stéphane Huchet

PROJETO GRÁFICO

Matheus Ferreira

DIAGRAMAÇÃO

Matheus Ferreira

ORGANIZAÇÃO

CUNHA, Guilherme; FALCI, Carlos ; VILELA, Bruno

FIF universidade: Mundo, Imagem, Mundo
Book/ Bruno Vilela, Guilherme Cunha e Carlos Falci
Belo Horizonte, editora Malagueta Produções 2017

320 p.

ISBN: 978-85-93581-00-7

1.Artes 2.artes contemporânea 3. fotografia | Título.

CDD 700

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-93581-00-7



