
A **F**otografia como imagem, a **i**magem como fotografia

ANA TAÍS MARTINS PORTANOVA BARROS (ORG.)

A fotografia como imagem, a imagem como fotografia

Livro do GP Fotografia Intercom

Comitê científico

Ana Taís Martins Portanova Barros (PPGCOM/UFRGS)

José Afonso da Silva Júnior (PPGCOM/UFPE)

Paulo César Boni (PPGCOM/UEL)

Wagner Souza e Silva (PPGCOM/USP)



INTERCOM

Organização Ana Taís Martins Portanova Barros

Revisão, projeto gráfico, diagramação e capa Anelise De Carli

Foto de capa Eduardo Queiroga

A fotografia como imagem, a imagem como fotografia
[e-book] / organizadora: Ana Taís Martins Portanova
Barros. – Porto Alegre: Imaginalis, 2019.

ISBN: 978-85-69699-05-7

1. Comunicação 2. Fotografia

I. Barros, Ana Taís Martins Portanova

CDD: 070

CDU: 69699

Índices para catálogo sistemático:

1. Fotografia

EDITORA  **IMAGINALIS**

1ª edição, 2019

ufrgs.br/imaginalis

Licença Creative Commons BY-NC

A **F**otografia como imagem, a **i**magem como fotografia

ANA TAÍS MARTINS PORTANOVA BARROS (ORG.)

EDITORA  **IMAGINALIS**

PORTO ALEGRE, 2019

Sumário

APRESENTAÇÃO

- CAPÍTULO 1 Olhai por nós: um ensaio teórico-fotográfico sobre a vida e a morte da imagem
- CAPÍTULO 2 Fotografia em estado latente: ‘redenção poética’ ou apenas a constatação de que aquilo que foi nunca mais será
- CAPÍTULO 3 *Maria do Carmo*: a dinâmica inacabável dos objetos infotografáveis
- CAPÍTULO 4 Uma tragédia através da vida das imagens: #mariellepresente
- CAPÍTULO 5 Fotografia rastro: invenções fotográficas sobre Cora Coralina
- CAPÍTULO 6 Traços de Sal: fotografias e histórias
- CAPÍTULO 7 *Clic o Seu Amor por Londrina*: um projeto plural de documentação fotográfica
- CAPÍTULO 8 Espessuras do olhar: percepção, corpo e memória nas grandes cidades
- CAPÍTULO 9 Fotografia, capital social e identidade em dispositivos móveis
- CAPÍTULO 10 Cordão, de inventário a fotolivro: fluxos, discursos e incompletudes
- CAPÍTULO 11 A filosofia das polaridades em Ruy Guerra: Nietzsche, Dionísio, Apolo e o conflito entre a vida e a arte
- CAPÍTULO 12 *O contracampo fotográfico*: o campo *neutro* da fotografia
- CAPÍTULO 13 Suíte Master e quarto de empregada: inventário dos espaços da desigualdade domesticada
- CAPÍTULO 14 Fotopaisagens ou Recortes do Olhar

SOBRE OS AUTORES

ÍNDICE REMISSIVO

Apresentação

As relações teóricas sobre fotografia e imagem têm sido ao mesmo tempo antagônicas e convergentes desde que a fotografia perturbou, ainda no final do século XIX, a concepção psicologista vigente até então ao adicionar a dimensão técnica e material àquela de imagem mental. Mais recentemente, os estudos da fotografia conheceram a passagem do paradigma da linguagem (anos 1970-1980, com as ferramentas da semiologia à frente) para o paradigma da imagem (a partir dos anos 1990). Hoje, as imagens fotográficas, no plural, são reconhecidas como também imagem, no singular. De Sartre a Foucault, passam-se dos ecos platônicos na compreensão da imagem como oposição à realidade para a imagem vista como um momento de paralisia da imaginação, uma imagem sem imaginação. Os estudos de Barthes sobre a fotografia, além de reconhecerem na imagem um fato psíquico (imagem mental), projetam-na também como fato social (já em *Mitologias*, mas sobretudo em *A Câmara Clara*). Hoje, reconhece-se na fotografia sua dimensão de imagem mental, que anima a representação material, sem se abandonar a ideia da foto como fato da percepção (ver) e fato social (ser olhada).

Nesse panorama, e para além da discussão sobre a dependência ou não da fotografia em relação ao texto, o GP Fotografia da Intercom, em um esforço conjunto de pesquisa, reúne nesse livro trabalhos nos quais a fotografia é meio principal de *mostrar e demonstrar resultados de pesquisa*, ou seja, como *imagem da pesquisa*. As imagens fotográficas realizadas pelos próprios autores são protagonistas desses trabalhos, expressando visualmente os achados da investigação.

O primeiro capítulo, *Olhai por nós: um ensaio teórico-fotográfico sobre a vida e a morte da imagem*, de Wagner Souza e Silva, se indaga justamente sobre a condição da fotografia, sua vida e morte como imagem, apresentando sugestivos dípticos em que imagens de destruição são olhadas por imagens sacras, constituindo autênticas meta-imagens, imagens que olham para as imagens.

A profunda conexão entre fotografia e finitude continua no capítulo 2 com o trabalho de Marcelo Barbalho, *Fotografia em estado latente: 'redenção poética' ou apenas a constatação de que aquilo que foi nunca mais será?*. A partir de um tocante projeto autobiográfico em que apresenta fotografias que fez de sua família, o autor trabalha com a hipótese de que a imagem fotográfica não só recorda o passado como sobretudo pode ser uma chave para tudo o que veio antes e depois de um acontecimento vivido.

Partindo diretamente do tema da morte e em seguida se concentrando sobre a relação entre público e privado, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle, em *Maria do Carmo: a dinâmica inacabável dos objetos infotografáveis*, apresenta um ensaio fotográfico que questiona a estética e a filosofia da imagem no capítulo 3.

A morte também é o catalisador do trabalho apresentado no capítulo 4, *Análise das imagens de #mariellepresente: memórias entre a dor e a esperança*, em que Fábio Goveia cria fotografias a partir de capturas de imagens compartilhadas nas redes sociais sobre o assassinato de Marielle Franco em março de 2018. Além de se debruçar sobre o problema da análise de grandes quantidades de imagens de uma só vez, esse trabalho, por sua forma, sublinha a reapropriação de fotografias como uma nova autoria, apontando para a complexidade dessa noção em tempos de contínuo compartilhamento de fotografias.

Dos rastros deixados pela fotografia nas redes sociais aos rastros que a fotografia constrói: o capítulo 5, *Fotografia rastro: invenções fotográficas sobre Cora Coralina*, assinado por Maria Cecília Conte Carboni, tece através de fotografias que produziu em viagem à Goiás Velho, em julho de 2018, uma rede de indícios da vida da poetisa goiana Cora Coralina.

Também Diogo Azoubel, no capítulo 6, procura construir conexões entre passado e presente pela fotografia. Seu trabalho *Traços de sal: fotografias e histórias* explora imagetivamente a Marcha do Sal, iniciada por Gandhi no estado indiano de Guzerate (Gujarat), em março de 1930, como ato de resistência não-violento ao imperialismo britânico.

No capítulo 7, Paulo César Boni e Cássia Maria Popolin assinam o trabalho *Clic o Seu Amor por Londrina: um projeto plural de documentação fotográfica*, mostrando o potencial de documentação da fotografia. Os autores trazem imagens inéditas que mostram as transformações paisagísticas urbanas e rurais de Londrina no período de 2001 a 2020.

O ato de ver como uma teia de significados constantemente reatualizados é o foco do ensaio fotográfico que Luciano Bernardino da Costa apresenta no capítulo 8, *Espessuras do olhar: percepção, corpo e memória nas grandes cidades*. O conjunto de oito fotografias apresenta delicadas imagens que, como adequadamente descreve o próprio autor, “se perdem enquanto uma sucessão de encontros fugidios, compondo uma ideia de cidade que nunca se sedimenta”.

No capítulo 9, *Fotografia, capital social e identidade em dispositivos móveis*, Rodrigo Galvão de Castro traz uma série de imagens para discutir o uso da fotografia como estratégia para construção de perfil e identidade em redes e mídias sociais, prática denominada pelo autor de “documentário do eu”.

Eduardo Queiroga, no capítulo 10, *Cordão, de inventário a fotolivro: fluxos, discursos e incompletudes*, reflete sobre os limites e aberturas da imagem fotográfica apresentando parte de seu extenso e instigante trabalho fotográfico sobre as parreiras de Pernambuco.

O capítulo 11, *A filosofia das polaridades em Ruy Guerra: Nietzsche, Dionísio, Apolo e o conflito entre a vida e a arte*, é assinado por Eduardo Portanova Barros. O autor toma a dupla nacionalidade de Ruy Guerra como constitutiva de um cinema ambivalente entre as forças dionisíacas e apolíneas, conforme a filosofia trágica de Nietzsche, apresentando esse embate através de retratos deste cineasta que lutou pela independência de Moçambique e pelo Cinema Novo brasileiro.

O fora-de-campo da imagem na linguagem fotográfica é explorado no capítulo 12 por Fábio Magdalena Miceli em *O contracampo fotográfico: o campo neutro da fotografia*. O autor identifica esse espaço deixado de fora no ato do recorte fotográfico, mostrando, através de seu ensaio, como o contracampo constitui mesmo o ponto de vista que sempre acompanha toda fotografia.

No capítulo 13, José Afonso Jr. traz um ensaio composto por sete fotografias, apresentando os resultados de uma pesquisa visual sobre as desigualdades dos espaços domésticos designados no mercado de imóveis como *Suíte master e quarto de empregada* - que é também o título do trabalho.

O livro se encerra no capítulo 14, em que Isaac Antonio Camargo nos apresenta sua pesquisa visual intitulada *Fotopaisagens ou recortes do olhar*. Sem descurar de um percurso de análise da imagem enquanto manifestação sensível, o autor, a partir de um outro ponto de vista, relança a pergunta inicial desse livro: para que servem as imagens? As cinco fotografias por ele apresentadas nos permitem dizer: para construir

realidades. Acrescenta-se, assim a dimensão prognóstica às respostas que todos os autores desse livro de certa forma deram à mesma pergunta, mostrando o quanto a fotografia consegue se apresentar como resultado de pesquisa mantendo também toda a sua capacidade de documentar, de falar do que está ausente, de rememorar, de construir histórias, de construir futuro, de comparar, de denunciar e... de sonhar. Sonhemos com força e com ousadia, pois a partir de sonhos são construídas as sociedades.

Ana Taís Martins Portanova Barros
(PPGCOM/UFRGS, coordenadora do GP Fotografia Intercom 2019)
Organizadora

Olhai por nós: um ensaio teórico-fotográfico sobre a vida e a morte da imagem

WAGNER SOUZA E SILVA¹

Resumo: Imersos nas conquistas tecnológicas da comunicação contemporânea, em que a imagem cada vez mais é entendida como sinônimo de imagem técnica, devemos nos indagar a respeito da sobrevivência dos potenciais mítico e religioso que sempre foram próximos à própria noção de imagem. Com a desenfreada ascensão da tecnoimagética e as nossas crescentes familiaridade e cumplicidade com esse tipo de imagem, tendemos a nos distanciar do caráter mágico e transcendente da imagem, sobretudo tendo em vista a sua função originária de manejar a angústia em torno de nossa mortalidade. O presente trabalho busca investigar e trazer à tona questões que circundam o tema, estruturando dípticos fotográficos em que uma imagem técnica descartada, metaforizada por imagens de outdoors destruídos ao longo de estradas, se contrapõe a uma fotografia tomada a partir do “olhar” de uma imagem sacra, na figura de altares que referenciam as trágicas mortes em acidentes rodoviários.

Palavras-chave: Imagem técnica. Fotografia. Morte.

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: wasosi@usp.br.

A imagem morta e a imagem viva

Desde sempre, as imagens guardam um potencial mítico-religioso de efetiva influência na cultura humana, o que pode ser observado com mais nitidez tanto na imagética mítica pré-histórica, com sua riqueza de formas esculturais e de pinturas rupestres, quanto no repertório imagético religioso que sempre reforçou os discursos de divindade, sobretudo nas eras antiga e medieval. Potencial mítico-religioso que aponta para a imagem como uma presença, seja ameaçadora, seja protetora: uma imagem que nos olha.

A fotografia consiste num fenômeno recente frente a uma possível história das imagens, indicando que não se passaram mais do que dois séculos desde que se consolidou de fato um certo tipo de olhar, racionalmente organizado, que, aliado à atual velocidade de circulação de informação, parece minar o resgate de uma aproximação mágica com as imagens contemporâneas. Mais recentemente ainda, observando-se sua configuração digital, essa sinergia entre imagem e velocidade ganha uma maior expressividade, dada a facilidade de produção e circulação pelas câmeras e telas conectadas. Essa rapidez propulsionada sobretudo pelo fenômeno recente das redes sociais garante um processo de mediatização da vida, em que as imagens tornam-se cúmplices e parceiras das mais variadas experiências do cotidiano.

Régis Debray (1993), na obra *Vida e morte da imagem*, evidencia como nossas formas de olhar o mundo e as imagens foram sendo incrementadas pelas constantes influências de revoluções tecnológicas. Para Debray, após uma “era do ídolo” (compreendida no período entre a invenção da escrita e a invenção da imprensa de Gutenberg) e uma “era da arte” (de Gutenberg à TV em cores), vivemos, hoje, na “era do visual”.

Essa última, com um ideal temporal “obcecado pela rapidez”, em contraponto às eras anteriores– “de uma imagem de um tempo imóvel, síncope de eternidade, corte vertical no infinito imobilizado do divino” (era do ídolo) e “lenta” (era da arte) (DEBRAY, 1993, p. 207)–, define um momento atual em que nem olhamos nem somos olhados pelas imagens, vivemos praticamente imersos e fundidos a essas superfícies. A distância entre nós e as imagens é abolida, e sob uma temporalidade acelerada: vivemos em curto-circuito com elas.

Estamos cada vez mais habituados às imagens como fenômenos corriqueiros. Nossa crescente indiferença perante as imagens técnicas, que é provocada por sua intensa permeabilidade no caminhar do dia-a-dia, tende a ser irradiada para outras formas imagéticas, afinal, como nos lembra Flusser (2002, p. 18), “tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo empenho”. Em outros termos, há uma possibilidade de magia que está sendo negada, o que, por um lado, nos permite usar ferozmente as imagens, instrumentalizá-las como mecanismos de estruturação simbólica e dialógica de grande penetração, mas, por outro, tende a diminuir um aspecto que lhe é inerente, movimento este que não pode deixar de ser observado, visto que esta dimensão mítico-religiosa é parte de sua gênese. As imagens vão “perdendo a graça”, para usar uma expressão do senso comum, mas isso ocorre em dois sentidos: ao mesmo tempo em que se tornam menos “engraçadas”, isto é, menos capazes de nos fazer cócegas – de nos afetar, de nos tocar –, igualmente perdemos a capacidade de associá-las à “graça divina” que nos amortece perante nossa finitude.

O artista norte-americano Bill Viola produziu uma instigante instalação para pensarmos sobre esta tentativa de resgate do valor divino da imagem pela imagem técnica. Em *Ocean Without a Shore* (Oceano sem costa, tradução nossa), em 2007, Viola

substituí as imagens sacras de três altares no interior de uma pequena igreja em Veneza, na Itália, por telas de plasma de alta definição, em posição de retrato, que exibem breves narrativas em vídeo: da tela totalmente escura, surge a imagem de uma pessoa caminhando vagarosamente em direção ao espectador, em baixa resolução e em preto e branco; ao passar por uma fina parede de água em queda, totalmente translúcida, a imagem vai adquirindo cor e uma resolução cada vez maior, até que, após atravessar totalmente tal queda d'água, a pessoa retratada adquire altíssima definição de traços e cores. As narrativas sugerem o retorno dos mortos (em baixa resolução e em preto e branco) à vida (em cores e alta definição), porém, segundo o artista, o que está em jogo é reconhecer a fragilidade da vida, e que a fronteira entre a vida e a morte não é uma “parede firme”, mas é extremamente tênue, passível de ser atravessada num breve instante (TATE, 2008).

Viola nos lembra que o potencial mítico-religioso da imagem reside na sua inevitável reverência à morte. Etimologicamente, o próprio conceito de imagem é baseado na ideia da mortalidade: *imago*, “o molde de cera do rosto dos mortos”, é dos termos mais emblemáticos para notarmos isso, segundo Debray, que também sentencia: “quanto mais apagada da vida social estiver a morte, menos viva será a imagem e menos vital nossa necessidade de imagens (DEBRAY, 1993, p. 20-23).

Num certo sentido, nossa crescente indiferença perante as imagens técnicas poderia, portanto, ser encarada como uma estratégia de sobrevivência, afinal, parece impossível pensarmos a vida sempre assombrada pela ideia de morte, como se o sentido de se viver fosse apenas aguardar a travessia da tênue linha que denuncia a nossa inelutável fragilidade. Porém, o que perdemos ao nos tornarmos indiferentes a essa condição?

A imagem – primeiramente esculpida; em seguida, pintada – é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjugam. Essa imagem não é um fim em si, mas um meio de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação (DEBRAY, 1993, p. 33).

Se na “era do ídolo”, como acima descreve Debray, a imagem parece ser mais intensamente banhada por um halo de magia, em nossa “era do visual”, a intensidade recai sobre a imagem como um fim em si, quando “adquirimos poder suficiente sobre o espaço, o tempo e os corpos para deixar de temer sua transcendência”. Em outras palavras, o preço a se pagar pelo utilitarismo e pragmatismo da imagem conectada seria a instalação de “um fluxo de imagens, sem pretexto nem consequências”, em que a “domesticação do real apresentado sob forma de modelo teórico e técnico, sem lesar os nossos bastonetes retinianos, torna a utilização deles menos urgente” (DEBRAY, 1993, p. 36-37).

O projeto fotográfico

“Olhai por nós”: um título que se refere, a princípio, à fé que depositamos nas imagens técnicas, sobretudo na fotografia, definindo-as como inquestionáveis modos de ver e apreender o mundo, a ponto de serem capazes de substituir o nosso olhar direto; mas também um título em reverência à dimensão religiosa das imagens, que podem remeter a divindades que nos olham, nos vigiam e nos protegem.

O projeto se estrutura numa série de dípticos fotográficos, que buscam fazer alusão a esta relação mítico-religiosa com as imagens, que parece estar escamoteada pelo fluxo contínuo da “era do visual”: a fotografia à esquerda traz sempre a imagem de

um *outdoor* de estrada destruído ou danificado, representando nossa indiferença frente às imagens técnicas– banais e descartáveis em sua maioria – designa a “morte da imagem”. Já a fotografia à direita traz um “contra-plano”, um ponto de vista obtido a partir de imagens sacras, “imagens vivas”, que nos olham, tomadas a partir dos altares que comumente são colocados à beira das estradas em razão de acidentes fatais, que sinalizam, portanto, a morte, quase sempre associada a altas velocidades, à falta de atenção ou ao descuido de nosso olhar. Ambas as tomadas são realizadas em estradas, que aqui funcionam como metáfora de um fluxo, que pode ser tanto aquele que se refere ao cotidiano acelerado de uma vida moderna, como também ao incessante ritmo de produção e descartabilidade de imagens técnicas. A estrada não deixa de funcionar também como um ambiente em que a visibilidade de nossa fragilidade, desta tênue linha que nos separa da morte, é tensionada a todo momento e reforçada pela lembrança dos altares que evidenciam vidas que foram interrompidas brusca e violentamente.

As imagens vêm sendo produzidas desde 2010. No princípio, a motivação fotográfica surgia a partir de versos de placas de sinalização e *outdoors* sem anúncios, que se mostravam intrigantes recortes de espaços vazios imersos na paisagem à beira das estradas (Figuras 1 e 2). Os *outdoors*, muitos deles em estado decrépito, aparentemente abandonados por meses e danificados pela ação do clima (Figura 3), sugeriam uma metáfora de um descarte de uma imagem técnica analógica, que parecia acentuar-se à medida que o digital e a imagem na tela ganhavam mais força nas práticas da comunicação. O *outdoor* adquiria, assim, um caráter *démodé*, uma prática de imagem saudosista caindo em desuso (cabe lembrar que, em São Paulo, uma lei municipal passou a proibir o uso de *outdoors* na cidade a partir de 2007). Enfim, um exemplo de perda de vitalidade da imagem.

FIGURA 1: Verso de placas de sinalização



Foto: Wagner Souza e Silva (2010)

FIGURA 2: *Outdoor* sem anúncio



Foto: Wagner Souza e Silva (2010)

FIGURA 3: *Outdoor* danificado à beira de uma estrada



Foto: Wagner Souza e Silva (2010)

FIGURA 4: “Foto cega” tomada a partir do ponto de vista de um altar à beira da estrada, levemente inclinada, acompanhando o mesmo nivelamento do “olhar” da imagem sacra



Foto: Wagner Souza e Silva (2018)

A ideia da aproximação com os altares surgiu justamente a partir de reflexões suscitadas pela leitura de *Vida e morte da imagem*, de Debray (1993), tal como já foi aqui explorado. Pensar os altares como imagens cheias de vitalidade – imagens que nos olham e nos assombram, uma vez que espelham nosso medo primal da morte –, seria um contraponto à morte da imagem representada pelos *outdoors* acabadiços. “Olhai por nós”, portanto, consiste num embate entre imagens mortas e imagens vivas, as quais, respectivamente, representam a nossa vitalidade e a nossa mortalidade.

A foto tomada a partir dos altares é uma foto “cega” (em que o fotógrafo não observa o que fotografa), uma vez que a câmera é ajustada à mira do “olhar” da imagem sacra, buscando, inclusive, respeitar o nivelamento desse ponto de vista em relação ao horizonte, por isso algumas imagens “desequilibradas”, desniveladas (Figura 4).

A aproximação entre as imagens que compõem os dípticos se dá a partir de aspectos formais e estéticos, independentemente de correspondências objetivas e informativas (geolocalização, cronologia etc.;). Por exemplo, imagens de *outdoors* produzidas em 2010, em rodovias de São Paulo, podem estar ao lado de altares documentados em 2019 em rodovias do estado de Minas Gerais. Há uma intenção declarada de se desprender de aspectos pragmáticos e utilitários da imagem, a fim de se valorizar o caráter enigmático da composição. Como forma de amostragem, sete dípticos são apresentados a seguir.

DÍPTICO I



Foto: Wagner Souza e Silva (2018)

DÍPTICO 2



Foto: Wagner Souza e Silva (2018)

DÍPTICO 3



Foto: Wagner Souza e Silva (2018)

DÍPTICO 4



Foto: Wagner Souza e Silva (2018)

DÍPTICO 5



Foto: Wagner Souza e Silva (2018)

DÍPTICO 6



Foto: Wagner Souza e Silva (2018)

DÍPTICO 7



Foto: Wagner Souza e Silva (2018)

Considerações finais

Este projeto, caracterizado como teórico-fotográfico, faz uso, obviamente, do caráter pragmático da fotografia, apesar de criticá-lo. Porém, tenta, ao abandonar as informações adjacentes que parecem ser exigidas (como dito, a geolocalização, cronologia das fotos etc.), intrigar o olhar do espectador quanto ao utilitarismo destas imagens. Ao mesmo tempo, também não dá amparo pela dimensão estética, visto que a composição das cenas em díptico não preza uma harmonização dos elementos que possa ser facilmente fruída pelos olhos do espectador. Assim, ainda que essas composições tenham sua expressão garantida a partir do conhecimento do repertório teórico e do processo de construção, elas também possuem uma certa independência para representar justamente a angústia presente na ação do olhar em busca de “algo diferente do visível”, que, segundo Debray (1993, p. 30), está no cerne do confronto com a ideia de morte: um desejo de “deixar de se ver a si mesmo como quase nada”.

Por fim, cumpre registrar que o projeto é um *work in progress*, em que não somente a documentação sistemática dos elementos que o compõem continua em andamento, mas também a configuração do arranjo em dípticos ainda poderá sofrer alterações e novos rearranjos.

Referências

DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

TATE. *Bill Viola – Ocean Without a Shore*. London: TateShots, 2007. 6min. Disponível em [youtube.com/watch?v=cg1yxEW-ZFE](https://www.youtube.com/watch?v=cg1yxEW-ZFE). Acesso em 09 mar de 2019.

Fotografia em estado latente: ‘redenção poética’ ou apenas a constatação de que aquilo que foi nunca mais será

MARCELO BARBALHO¹

Resumo: Este texto marca o início de uma reflexão sobre um projeto autobiográfico que visa discutir a memória a partir de uma crônica familiar, criada com auxílio da fotografia, ao longo dos anos 2000. Parte da hipótese de que a imagem fotográfica, um meio poderoso de recordar o passado, pode ser uma chave para tudo o que veio antes e depois de um acontecimento vivido. As ideias propostas aqui se desdobram em dois caminhos que se cruzam e se complementam num processo que pode possibilitar refazer percursos, acalmar ou alimentar saudades da minha relação com Iara e Emiliano, meus filhos hoje recém-saídos da adolescência, e Marina, minha ex-esposa. Há um arquivo fotográfico com cerca de doze mil imagens, recuperado há pouco mais de três anos, que traz registros do cotidiano da minha vida em família. Há também vinte filmes preto e branco, feitos por mim há dez anos durante uma viagem de férias com meus filhos, que nunca foram revelados. O que essas imagens podem suscitar em nós? Apenas a constatação de que o tempo passou? Ou elas guardam um “futuro oculto no passado”?

Palavras-chave: Fotografia. Família. Arquivo. Memória.

¹ Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). E-mail: leitebarbalho@gmail.com.

A foto como meio de rememorar o passado

Durante dez anos (1999-2009), a fotografia testemunhou intensamente minha relação com meus filhos, Iara e Emiliano. Eu era levado por uma motivação intuitiva e natural comum a qualquer pai com filhos pequenos que procura um meio para recordar e documentar a vida familiar. Estava dentro daquele pequeno universo, inserido na intimidade daquelas pessoas, incluindo Marina, minha ex-esposa. Havia uma ligação afetiva muito forte entre nós e também um acordo implícito: não era preciso dizer nada para que aceitassem minha presença com uma câmera. Eu não tinha um método de trabalho estruturado, uma lista de temas ou situações para serem registradas. A tônica das fotos estava na informalidade. Elas foram feitas no interior do apartamento onde morávamos, na escola das crianças, durante viagens e passeios como idas à praia e parques de diversão, no supermercado, em aviões, carros etc. Ao mesmo tempo não há retratos com tratamento cerimonioso de casamentos, comunhões ou batizados, produzidos com a intenção de ressaltar o estereótipo de dignidade e sobriedade socialmente adequado ao núcleo familiar.

Minhas fotos da vida doméstica eram feitas simplesmente para celebrar laços familiares, como uma festa de aniversário; para serem compartilhadas com pessoas próximas (pais, avós, irmãos, tios e amigos); guardadas e revisitadas no futuro como um modo de rememorar acontecimentos passados. A exemplo de um fotógrafo amador, eu evitava registrar momentos de tristeza, conflito ou sofrimento. Raramente assumia algum tipo de risco ao expor minha própria vulnerabilidade e/ou a de meus retratados. Não registrava a dor de ninguém – pelo menos não explicitamente – ou pequenos dramas domésticos, como a ida de Emiliano ao hospital para levar pontos na cabeça após cair da mesa da cozinha. Mas também não tornava glamorosa a vida privada. Minhas fotos

mostram a banalidade do cotidiano, sem nada de extraordinário. Também não as considero um meio de autoafirmação pessoal ou familiar – algumas imagens inclusive denotam angústia, melancolia, inquietação ou irritação.

Fotografar minha família tampouco foi um ato artístico, no sentido de buscar reconhecimento como um fotógrafo que expõe em galerias e museus – embora hoje pense que essas imagens privadas possam vir a se tornarem públicas, mostradas num livro ou numa exposição. Mas mesmo sem a pretensão de ser um fotógrafo-artista, a fotografia representava para mim não apenas um meio de registro, mas de expressão. No aspecto plástico, minhas fotos diferem de uma produção amadora, geralmente marcada pelo enquadramento pouco apurado e personagens com “olhos vermelhos”. Elas estão de acordo com uma certa “visão fotográfica”, um pouco ingênua talvez, pretensamente inspirada na tradição da fotografia documental humanista – o uso do preto e branco, porém, era circunstancial: eu trabalhava como professor de fotografia numa faculdade de jornalismo e tinha acesso livre a um laboratório químico.

Eu estava sob influência das ideais e parâmetros estéticos de fotógrafos que admirava, como o “estilo documental” de Walker Evans. Na fotografia da vida íntima, Luís Humberto, fotógrafo e ex-professor da Universidade de Brasília (UnB), com sua “poética do banal”, era minha principal – e única – referência. Só mais tarde iria descobrir que esse tipo de fotografia é um filão reconhecido no campo fotográfico. Está presente na obra de nomes como Larry Sultan, Nan Goldin, Nicholas Nixon e Eugene Richards. Eles não atuam conforme a convenção social, notada na maioria dos registros amadores, de construção de uma narrativa que realça tudo o que é positivo e agradável no ambiente familiar – Richards, por exemplo, fotografou o processo devastador de um câncer que levou à morte sua amiga Dorothea Lynch.

FIGURA 1: Emiliano, Fortaleza, CE



Foto: Marcelo Barbalho (2002)

FIGURA 2: Iara, Fortaleza, CE



Foto: Marcelo Barbalho (2003)

FIGURA 3: Emiliano, Belford Roxo, RJ



Foto: Marcelo Barbalho (2002)

FIGURA 4: Iara, Seropédica, RJ



Foto: Marcelo Barbalho (2005)

Enfim, enquanto buscava aprimorar minha linguagem fotográfica, usava a fotografia para fixar fatos ordinários do dia a dia e preservar a imagem dos rostos, dos lugares e das coisas ao meu redor. A fotografia era percebida, sobretudo, como um espelho dotado de memória. Eu não tinha consciência de que a fotografia, ao preservar um instante no tempo, aponta não só para uma memória que lhe é intrínseca, mas também evoca uma memória que lhe é externa, a memória do espectador, que aqui se mistura à memória do próprio autor. Assim, a imagem fotográfica, ao congelar a fluidez do tempo, leva o espectador-autor a confrontar-se com o “isso-foi” indicado pela fotografia e o “aqui-agora” no qual está situado (BARTHES, 1984), e o induz a transpor essa descontinuidade por meio da construção de um conjunto de significados. A fotografia, obviamente, não guarda impressões, situações e emoções – essas se situam no nível do invisível, além da superfície da imagem.

A imagem fotográfica tem múltiplas faces e realidades. A primeira é a evidente, visível. É exatamente o que está ali, imóvel no documento (ou na imagem petrificada do espelho), na aparência do referente, isto é, sua *realidade exterior*, o testemunho, o conteúdo da imagem fotográfica (passível de identificação) [...]. As demais faces são as que não podemos ver, permanecem ocultas, invisíveis, não se explicitam, mas que podemos intuir; é o outro lado do espelho e do documento (KOSSOY, 2005, p. 40).

Imagem latente: campo fértil para a mágica fotográfica

O ano de 2007 foi decisivo no relacionamento entre mim e as pessoas que retratava na intimidade. O fim de meu casamento com Marina fez desaparecer boa parte do ânimo para continuar minha crônica familiar. Sem sua presença, o número de fotografias diminuiu – o que hoje me parece um sinal subjacente

da crise na minha vida familiar. Mas é no ano seguinte, quando fui morar sozinho em Salvador, que minha produção fotográfica caiu drasticamente. Há apenas algumas imagens digitais, quase todas tomadas por amigos que registraram passagens de Iara e Emiliano pela Bahia. Essas fotos, ou a ausência delas, também revelam um subtexto dos meus instantâneos de família. No verão de 2009, o espírito que imperava nos anos anteriores foi ressuscitado, ainda que brevemente, durante uma viagem de carro com meus filhos, que viviam em Fortaleza. Nosso ponto de encontro foi Salvador, dali seguimos para o Rio de Janeiro pela BR-101 (via litoral) e voltamos para a capital baiana pela BR-116 (via sertão). A viagem durou cerca de um mês – até hoje a mais longa que fizemos juntos.

Eu praticamente não fotografava desde minha saída do Ceará, onde havia passado oito anos – período em que constituí um arquivo familiar de mais de doze mil negativos, slides e polaróides. No entanto, conservava uma câmera fotográfica e quis documentar a viagem. Comprei uma lata de filme preto e branco, que rendeu vinte rolos com 36 chapas cada um, o equivalente a 720 imagens. Fotografei nossa passagem por lugares como Ilhéus, Guarapari, Ouro Preto e Vitória da Conquista. Iara e Emiliano, que tinham nove e sete anos de idade, lembram pouco dessas férias. Iara se lembra de ter assistido novela na casa de uma vendedora de cachorro-quente em Itacaré. Emiliano recorda dos “seis dedos” numa das mãos de um morador de Cumuruxatiba. Também tenho dificuldade para trazer à memória as situações vividas durante a viagem. Boa parte das impressões e sensações se tornou etérea, nublada, longínqua – talvez porque os filmes nunca tenham sido revelados.

FIGURA 5: Marina, Beberibe, CE



Foto: Marcelo Barbalho (2004)

FIGURA 6: Marina, Fortaleza, CE

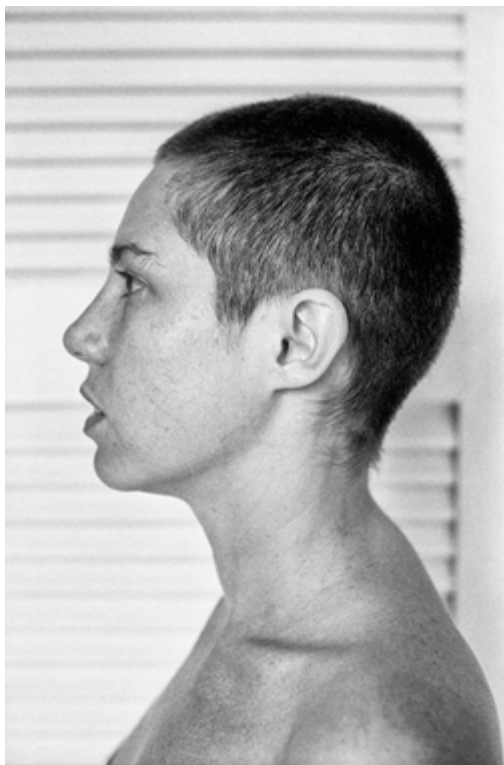


Foto: Marcelo Barbalho (2005)

Eles ficaram guardados na casa de Marina até 2016, quando os recuperei. Desde então tenho alimentado a vontade de revelá-los (ou de transformá-los num objeto artístico e/ou de estudo sobre a ilusão mágica da fotografia?) e de ver as fotos com Iara e Emiliano. A expectativa não é simplesmente resgatar a memória visual da viagem que meus filhos e eu fizemos quando eles eram crianças. Mas ressuscitar lembranças que estão além dos instantes registrados nas imagens e ser apanhado pelos sentimentos provocados pela via de mão dupla entre passado e presente.

Ao escrever sobre a obra de Marcel Proust, Walter Benjamin (1985, p. 37) considera que “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”. De fato, coisas que vieram antes e depois daquela viagem podem manifestar-se por meio das fotos. Algumas podem ser previstas neste momento, outras não. As imagens podem fazer lembrar, por exemplo, do espírito conturbado pelo fim de meu casamento; da figura de Marina, ausente das fotos, mas diretamente ligada ao contexto emocional que envolveu a viagem; e de uma fugaz sensação de liberdade na estrada. Para Iara e Emiliano, hoje jovens no início da idade adulta, as fotos podem estimular lembranças que preservaram de seu pai naquela época. A fotografia, com toda a sua carga de subjetividade, de vida psíquica, como modo de recordar o passado, pode se transformar no estopim de um processo capaz de trazer à tona questionamentos, frustrações e ressentimentos – afinal, como diz Mauricio Lissovsky, “a fotografia não é indolor”². Nada

² Mauricio Lissovsky, professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), disse essa frase em uma das aulas do curso “Fotografia e espaço público”, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, no segundo semestre de 2011.

impede, portanto, que um acontecimento fixado após o disparo do obturador extrapole a imagem e se expanda numa direção não indicada pelo seu conteúdo visível.

Isso é notável no documentário *Conversações em Vermont*, de Robert Frank (1969), uma de suas obras mais pessoais. O curta-metragem é uma tentativa de o fotógrafo suíço-americano examinar a relação que mantém com seus filhos que, em vez de morarem com os pais em Nova Iorque, habitam numa área rural dos Estados Unidos. O filme se desenvolve em torno do encontro de Frank com Pablo e Andréa, na época, recém-saídos da adolescência. O trio recorda o passado, quase sempre com auxílio de fotos e cópias-contato levadas pelo próprio autor para a fazenda da família, em Vermont. A conversa por vezes é difícil, dura e dolorosa, apesar de não ser totalmente triste. O filme é o primeiro de uma trilogia de Frank sobre si mesmo e os vínculos com sua família.

Meus filmes expostos e guardados há dez anos à espera de serem revelados, e que representam uma espécie de elo perdido da minha fotografia, podem ainda contribuir para uma reflexão sobre a supressão – proporcionada pela fotografia digital – do intervalo entre o momento do clique e a visualização da imagem. É preciso deixar claro que o lapso de tempo notado aqui não é totalmente proposital, como o percebido na obra de artistas como Gabriel Mario Vélez, Isidoro Valcárcel Medina e Óscar Molina, muito menos se trata de um intervalo ocasionado por uma fatalidade, como a morte do fotógrafo Garry Winogrand³, em 1984. Joan Fontcuberta (2012, p. 39- 40) afirma que a latência

3 Garry Winogrand deixou centenas de rolos de filmes sem revelar. Quatro anos depois, por conta de uma exposição póstuma em sua homenagem, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) mandou revelar os filmes e fazer cópias-contato de todo o material. John Szarkowski, diretor do departamento de fotografia do museu, selecionou algumas imagens que foram ampliadas e expostas com as cópias-contato (FONTCUBERTA, 2012, p. 46).

da imagem fotográfica, além de uma dimensão mágica e poética, representa uma “aposta”: “A presença da imagem latente como mediação entre a experiência visual e a imagem consumada nos fala de esperança e desejo: das esperanças e desejos que depositamos em um ato de expressão cujo resultado permanece no terreno da incerteza”. Isso desaparece com as novas tecnologias. Hoje, qualquer pessoa pode tomar uma fotografia e visualizá-la imediatamente, além de propagá-la para outras pessoas via redes sociais, contribuindo assim para um enorme fluxo de imagens online.

Dois caminhos para um retorno ao passado

As ideias esboçadas aqui se desdobram, portanto, em dois caminhos: o arquivo fotográfico e os filmes não revelados, que se cruzam e se complementam num processo que possibilita refazer percursos, acalmar ou alimentar saudades da minha relação com Iara, Emiliano e Marina, implicam um retorno ao passado, a um tempo e a um espaço que não existem mais, àquilo que foi e nunca mais será. Ao mesmo tempo minhas fotos compõem um projeto autobiográfico que pressupõe um exercício de autoanálise, visando discutir a memória a partir do “álbum de família”. Ainda há trabalho a ser feito, um trabalho de busca e garimpagem em envelopes e caixas com negativos e cópias-contato. Um pouco, talvez, como Roland Barthes à procura da fotografia de sua mãe – *a foto do jardim de inverno*.

FIGURA 7: Filmes não revelados, Fortaleza, CE



Foto: Marcelo Barbalho (2018)

Além de um passado retratado em imagens de arquivo, a fotografia que está lá, invisível, em estado latente, à espera da hora de despertar, de voltar à luz, abriga uma dimensão potencialmente mágica e onírica. Além de demonstrarem que o tempo passou, o que essas imagens podem suscitar em mim, meus filhos e Marina quando tornarem-se visíveis? O que elas podem nos dizer? O que elas podem vir a ser importa mais do que aquilo que foi registrado nas imagens? Mauricio Lissovsky (2014, p. 134), ao tratar do arquivo fotográfico, acredita que “há um futuro oculto no passado”, e “todo documento de arquivo, na possibilidade de sua redenção poética, cintila”.

É preciso ressaltar, porém, que a esperança de reviver por meio das fotografias de uma viagem cada vez mais distante no tempo comporta o risco de não se concretizar como está sendo vislumbrada aqui e se desdobrar numa outra coisa. E se, após uma década na geladeira, não houver mais nenhuma imagem nos negativos?

Referências

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

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas (volume 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

FONTCUBERTA, Juan. *A câmera de Pandora*. A fotografia@ depois da fotografia. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005.

LISSOVSKY, Mauricio. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? In: *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2014.

Maria do Carmo: a dinâmica inacabável dos objetos infotografáveis

ISABELLA CHIANCA BESSA RIBEIRO DO VALLE¹

Resumo: Este texto trata-se de uma partilha de processos e reflexões acerca de um trabalho de pesquisa ao mesmo tempo prático e teórico. Maria do Carmo, obra fotográfica em questão, atravessa questionamentos sobre estética e filosofia da fotografia e da imagem enquanto campos conceituais. O trabalho parte de uma trama afetiva e afetante, a qual aborda o tema da morte, mas também questões relativas à memória, ao referente, ao objeto fotográfico, ao jogo entre quem fotografa e quem lê fotografias, aos materiais, às escolhas e à relação entre público e privado. Estão presentes as reflexões de François Soulages (2010) acerca do infotografável, mas também os pensamentos de Vilém Flusser (2008) e Geoffrey Batchen (2004), entre outros.

Palavras-chave: Fotografia e afeto. Obra fotográfica. Infotografável. Objeto fotográfico.

¹ Professora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: bella.valle.ufpb@gmail.com.

Maria do Carmo é um trabalho fotográfico desenvolvido sobre e sob camadas. Nele, há a camada do afeto, das relações, mas há também a camada da visualidade: olhar, câmera, imagem, montagem, suporte. Todas entrecruzadas pela camada do tempo que passa, do espaço que se transforma, da evanescência e da memória. Cada camada se sobrepõe, se atravessa e se descasca.

Maria do Carmo, a mulher que dá nome à obra, morreu aos 96 anos. Era a mais velha de seis irmãs e irmãos, para quem era uma segunda mãe. Diferentemente deles, nunca se casou nem teve filhos. Preferiu ser independente, mas foi quem cuidou dos pais na velhice. Dos seus, foi a que viveu mais tempo. Viu morrer a todos com quem cresceu. Ela guardava fotos, móveis, cartas, livros, folhetos, jornais, moedas... Seu apartamento, como um templo, era lugar de encontro com a memória de seus ancestrais. Religiosa, ela era a guardiã. Adorava contar histórias, mas vivia resmungando e detestava ser fotografada. Ela preencheu de sentido tudo o que viveu e viu, tudo o que a História registrou e também o que foi calado. Mas o tempo joga com os espaços, as paredes gritam em silêncio: não há corpo que parta e consiga levar consigo tudo o que lhe pertencia. Quando ela morreu, seu apartamento esvaziou-se de toda matéria que o habitou por décadas. O apartamento vazio é um vazio aparente, pois tudo está registrado, um pouco vivo, um pouco morto, como numa fotografia. A ausência e a permanência, as cinzas e os restos, o afeto e sua impossibilidade, as lembranças e o esquecimento. A imagem não é ruína. Ela é canteiro. *Maria do Carmo* é uma pessoa que não é mais, mas que fica. E as imagens que compõem a obra em questão atravessam sua vida, a minha e outras que virão.

Trata-se de um *work in progress*. Iniciou-se com uma experiência fotográfica espontânea, daquelas que abarcam a compreensão contemporânea de que fotografia, além de imagem, pode ser e muito é, gesto. Experiência, processo. Ato que legitima uma ação vivida no presente em prol dele mesmo, independente de futuras visualizações e tampouco preocupada em preservar passados. Celebração (SANZ, 2005), sim, mas também outros modos de relação com o agora.

Em meu luto de sobrinha-neta que esvaziava um apartamento, vi imagens. Vi o fantasma da minha tia-avó, agora morta, projetado em contornos marcados por objetos que antes se encostavam naquelas paredes, entre as quais muito vivemos. Lidei com aquele contexto e suas afetações a partir de um lugar seguro: a fotografia. Enquadrei imagens fotografadas, ritualmente em gestos meu último momento naquele lugar. Fotos feitas em 2015 (Figuras 1, 2 e 3) e deixadas de lado em um cartão de memória.

Um ano depois, percebi que aquelas fotos não foram só um escoamento para a intensidade dos afetos no momento da morte. Eram também um artefato para a minha curiosidade, de quem já não sabia quais composições imagéticas havia construído naquele dia. Descarreguei, então, minhas fotografias.

FIGURA 1: Material bruto das fotografias de Maria do Carmo



Foto: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (arquivo pessoal, 2015)

FIGURA 2: Material bruto das fotografias de Maria do Carmo



Foto: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (arquivo pessoal, 2015)

FIGURA 3: Material bruto das fotografias de *Maria do Carmo*

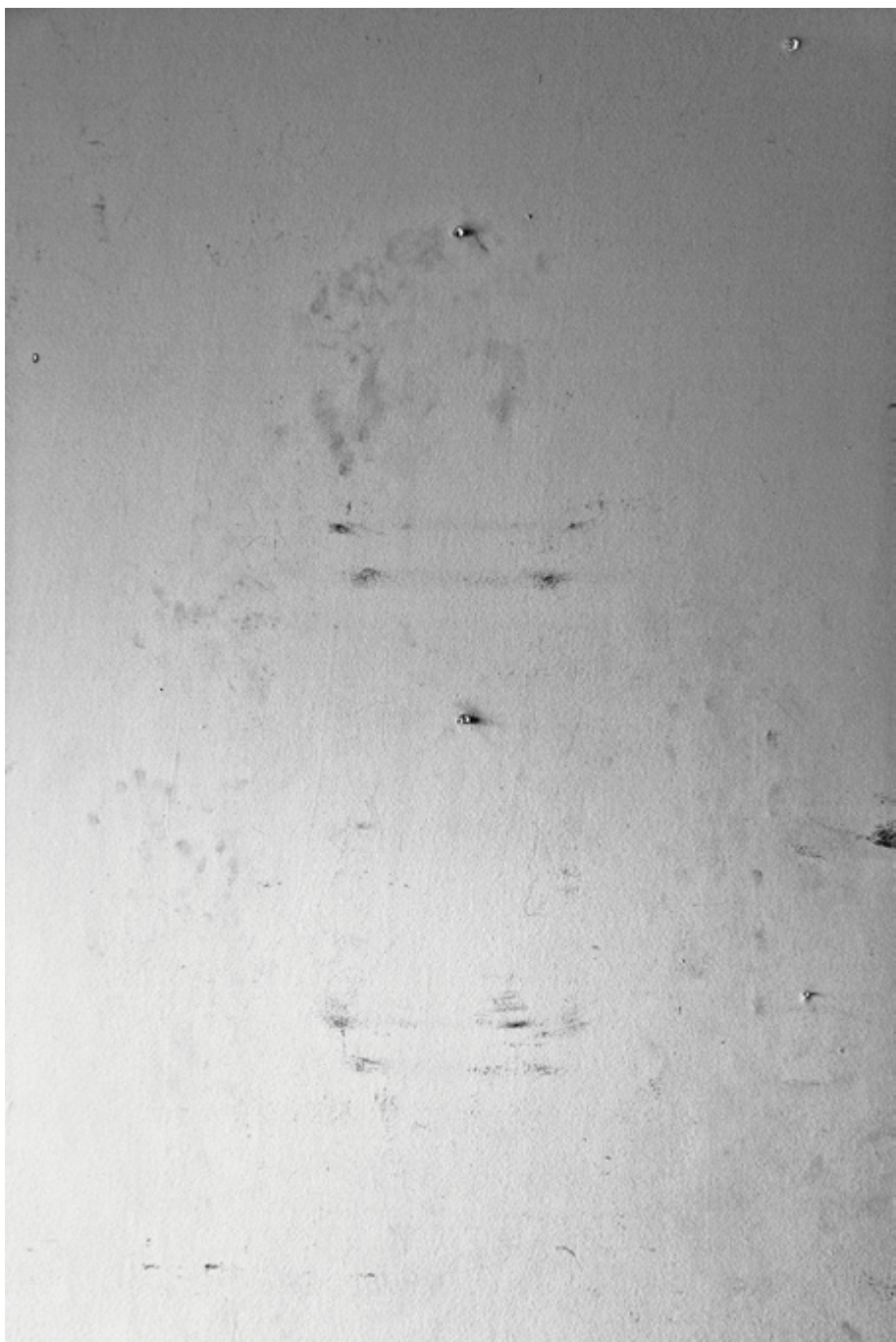


Foto: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (arquivo pessoal, 2015)

François Soulages (2010) afirma que captar o real nos levaria a atingir o objeto da fotografia, mas que este real é infotografável. O autor se questiona: “será possível, de fato, passar do visto ao conhecido?” (SOULAGES, 2010, p. 85). Diante das imagens, eu me perguntava: são apenas fotos de um apartamento vazio ou são finalmente os retratos que ironicamente Maria do Carmo sempre negou que fossem feitos da sua pessoa?

Soulages (2010, p. 92), ainda, afirma que “o dispositivo fotográfico produz traços visíveis de fenômenos que são radicalmente invisíveis ao olho humano”. Eu acrescento: a fotografia não poderia também partir de fenômenos visíveis para acionar e construir objetos invisíveis? Vilém Flusser (2008, p.17) diz que este gesto de manipulação é primordial e que “graças a ele o homem abstrai o tempo do mundo concreto e transforma a si próprio em ente abstraidor, isto é, em homem propriamente dito”.

O objeto das minhas imagens não eram apenas paredes, mas o jogo que as envolvia. A fotografia, como signo vivo e plural, visível e material, teria, então, como objeto, um jogo infotografável, uma dinâmica que também é invisível, como Maria do Carmo agora o era.

Soulages (2010, p. 94) também afirma que não é uma essência ou uma coisa em si que podem atuar como objeto fotográfico. Mas práticas e argumentos, fenômenos, desejos e afetos, que são, finalmente, tão infotografáveis em sua complexidade quanto qualquer ideia de real, mas que vão muito além do referente fotográfico. Em certa medida, minhas imagens eram, sim, retratos de Maria do Carmo. Longe dos retratos clássicos, em que corpo presente se confunde com referente, estes eram do jogo do meu afeto por ela e do jogo dos afetos de todos os sujeitos atravessados pelo que o meu trabalho poderia despertar no encontro com o repertório de cada um.

Sem se ancorar em ideias de neutralidade e de verdade, Soulages (2010) coloca em cena tanto o papel do sujeito fotógrafo como o do sujeito receptor na construção de sentidos para a imagem, que também é permeada pela existência de processos técnicos e intervenções. Fotografia é produção de sentido. É estímulo sensível interminavelmente criado e recebido. É atravessada por memórias que se partilham ou se deixam de partilhar. O jogo invisível tenta tornar-se de alguma forma visível na imagem e se constitui como objeto dinâmico da fotografia.

Eu me perguntava: como pode *Maria do Carmo* reverberar? Enquanto isso, experimentava. Refotografava as imagens em recortes e colagens, relacionava uma com outra, enfiava uma na outra, apagava partes de algumas (Figura 4). Menos como uma partilha, mais como um desdobramento ou dobramento.

A preocupação com a partilha veio depois. As fotografias são afetadas e afetam. Afeto é um sentimento que liga, que une. Afetar é uma ação que atinge, que marca. O afeto é desejante e incisivo, pungente. Não seria a foto o atravessamento de vários afetos, na esperança de que o outro seja atravessado por afetos parecidos? Ou talvez de que se despertem afetações completamente distintas?

Ainda em 2016, passei a mostrar minhas imagens, sob o nome de *Maria do Carmo*. Enviei uma primeira série de dez fotografias simples, tratadas em preto e branco – pois assim destacavam-se mais as marcas nas paredes e menos as manchas cromáticas presentes – (Figura 5), para uma convocatória da ARPIA (Association de Recherche et Production d’Images em Anthropologie et Art), em Paris, pela qual foram selecionadas como *coup de coeur du juri* e projetadas e debatidas em um evento.

FIGURA 4: Primeiras experimentações fotográficas com o *Maria do Carmo*

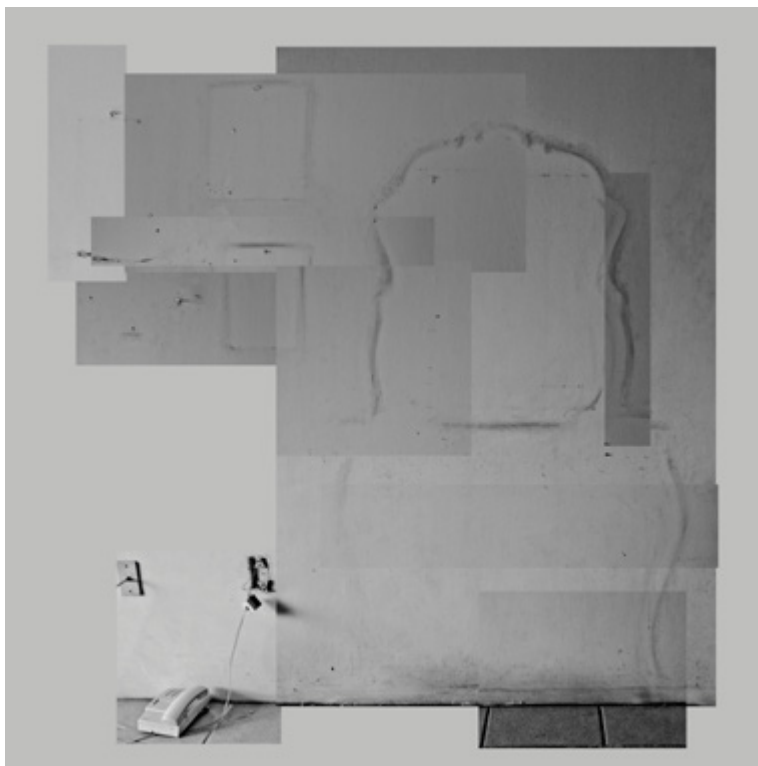


Foto: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (arquivo pessoal, 2016)

FIGURA 5: Parte do material enviado e selecionado para a convocatória da ARPIA, em Paris



Foto: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (arquivo pessoal, 2016)

Ali, eu omitia a minha relação com a personagem-título e as certezas de que ela existiu, e escutei os retornos. Nasceram novas fotografias. Vilém Flusser (2008) destaca o papel do produtor, que publica o privado, e do receptor, que privatiza o público. As fotos, para o leitor da imagem, se tornam start de um novo jogo. A cada sujeito, novas regras, novos tabuleiros, novas peças. Novos personagens, desejos e afetos. Não estaria a fotografia inserida na produção mais do que na reprodução?

Se o próprio Barthes (1984) achou que a sua mãe poderia ser conteúdo, objeto de uma imagem, é porque, de fato, a fotografia produz um jogo paradoxal de ausência dentro e presença, de cegueira e visão, como pontua Batchen (2004, p. 193). Pois uma fotografia não poderia falar ativamente de um outro sujeito que não seja do próprio fotógrafo ou do leitor da imagem, cada um ao seu modo. Mesmo em um retrato clássico, a figura-referente retratada se torna apenas uma das múltiplas forças do objeto – por vezes mais passiva do que ativa.

A ausência da imagem do corpo de Maria do Carmo potencializa, nesta pesquisa-obra, a compreensão da articulação de sua ausência e de sua presença nesse jogo. E, ao mesmo tempo, abre o trabalho, pois o coloca em relação com outros sujeitos: afetação amplificada por retratos sem rostos, que tanto afeto pode sugerir e invocar para preencher de sentido (MERLEAU-PONTY, 1989).

É o papel sempre ativo dos sujeitos envolvidos (fotógrafos e receptores) que torna meu referente concreto (a parede) apenas outra parte do objeto fotográfico. Flusser (2008, p. 69) diz que “não é analisando a casa fotografada ou o avião mostrado em tela de computador que descobriremos o significado das imagens”. Mais ainda, ele afirma que, nas fotografias, o que conta é “o significante: o seu ‘sentido’ é a direção para a qual apontam” (FLUSSER, 2008, p. 69), é seguir a flecha.

Lancei, então, novas flechas, novas estratégias. No jogo, blefamos, burlamos. Por vezes, fotografias só crescem em sua

potência de produzir sentido quando partilhamos trapaças, quando somos cúmplices e nos colocamos adversários do próprio jogo. Do que antes classifiquei como retratos, montei paisagens. Criei duas cenas, compostas por imagens e textos, que ajudam a apontar a flecha de *Maria do Carmo* para a mira desejada: pensar a morte.

Havia também um desejo cada vez maior de devolver aquelas imagens às paredes, de forma acoplada, fundida (não como quadro pendurado). De brincar mais com o referente. François Soulages (2010, p. 346) diz que uma foto é também um vestígio do material fotográfico e os muros me desafiavam a levar um trabalho que partiu do espaço privado para colocá-lo mais literalmente em espaço público, abrindo potências. O suporte se tornou uma peça-chave na maneira de jogar *Maria do Carmo*. Montei as cenas em papel, em escala próxima a 1, para jogar proporcionalmente com o receptor a partir do olhar que lancei, pela primeira vez, àquelas marcas nas paredes. Deslocamentos.

Em 2018, fui convidada para colar uma das cenas no muro da Escola Estadual Presidente João Goulart, em João Pessoa (Figura 6). Uma colagem de papel em um muro sofre modificações incontroláveis do tempo (chuva, sol, vento, temperaturas e umidades). Sofrem também intervenções de novos sujeitos, que podem desde arrancar partes da obra como acrescentar a ela novos elementos. Lancei o jogo para ser então vestígio de um receptor que também intervém. Como disse Flusser (2008, p. 84), o programa da fotografia “deve ser ‘alimentado’ de fora para não cair em entropia, como sistema fechado”.

No mesmo ano, levei uma nova versão (Figuras 7, 8 e 9) das cenas de *Maria do Carmo* para as ruas de Arles, no sul da França, durante o festival Les Rencontres de la Photographie, experimentando, além de novas montagens, o comportamento de novas gramaturas de papel e outros tipos de impressão. Observei melhor a interação das pessoas.

FIGURA 6: Intervenção realizada no pátio interno da Escola Estadual Presidente João Goulart, em João Pessoa/PB



Foto: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (arquivo pessoal, 2018)

FIGURA 7: Intervenção urbana realizada na cidade de Arles, durante o festival Les Rencontres de la Photographie



Foto: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (arquivo pessoal, 2018)

FIGURA 8: Intervenção urbana realizada na cidade de Arles, durante o festival Les Rencontres de la Photographie



Foto: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (arquivo pessoal, 2018)

FIGURA 9: Intervenção urbana realizada na cidade de Arles, durante o festival Les Rencontres de la Photographie



Foto: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle (arquivo pessoal, 2018)

Quando vemos uma foto constatamos, de modo geral, que ela não foi feita (nem mostrada) ao acaso, mas deliberadamente, e por isso nos perguntamos qual seria sua intencionalidade, como ela pede para ser jogada, que afetos atravessaram sua existência, que desejos podem impulsioná-la. Batchen (2004, p. 179) nos lembra que a fotografia é um conjunto de relações que leva no seu seio o rastro de uma alteridade perene, ela surge de uma complexa ecologia de ideias e circunstâncias que engloba o ambiente intelectual, o clima político, a situação e a capacidade técnicas (BATCHEN, 2004, p. 25) e tudo aquilo que atravessa os sujeitos.

Esta obra continua em processo, tentando de forma exaustiva produzir novos sentidos. Eu não pretendo encontrar ou mostrar minha tia nas fotografias. Ela já está ali, de outros modos. Fotografei para lidar com a morte, mas percebi que as imagens poderiam fazer nascer inacabáveis jogos extremamente elaborados nos sujeitos que as encontravam, inclusive em mim mesma, a cada novo encontro com elas.

Assim, nessa circulação de afetos e afetações, o objeto fotográfico não se permite ser solucionado. Sigo mergulhada em *Maria do Carmo*, que é resultado, método e também pergunta de uma investigação sem fim sobre pessoas e coisas, imagens e a morte, sobre o público e o privado, sobre o infotografável. A obra é um atravessamento e não um lugar, é um fenômeno ativo, que liga (como afeto) e atinge (sendo afetante e afetada) e segue em seu processo de produção e escuta.

Referências

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

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Nova Cultura, 1989.

SANZ, Claudia Linhares. *Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: Da modernidade analógica à contemporaneidade digital*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2005.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

Uma tragédia através da vida das imagens: #mariellepresente

FÁBIO GOMES GOVEIA¹

Resumo: O assassinato da vereadora Marielle Franco em março de 2018 desencadeou uma série de compartilhamentos nas redes sociais, a favor e contra. Neste trabalho, realizamos análises de mais de 21 mil imagens das publicações no Twitter com *tags* associadas à morte da política carioca. Para o estudo foram utilizadas visualizações do tipo Pulsão, ImagePlot e ImageCloud. Concluímos que os estudos de grandes quantidades de imagens digitais demandam novos dispositivos e colocam em contato o que pesquisadores contemporâneos chamam de “*computational turn*” com o conceito de “*pictorial turn*”.

Palavras-chave: Imagem. Visualização de dados. *Pictorial turn*. *Computational turn*.

O assassinato da vereadora Marielle Franco na noite de 14 de março de 2018 no Rio de Janeiro mostrou uma das faces da brutalidade contra cidadãos que defendem uma cultura de paz. Não à toa, o Brasil é o país onde mais se mata ativistas dos Direitos Humanos, segundo relatório da Anistia Internacional de 2017. Mas, ao contrário do que acontece com a maioria desse tipo de crime, a repercussão do caso da política carioca destruiu uma rede de silêncio que se forma sobre essas agressões.

¹ Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: fabiogv@gmail.com.

Os compartilhamentos nas redes sociais lançaram a um nível de reconhecimento global uma personagem política que, mesmo tendo sido uma das mais votadas na capital carioca no pleito de 2016, não tinha espaço privilegiado na agenda midiática política local, nacional ou muito menos internacional. Quadro de um dos menores partidos do Brasil – Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) –, Marielle Franco era mais reconhecida no círculo de ativistas em defesa dos direitos da população LGBT. Após seu assassinato, porém, sua imagem passou a ser associada imediatamente à luta de todas as minorias. E é essa imagem-ícone forjada como símbolo de todos que lutam por uma sociedade mais justa que vamos analisar nesse texto.

Usando instrumentos de coleta de dados da rede social Twitter, assim como mecanismos de visualização de dados inovadores, colocamos em evidência dezenas de milhares de imagens que inundaram as redes sociais entre os dias 13 e 21 de março de 2018 com a *hashtag* #mariellepresente. Além disso, realizamos uma imersão teórica para investigar a autonomia dessas imagens, apoiados em conceitos como “reprodutibilidade” (BENJAMIN, 1994), “imagem técnica” (FLUSSER, 2008), “vida das imagens” (MITCHELL, 2015) ou “*cultural analytics*” (ROGERS, 2015; MANOVICH; DOUGLASS, 2011) para contribuir num campo de estudo que se abre diante da autonomia das imagens nas redes sociais.

Este texto se ocupou em estabelecer uma leitura sobre novas imagens que se formam quando “coletamos” (MITCHELL, 2009) as fotografias circulantes nas redes sociais a partir de informações digitais contidas nas imagens. Uma metodologia visual (ROSE, 2016) que não está presa na tradicional técnica da análise de conteúdo, mas que parte do conteúdo “oculto” nos pixels para compreender o que desejam essas imagens que vagam pelo espaço digital.

Assim, surge uma nova imagem resultante não mais de uma cena especial, de um elemento visual, de uma iluminação específica ou de um momento decisivo. As “visualizações” são analisadas neste trabalho como imagens-de-imagens, meta-imagens, sobre-imagens. São resultantes das conexões e das leituras que, na maioria das vezes, fazemos inconscientemente das fotografias, dos cartazes, dos memes ou dos inúmeros tipos de iconografias circulantes no mundo interconectado por dispositivos tecnológicos contemporâneos.

Dar à luz imagens de imagens

Investigações teóricas sobre imagens de tragédias não são novidades. Toda a tradição do fotojornalismo de guerra, além das editoriais policiais e das páginas e programas de televisão que se debruçam sobre momentos devastadores de todos os dias são parte do nosso cotidiano. As plataformas digitais, como Twitter, Facebook ou Instagram, acabam reproduzindo a base desse sistema de partilha da “dor dos outros” (SONTAG, 2003). O estudo das imagens que circularam a partir de compartilhamentos da rede social Twitter entre os dias 13 e 21 de março com a *hashtags* associadas a Marielle Franco deixa evidente como a comoção e a dor de um crime “contra a democracia”, como alguns afirmaram, alçaram a vereadora carioca à categoria de ícone da luta em defesa dos direitos humanos. As 29.442 imagens foram coletadas a partir do software Ford², desenvolvido no Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura da Universidade Federal do Espírito Santo.

²O software Ford é um script baseado em linguagem Phyton que, por meio da API aberta do Twitter, consegue coletar *tweets* de modo retroativo ou em modo de *streaming*.

Esse triste episódio nos motivou a compreender a vida das imagens nas plataformas de redes sociais acerca da morte da vereadora. Isso por que tanto defensores das pautas levantadas por Marielle Franco quando críticos ao trabalho dela utilizaram as redes para compartilhar imagens, todos na tentativa de materializar seus desejos. O que nos remete à inquietante pergunta: “o que as imagens realmente querem?” (MITCHELL, 2015, p. 165).

A essência numérica da imagem digital permite uma série de processamentos, sistematizações, análises que há pouco tempo não era possível. Em trabalhos anteriores já abordei essa questão (GOVEIA; CARREIRA, 2014). O que busco agora é a relação entre a “*computational turn*” (BERRY, 2011) e a “*pictorial turn*” (MITCHELL, 2015) no universo das imagens-técnicas (FLUSSER, 2008). Essas novas formas imagéticas (visualizações) nos remeteram à ideia do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. Contudo a autonomia dessas imagens digitais obedece a um novo governo: os algoritmos computacionais. Com isso em mente, analisaremos os compartilhamentos de imagens na rede social Twitter acerca do assassinato da vereadora carioca Marielle Franco para apresentar alguns resultados empíricos deste universo de imagens autônomas.

#MariellePresente em imagens

Em uma visualização que combina o volume de republicações no Twitter – entre 13 e 21 de março de 2018 –, o tipo da imagem, a cor predominante e o ritmo de compartilhamento, podemos perceber como e quando as imagens se espalham pela rede social. Num primeiro momento (dias 13 e 14) há apenas imagens relacionadas ao PSOL, com destaque para imagens

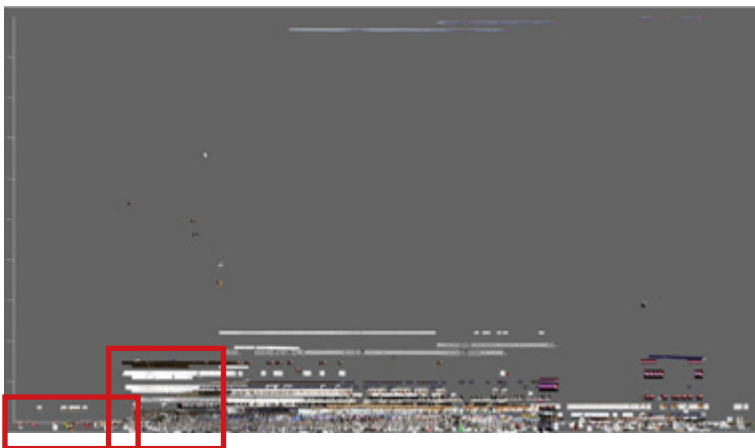
do ativista Guilherme Boulos, então pré-candidato do partido à presidência da República.

É possível perceber o baixo volume de imagens e de interações, sendo essa observação corroborada pela visualização tipo ImagePlot³ (Figura 1). Nesse modo de analisar os dados, temos no eixo X o tempo em que as imagens foram publicadas pela primeira vez e no eixo Y a quantidade máxima de compartilhamentos dentro do período investigado. Inexiste, portanto, no período inicial de análise a imagem da vereadora como figura relevante no imaginário dos publicadores de mensagens, incluindo os próprios ativistas do PSOL.

O crime contra a vereadora, na noite de 14 de março, desencadeia uma reação de compartilhamentos muito intensa. Na mesma noite podemos perceber que as imagens mais viralizadas começam a circular. Entre elas estão imagens de perfis realizados por veículos de imprensa quando da sua eleição e também imagens de vídeos produzidos pela Mídia Ninja. O Detalhe 2 da Figura 1 permite observar também a gigantesca quantidade de imagens com pouco compartilhamento, observáveis pelas sobreposição de imagens na parte inferior da visualização. Também as Figuras 2a e 2b permitem enxergar o volume, a pluralidade e a intensidade das imagens que circularam nos dias 15 e 16 de março.

³ ImagePlot é uma visualização de imagens resultante de uma função macro do processador de imagens ImageJ, software baseado em Java que processa e gera visualizações. Software disponível em imagej.nih.gov/ij/docs/index.html.

FIGURA 1: Visualização tipo ImagePlot de mais de 29 mil imagens coletadas entre os dias 13 e 21 de março de 2018 com *hashtags* associadas ao assassinato da vereadora Marielle Franco. Eixo X: tempo; eixo Y: quantidade de compartilhamentos.



DETALHE 1: Recorte: apenas das imagens que circularam nos dias 13 e 14.

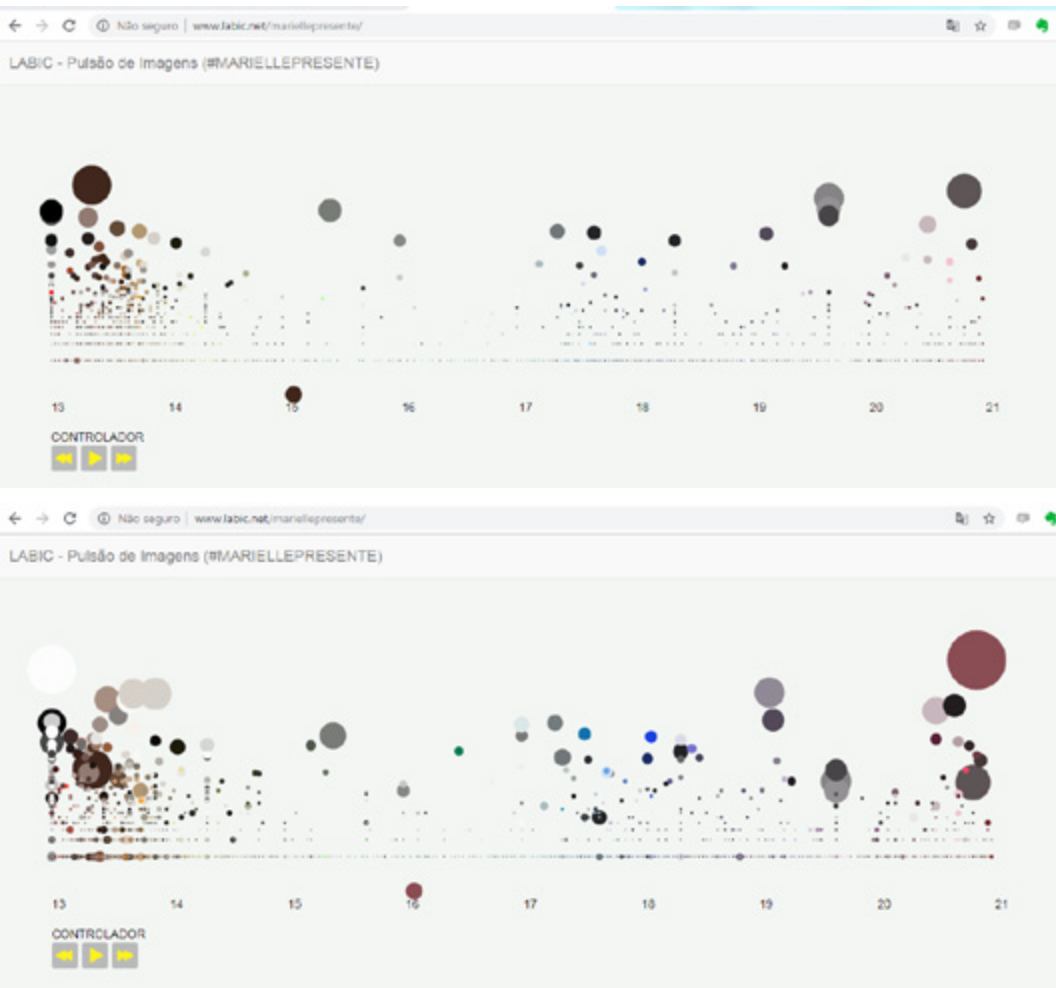


DETALHE 2: Momento em que a viralidade toma conta das imagens.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de imagens circulantes no Twitter

FIGURA 2A e 2B: Prints da visualização dinâmica tipo Pulsão das mais de 29 mil imagens coletadas nos dias 15 e 16 de março de 2018 com *hashtags* associadas ao assassinato da vereadora Marielle Franco.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de imagens circulantes no Twitter. As visualizações estão disponíveis em labic.net/mariellepresente.

Na visualização tipo Pulsão⁴ representamos cada imagem com um círculo com a cor predominante da imagem. O tamanho da circunferência diz respeito à quantidade de republicações da imagem em um determinado período. Já a posição no eixo X está relacionada à escala cromática do conjunto das imagens, enquanto que a posição no eixo Y está definida em função da quantidade de compartilhamentos naquele período temporal. Por exemplo, no dia 15 a Imagem A da Figura 3a teve 1.438 retweets, sendo uma imagem que ilustrou um perfil da vereadora feita pela fotógrafa Márcia Foletto, de O Globo.

Na sequência, a segunda imagem mais compartilhada naquele dia foi uma notícia veiculada no jornal carioca O Dia, que obteve 1.131 compartilhamentos. Se no dia 15 as duas imagens mais distribuídas na rede social representam um predomínio da mídia do Rio de Janeiro na cobertura do caso, no dia seguinte as duas imagens mais viralizadas são típicas das redes sociais e observa-se a expansão do assunto para o cenário nacional: a Imagem C é um *printscreen* de um usuário criticando as pessoas que acusam Marielle de “defender bandido” e a Imagem D usa um meme já conhecido do herói

4 A “Pulsão de Imagens” é uma visualização de dados que utiliza a linguagem JavaScript com biblioteca D3 e tem como principais elementos analíticos as cores predominantes das imagens e suas interações ao longo do tempo. A visualização ordena as exibições de imagens de quatro maneiras distintas: elas podem ser estudadas a) como um elemento dentro do conjunto de todas as imagens, b) como um elemento com valor de republicações em um dos dias, c) como conjuntos ordenados por cor, ou seja, por um aspecto de semelhança ou d) as imagens podem ser estudadas a partir do seu comportamento, de sua pulsão, de sua “vida” ao longo do período. A visualização foi planejada para ser publicada e executada em um servidor web. Sendo assim, a exibição dos *printscreens* neste trabalho serve apenas para ilustrar a visualização. Para análise mais detida deve-se acessar a visualização online em labic.net/mariellepresente..

de quadrinhos Homem-Aranha ironizando a investigação policial sobre o caso. No *tweet* do meme há o texto “Polícia investigando o assassinato da Marielle”, numa alusão ao possível envolvimento de policiais no crime. A imagem foi a mais compartilhada em todo o período investigado (13 a 21 de março). Somente no dia 17 de março ela foi republicada 6.703 vezes, tendo somado ao fim do período mais de 12 mil republicações.

A segunda imagem mais compartilhada no dia 16 de março obteve 1.129 *retweets* e mostra uma foto em preto e branco também de caráter jornalístico, tendo sido publicada em muitos jornais e também nas redes sociais. Essa imagem, na verdade, é uma das mais icônicas, uma vez que foi apropriada de forma generalizada. É possível observar o alto índice de apropriação se observarmos a visualização ImageCloud⁵ por semelhança (Figuras 3a e 3b).

Também na visualização ImageCloud usando o parâmetro analítico de cor predominante (Figuras 4a e 4b) podemos perceber a replicação e apropriação da imagem da vereadora em preto e branco.

⁵ O ImageCloud é uma visualização desenvolvida no Labic que permite ordenar grandes quantidades de imagens a partir de um parâmetro (cor predominante da imagem, número de compartilhamentos, grau de semelhança, brilho, saturação etc). A visualização é gerada a partir de uma aplicação em Java. Mais detalhes podem ser obtidos em github.com/ufeslabic.

FIGURA 3A: Visualização tipo ImageCloud usando parâmetro de semelhança das mais de 29 mil imagens coletadas no período entre 13 e 21 de março de 2018 com hashtaghashtags associadas ao assassinato da vereadora Marielle Franco. FIGURA 3B: Detalhe ampliado.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de imagens circulantes no Twitter.

IMAGEM A: 1.438 *retweets*



IMAGEM B: 1.131 *retweets*

RIO DE JANEIRO
Vereadora Marielle Franco é morta no Estácio

Parlamentar havia acabado de voltar de evento na Lapa quando criminosos a abordaram e fizeram os disparos

IMAGEM C: 2.181 *retweets*

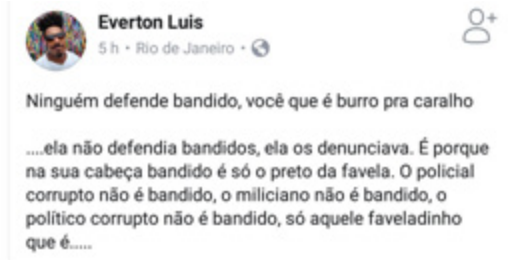
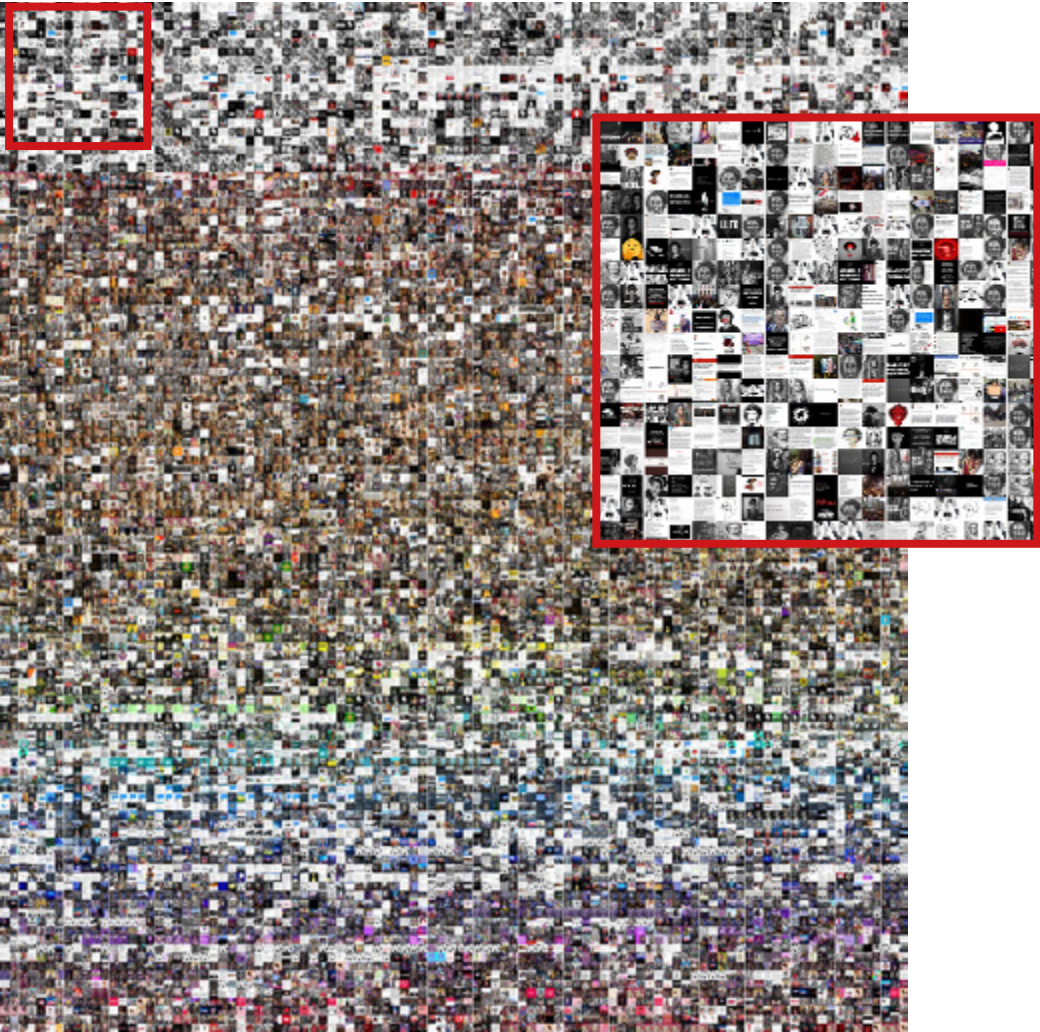


IMAGEM D: 3.193 *retweets*



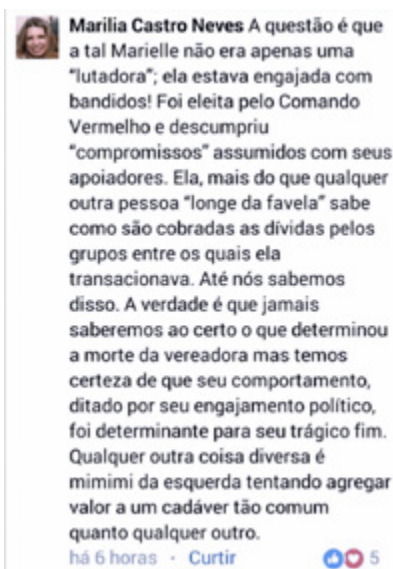
FIGURA 4A: Visualização tipo ImageCloud, seguindo o parâmetro de cor predominante das mais de 29 mil imagens coletadas no período entre 13 e 21 de março de 2018 com hashtags associadas ao assassinato da vereadora Marielle Franco. FIGURA 4B: Detalhe ampliado.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de imagens circulantes no Twitter.

Essa análise nos permite intuir que do dia 15 para o dia 16 o caso passou de repercussão local para nacional. E atraiu, assim, parte dos comentários que detrataram a imagem da vereadora. É nesse momento também que uma das imagens mais polêmicas apareceu no *dataset* pela primeira vez. Trata-se de um *printscreen* da desembargadora Marília Castro Neves, do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro em sua conta no Facebook, em que acusava Marielle de estar “engajada com bandidos”. A juíza baseou sua crítica em notícias falsas e pediu desculpas posteriormente⁶ (Imagem E).

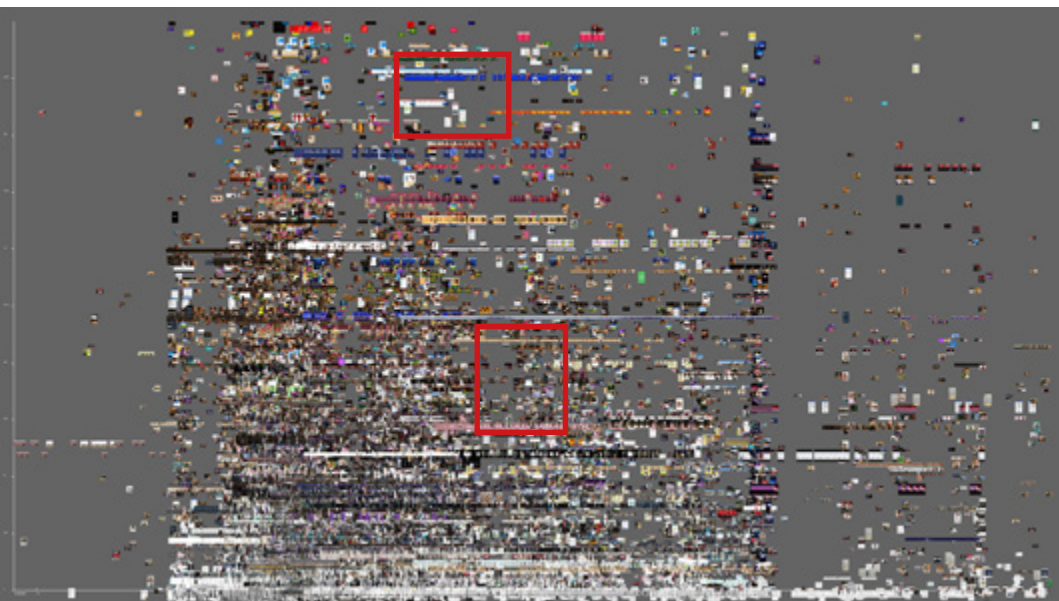
IMAGEM E: Print de comentário no Facebook da desembargadora Marília Castro Neves, em que ela acusa Marielle Franco de ser “engajada com bandidos”.



⁶Ver em g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/desembargadora-do-rj-que-postou-mentiras-sobre-marielle-e-ofensas-a-professora-e-deputado-pede-desculpas-em-carta.ghtml

No mesmo período há viralização de uma imagem falsa em que uma mulher aparece sentada no colo de um homem em um lugar que parece ser um bar. A atribuição de que a mulher seria Marielle e o homem o traficante Marcinho VP fez com que fosse desencadeada uma campanha para denunciar essa informação falsa. Podemos observar essa movimentação viral pela visualização tipo ImagePlot em função da cor e do tempo (Figura 5 e Detalhes 1 e 2).

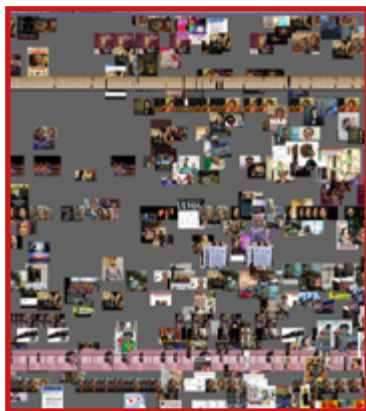
FIGURA 5: : Visualização tipo ImagePlot ordenadas por cor (eixo Y) e tempo (eixo X) das mais de 29 mil imagens coletadas no período entre 13 e 21 de março de 2018 com hashtags associadas ao assassinato da vereadora Marielle Franco.



DETALHE 1: Ampliação permite observar as imagens com predominância em azul que são um print de vídeo circulado pelo Movimento Brasil Livre e atribuído ao usuário @Paulo Martins10.



DETALHE 2: Variações da imagem de um mulher sentada no colo de um homem compartilhada como se fossem a vereadora Marielle Franco e o traficante Marcinho VP



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de imagens circulantes no Twitter.

IMAGEM F: Foto que provaria o namoro de Marielle Franco e Marcinho VP.



IMAGEM H: Foto de Marielle com texto que a associa a defesa de criminosos.



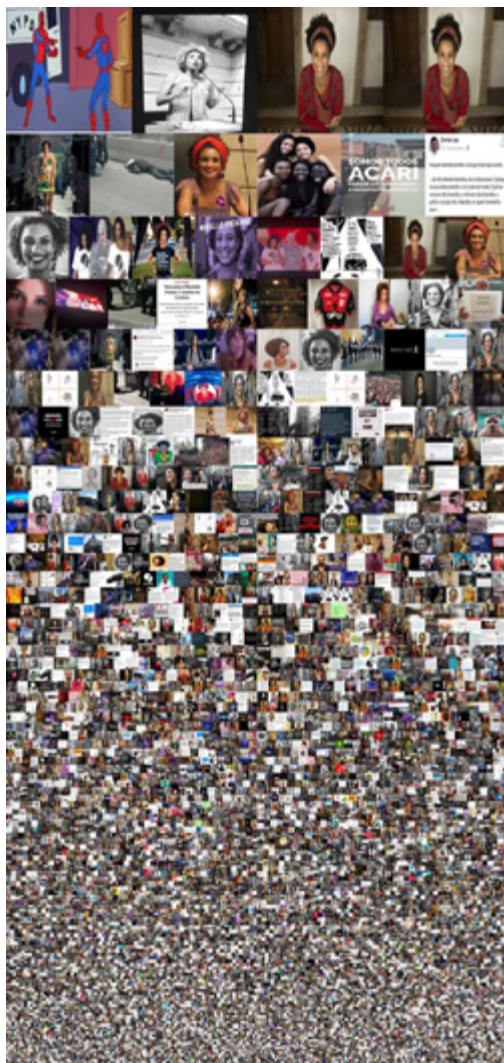
IMAGEM G: *Print* do vídeo de Paulo Eduardo Martins em que associa Marielle Franco à defesa de criminosos.



IMAGEM I: Imagem que desmente o suposto caso entre Marielle e Marcinho VP.



FIGURA 6: Visualização tipo ImageCloud ordenadas pelo número de compartilhamentos das mais de 29 mil imagens coletadas no período entre 13 e 21 de março de 2018 no Twitter com hashtags associadas ao assassinato da vereadora Marielle Franco. Destacadas em amarelo estão as imagens do show da cantora Katy Perry que receberam mais retweets.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de imagens circulantes no Twitter.

Nesse recorte observamos a relação entre a difusão de notícias falsas sobre a vereadora assassinada e a empreitada para desmentir a onda de *fake news*. É possível estabelecer ainda uma relação temporal entre essas imagens, tendo pico de circulação a partir da noite de 16 de março e viralizando intensamente no dia 17.

O último bloco de análise diz respeito à repercussão da homenagem feita à vereadora assassinada pela cantora Kate Perry, que parou o show no Rio de Janeiro em 18 de março em memória de Marielle Franco. O bloco de imagens destacado em amarelo na Figura 5 evidencia a repercussão internacional que o crime alcançou. O evento musical tem quatro imagens entre as 20 mais compartilhadas no Twitter no período investigado, conforme pode ser observado na visualização tipo ImageCloud com as imagens ordenadas de maneira decrescente pelo número de compartilhamentos.

Os mapas visuais resultantes neste trabalho não podem ser classificados necessariamente como uma novidade nos estudos imagéticos. Colagens, montagens e atlas fazem parte da História da Arte. Mas o que destaco como novidade é um tipo de autonomia das imagens em relação ao olhar do pesquisador. No fim das contas, quem produz as imagens resultantes das visualizações? São apenas as escolhas de parâmetros? Não. Há um campo novo de estudo que precisa ser mais bem compreendido. E, de certa maneira, a chave de resposta dessas questões reside no contato da “*computational turn*” e da “*pictorial turn*”. Entender o que as imagens que vagam nas redes sociais querem abre um vasto campo de investigações ainda pouco estudado.

Num momento histórico em que a condução das narrativas não mais está restrita à figura do “correspondente de guerra” (SONTAG, 2003), mas é uma possibilidade real de cada

pessoa com um telefone celular, os sistemas computacionais tornam-se decisivos no que entendemos como tradição visual contemporânea. Os algoritmos, que já governam grande parte das nossas decisões naquilo que Rogers (2015) chama de “Googlization”, também precisam ser observados quando discutimos a imagem contemporânea. Se Benjamin (1994) discutia como a reprodutibilidade das obras de arte deslocou o modo como nos relacionamos com as imagens a partir da fotografia e do cinema, hoje nossos olhares são condicionados por códigos computacionais, sobreposição de imagens, memes e pelo fluxo contínuo de fotografias em aplicativos nos telefones celulares.

Essa produção e circulação incessante de imagens não devem ser condenadas em princípio. Elas são frutos do nosso tempo e, tal qual alertado por Flusser (2015), estamos num momento de que mais imagens nos permitem mais possibilidades de leituras das imagens. Esse jogo de recombinação das imagens não será resultado exclusivamente dos métodos tradicionais de leitura visual, mas demandará reconhecimento de que novos caminhos são necessários. E o desvendar dessas tramas imagéticas passa por acreditar que a essência numérica das imagens contemporâneas é sua maior potência.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERRY, David. The Computational Turn: Thinking About the Digital Humanities. *Culture Machine*. v. 12, 2011. Disponível em: <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/440/470>. Acesso em: 10 jul 2013.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Anablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GOVEIA, Fábio Gomes; CARREIRA, Lia Scarton. Fotografia e Big Data: implicações metodológicas. In: BONI, P.C. (Org.). *Fotografia: usos e reflexões*. Londrina: Midiograf, 2014.

MANOVICH, Lev; DOUGLASS, J; ZEPEL, T. How to Compare One Million Images? *Software Studies*. 2011. Disponível em: <<http://lab.softwarestudies.com/>>. Acesso em: 10 fev 2015.

MITCHELL, W. J. T. Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. Entrevista a PORTUGAL, Daniel B. e ROCHA, Rose de Melo. In: *E.Compos*. Brasília, v. 12, n. 1. jan./abr 2009. . Disponível em e-compos.org.br/e-compos/issue/view/16. Acesso em: 31 mai. 2019.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E (Org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ROGERS, Richard. *Digital Methods*. Massachusetts: First MIT Press, 2015.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*. London: Sage, 2016.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Fotografia rastro: invenções fotográficas sobre Cora Coralina

MARIA CECILIA C. CARBONI¹

Resumo: O artigo tem por objetivo construir, através de fotografias produzidas pela autora em viagem à Goiás Velho em julho de 2018, uma rede de rastros sobre a vida de Cora Coralina, poetisa goiana. A questão do rastro ganha destaque nessa reflexão como aspecto negligenciado de certos eventos e é pensado por meio das fotografias como plataforma visível.

Palavras-chave: Fotografia. Rastros. Cora Coralina.

Junto com a República Brasileira, nasceu Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas, em 1889, na atual cidade de Goiás, passagem dos bandeirantes “em busca de índios e metais preciosos” (BRITTO; SEDA, 2009, p. 15). Descendentes de dirigentes políticos da cidade, Anna teve educação formal, apesar de ter sido filha temporã e ter ficado órfã de pai muito cedo, o que trouxe dificuldades financeiras para a família formada apenas por mulheres. Ainda assim, já adolescente, frequentava os círculos de intelectuais da cidade, como o Gabinete Literário Goiano e, claro, a igreja. Outro ambiente muito frequentado

¹ Doutora pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pesquisadora do ESPACC e professora do SENAC-SP e do Centro Universitário Drummond. E-mail: cicacarboni@gmail.com.

por Anna era o rural, o campo, onde a tradição oral e a contação de histórias eram e ainda são práticas habituais garantidoras de transmissão cultural e histórica. Foi dessa forma que sua produção escrita recebeu tais influências, além das leituras permitidas por sua mãe, como alguns romances e jornais da época.

Em 1909, ela publicou duas crônicas no jornal O Goyas e passou a adotar o pseudônimo de Cora Coralina (BRITTO; SEDA, 2009, p. 61). É possível perceber certa tensão na escolha de uma outra identidade para assumir o exercício da escrita, uma certa insegurança ou receio de passar a ser reconhecida por suas próprias opiniões – algo que para uma mulher no começo do século XX poderia ter consequências mais graves. Chama atenção a escolha pelas crônicas, um tipo de texto jornalístico com fortes influências literárias. Somente algum tempo depois ela começaria a escrever versos, influenciada pela Semana de Arte Moderna (BRITTO; SEDA, 2009, p. 74). Por esses indícios percebe-se a pluralidade de sua formação intelectual, ainda que informal.

No gabinete de literatura conheceu Cantídio Brêtas, chefe da política do estado, por quem se apaixonou. Os dois decidiram ir embora da cidade em direção a São Paulo, pois além de ser mais velho que Anna, já tinha sido casado e, por isso, a união não era bem vista nem por sua família, nem pela sociedade goiana. “Foi ele quem descortinou São Paulo para a moça interiorana, quem contribuiu para que ela se afastasse 45 anos de sua cidade natal e, dessa forma, construísse um novo olhar sobre a gente e as coisas de sua terra” (BRITTO; SEDA, 2009, p. 91).

Anos depois, Cora diria que seu casamento foi uma forma de buscar a fuga e um tipo de valorização pessoal como escritora e mulher e que, apesar disso, continuou sendo uma forma de prisão, ainda que tenha sido dela a opção de ir embora de Goiás acompanhada por ele. O casal chegou em São Paulo em 1911 pela Estação da Luz e alternaram períodos em que moravam na

capital e outros no interior – como na cidade de Jaboticabal – e foi lá que todos os seus filhos nasceram e onde Cora, inclusive, ainda publicara crônicas em jornais locais.

Em 1925, quando a primeira esposa de Cantídio morreu, ele e Cora puderam oficializar a união e “para que seus filhos tivessem bons estudos, Cora Brêtas mudou-se com eles em fevereiro de 1929 para a cidade de São Paulo” (BRITTO; SEDA, 2009, p. 153), mas Cantídio acabou não indo por conta de compromissos profissionais. Três anos depois, Cora viria a servir como enfermeira na Revolução Constitucionalista e seu filho como soldado. Em 1934 ficou viúva e teve que prover seu próprio sustento. Vendeu livros pelas ruas da cidade para a editora José Olympio e possuía uma pensão no bairro da Aclimação, na capital paulista, até que decidiu voltar para o campo: primeiro para Penápolis, acompanhando uma de suas filhas, e depois para Andradina.

Nos períodos mais difíceis, de muitas mudanças e trabalhos braçais, a escrita acabava por ficar em segundo plano. Em Andradina, onde conseguiu se estabilizar, as palavras puderam ocupar novamente espaço na vida de Cora, em seus cadernos, poesias e às vezes em publicações em um jornal local. Em 1956, Cora voltou para Goiás para resolver questões do espólio da família e lá viveu dos doces e da poesia que produzia e inventava.

Mais importante do que pensar como foi a volta de Cora para Goiás é pensar como a cidade reagiu à sua volta, por conta de sua partida. Enquanto fazia doces de frutas, uma tradição da família e da cidade, pensava e escrevia versos. Ligada à terra, atenta aos mais vulneráveis, Cora tinha olhos críticos e generosos com a cidade onde havia nascido, sem deixar de exercer seu engajamento social e político e sem deixar de expressá-lo através de sua escrita.

O nome Cora Coralina pode ser encontrado em vários pontos da capital Goiânia, como ruas, bibliotecas, restaurantes, instituições etc. Não à toa, a poetisa seja, talvez, a pessoa mais importante do estado. A mulher que tinha dentro dela todas as mulheres de todas as idades – como afirma em um de seus poemas – talvez possa justificar a diversidade de versões sobre sua vida. Algumas são de fato fantasiosas, outras são apenas maldosas, em resposta a um comportamento que rompeu com padrões da época e com a mentalidade persistente e machista que vigorava.

Os eventos sobre a vida de Cora Coralina estão em sua biografia, publicada em 2009 pela editora Ideias & Letras. No livro estão todas as passagens marcantes e marcadas no e pelo tempo cronológico. Os lugares onde esteve, as pessoas com quem conviveu, os poemas que escreveu, os livros que publicou e as fases de sua vida. Ao olhar atentamente para tais eventos, surge o que chamaremos de *rastros*, opacos e por vezes desprezados. Sua função é a de nos lembrar que os eventos são parciais, incompletos, laterais (VEYNE, 1998). Os rastros muitas vezes podem revelar informações a que não tínhamos acesso ou que mesmo ignorávamos, pois podem ser considerados “pormenores negligenciáveis” (GINZBURG, 1989, p. 144).

No trabalho genealógico com os rastros, não buscamos apontar indícios causais e lógicos que nos levem a uma raiz unificada, mas sim associar esses rastros no intuito de compor uma outra narrativa. Através da ambivalência que a fotografia carrega, observa-se que ela é registro e vai além dele, especulando sobre o contexto fotografado.

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso (BENJAMIN, 1996, p. 94).

No sentido de contribuir para esses questionamentos, destacamos aqui as distinções entre *rastro* e *indício*, já que não são conceitos correspondentes. Pela definição de Carlo Ginzburg (1989) sobre rastros, percebem-se suas características pormenorizadas, sutis e opacas. No caso da fotografia, são particularidades não reprodutíveis e perceptíveis imediatamente, que aguardam para serem notadas. Não são marcas que podem ser seguidas para então encontrar um resultado esperado, “mas se impõem como sugestões inferenciais que perseguem a imaginação, estimulando-a à produção/criação de semelhanças que, antilógicas, são sempre novas e diferentes” (FERRARA, 2018, p. 34).

Os indícios, por sua vez, operam numa lógica de causa e efeito e contiguidade temporal. Na fotografia, o enquadramento executado – e conseqüente recorte – facilita o pensamento indiciário, pois o extraquadro da fotografia pressupõe que a ação registrada tem continuidade fora do quadro, num efeito de contiguidade, como uma ligação entre aquilo que se vê na imagem e o que não se vê nela. Mais do que operar numa lógica de causa e efeito, os índices, enquanto sinais, fornecem certa dose de certeza ao referente fotográfico, talvez solidificando mais a ideia de registro fotográfico que documenta.

Os rastros não estão conectados ao próprio referente fotográfico, como os índices estão, mas sim à aptidão de percebê-los e deixá-los manifestar sua potência, e “[...] apelam para a vigilância do pesquisador, não para perceber índices, mas para produzir relações hipotéticas” (FERRARA, 2015, p. 129).

Sendo assim, quando falamos de rastros, não é possível falar de apagamentos, recuperações, reaparecimentos, sobrevidas ou daquilo que restou, pois não é possível recuperar ou fazer reaparecer aquilo que nunca deixou de existir, que permanece, que vive e que lá, no passado, está, mas em potência; o que

não cessa e o que continua a se reconfigurar imprevistamente. Os rastros são capazes de estabelecer aberturas, enquanto índices, e propõem limitações, seja pelo excessivo respeito ao referente, seja pela segurança com que é lido como conhecimento. A fotografia, por sua vez, é um meio técnico e um meio comunicativo capaz de criar seu próprio ambiente para se comunicar. Sendo meio, é também a própria mensagem (McLUHAN, 1964), pois cria seus próprios acessos para que possamos inventá-la além do documento.

As fotografias aqui apresentadas fazem parte de um conjunto fotográfico mais amplo e foram realizadas durante uma viagem a Goiás Velho em julho de 2018. Elas foram realizadas a partir da investigação sobre os rastros de Cora na cidade de Goiás e São Paulo. Ainda hoje, por isso, podemos dizer que as fotografias foram realizadas através da invenção, um processo cognitivo inferencial. Seguindo rastros da poetisa pela sua cidade natal e, a partir de conversas com pessoas que a conheceram, pudemos ouvir versões sobre sua atuação na cidade, frequentar os espaços “oficiais” – como a casa onde viveu em Goiás Velho que é hoje seu museu –, sendo possível, assim, conhecermos uma trajetória diferente de Cora Coralina, daquela divulgada, digamos que, oficialmente. No exercício de aceitar a diferença é possível inventar outra narrativa sobre Cora, numa perspectiva que se faz no presente.

A invenção aqui mencionada não é aquela defendida pelo senso comum como um invento que revela algo nunca antes visto ou inédito, mas a invenção que nasce das inferências, das hipóteses, das perguntas, como algo que pode ter sido desvelado e passa a ser reconhecido, para que outras narrativas alternativas àquela dita oficial possam emergir. Assim, as fotografias aqui apresentadas tentam inventar um percurso de Cora Coralina, ela própria inventada por Anna Lins dos Guimaraes Peixoto Brêtas. Falamos

também de um tipo de fotografia que não faz efetivamente uma *representação* da realidade, mas se propõe a estabelecer um modo de criar uma realidade por meio da interpretação desses rastros. Uma atividade de natureza transdutora, “que mais do que tradução, leva a reconhecer, ou conhecer outra vez, a realidade e o mundo” (FERRARA, 2018, p. 15).

Cora Coralina foi também alguém encarnada na resistência, que desrespeitou padrões de sua época e seus códigos e marcadores sociais. Como alguém que antecipa um tempo que está por vir, onde mulheres desejam ser donas de seus destinos e desejos, a escritora incentivava a participação feminina na política, como o voto, apenas possível – e com restrições – a partir de 1932. Publicava frequentemente textos nos jornais do interior quando a presença de mulheres nestes veículos de informação não era comum. E, ainda, em Goiás, no período da ditadura militar, expressava abertamente suas posições contrárias ao regime autoritário, militando nos trabalhos ligados a setores progressistas da Igreja católica.

No entanto, Cora só se torna reconhecida quando um exemplar da segunda edição dos *Poemas dos becos de Goiás*, publicada pela editora da Universidade Federal de Goiás em 1978, é lido pelo poeta Carlos Drummond de Andrade. Ele rapidamente trata de tornar pública a existência da poetisa e de seus poemas. No ano seguinte, o mineiro e a poetisa iniciam uma troca de cartas constantes. Até que, em 1985, Cora Coralina morre na cidade de Goiás.

A natureza dos rastros não é fácil de ser seguida. Ao chegar em Goiás Velho, percebemos que existia um caminho já bem conhecido e traçado para entrar em contato com a história da poetisa. A natureza do rastro percorre a invisibilidade de Cora e está sutil em detalhes, embaixo de pedras, atrás de muros e de portas entreabertas, balcões de doces, mesas de bar, lojas

de artesanatos, no bordado, nas soluções de ervas, em olhos e ouvidos atentos. Para continuar a investir na abertura propositiva e inferencial dos rastros, foi preciso estabelecer coordenações entre aquilo que víamos na cidade e os relatos oficiais ou oficiosos; entre o que ouvíamos das pessoas e também entre o que elas não diziam; foi preciso associar essas informações em torno da possibilidade de invenção e criação.

Cora tinha convicções éticas que afrontavam um *status quo* muito definido e estabelecido (em Goiás ou não), que antecipavam tendências e que rompiam padrões. Esse confronto que a autora travava diante da realidade em que vivia veio acompanhada de fotografias que trabalham com a ideia de ruptura, de fratura de uma certa linearidade. Não se pretende aqui afirmar uma vida que não se sabe se existiu, mas fabulá-la, ou seja, inventar outras possibilidades de uma realidade que já se conhece.

O discurso em torno da fotografia com excessiva racionalidade pode construir conceitos que a transformam em comprovação de fatos, evidências, testemunha de contexto, constatação da experiência ou registro de realidade. Ainda que essa noção de fotografia como registro da realidade, para alguns autores, já tenha sido superada, ela ainda paira, às vezes sutil, sobre um modo de pensá-la.

Para Joan Fontcuberta (2010, p. 44), um dos autores que afirma que essa superação já ocorreu, “[...] a descontextualização não apenas modificava um valor de uso, mas também, principalmente, pulveriza a própria noção de que a fotografia é prova de alguma coisa, o suporte de uma evidência”. Esse movimento de pulverização a que o autor se refere pode ser entendido como uma nova percepção das informações que a fotografa produz, entendendo percepção como a combinação entre a linguagem verbal e o pensamento conceitual (LOGAN, 2012).

FIGURA 1: Ruas de Goiás Velho



Foto: Maria Cecília C. Carboni (2018)

FIGURA 2: Ruas de Goiás Velho



Foto: Maria Cecília C. Carboni (2018)

FIGURA 3: Casa de Agricultura de Goiás Velho



Foto: Maria Cecília C. Carboni (2018)

Essas informações presentes na fotografia, quando pulverizadas, são lançadas para novos contextos, responsáveis por determinar um novo caráter para tais informações. No caso da fotografia, sua linguagem multidimensional permite que a representação seja capaz de propor outras realidades, agora transformadas por novos contextos, que influenciam diretamente o processo de informação presente nas fotografias. Dessa forma, pulverizadas as informações originais ou primeiras, o que a fotografia está apta a evidenciar? Talvez seu poder de se adaptar conforme contextos, reconfigurando significados ou propondo novos possíveis sobre o referente da fotografia.

No gesto fotográfico está presente o gesto técnico, mas também o de imaginação incalculável, que “desmente todo o realismo e idealismo” (FLUSSER, 2002, p. 32). As fotografias estão longe de ser apenas espelho da realidade, enquanto um documento, ainda que, em 2018, caminhem pelas ruas do Goiás Velho mulheres que guardam alguma semelhança, física ou de modos de vida, com a personagem e sua história, elementos que conduzem esse artigo.

Dentre suas inúmeras possibilidades narrativas, a fotografia traz rastros que irão propor uma narrativa possível através de uma coordenação entre fatos e experiências. A narrativa se encarrega de estabelecer uma organização, no sentido de torná-la viva, presente e passível de intercâmbios com qualquer tempo.

A visita à Casa de Agricultura de Goiás Velho revelou em seu salão principal a existência dessa imagem: uma máquina de escrever no chão da casa e, ao fundo, um cartaz de um evento sobre a produção agrícola de assentamentos de terra na região. Os dois objetos revelam profunda associação com Cora Carolina, seja por conta de sua produção literária, seja por sua produção rural, impregnada em sua história pessoal.

FIGURA 4: Ruas de Goiás Velho



Foto: Maria Cecília C. Carboni (2018)

FIGURA 5: Casa de Agricultura de Goiás Velho



Foto: Maria Cecília C. Carboni (2018)

A coordenação de rastros requer investigação sobre o que antes não foi indagado, tornando o possível e a dúvida um campo para que o passado possa ser revisto. À medida que se contesta o já existente, as possibilidades se abrem cada vez mais, dando espaço para o “reencontro com alteridade” (DOSSE, 2010, p. 87). A narrativa é, sem dúvida, um dos lugares para o exercício da alteridade ao expor qualquer trama. É imprescindível colocar-se enquanto narrador e, assim o fazendo, o outro estará presente na condição da diferença – talvez a grande semelhança entre os indivíduos.

A narrativa “[...] não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1996, p. 204). Parte dessa possibilidade de recomposição das narrativas está ligada à percepção dos rastros. Na Figura 6, mais uma vez, pelas ruas de Goiás Velho, o desenho de uma bomba a explodir, produzido como uma *tag*, tenta expressar essa possibilidade de invenção de narrativas em torno de Cora, associada à percepção de rastros.

FIGURA 6: Ruas de Goiás Velho



Fonte: Maria Cecília C. Carboni (2018)

Os rastros podem ser percebidos como fragilidades por serem ocultos ou não perceptíveis e, talvez por isso, questionáveis ainda que reveladores. Na revelação de detalhes submersos das grandes narrativas oficiais, estão também presentes as potencialidades para que outras narrativas sejam produzidas. Ainda que sejam fotografias produzidas em 2018, num outro Goiás Velho muito diferente daquele das décadas de 1910 ou 1950, numa outra realidade e com diferentes mulheres e homens, esse ambiente ainda pode promover o cruzamento entre temporalidades: a de hoje, a de um passado e a do próprio equipamento técnico fotográfico, por meio da percepção dos rastros. Ao mirá-los e admiti-los numa outra narrativa, composta associativamente através da genealogia de rastros, assumimos a potencialidade de criação que vai além da objetividade fotográfica para atingir a subjetividade, num processo de invenção que investe nas aberturas e possibilidades e não mais na ideia de documentação e suas expectativas, como um museu acaba por fazer e propor ao seu visitante.

Na potência ambígua do código fotográfico, que pode registrar e ir além do registro, é possível que se estabeleça outras narrativas sobre eventos ou sobre biografias de personalidades que não mais se concentrem em confirmar as narrativas oficiais, mas que possibilitem alternativas aos modelos canônicos, seja pensar a fotografia, seja pensar os eventos e seus personagens. A narrativa sempre pronta a se desenvolver pode ter sua potência restabelecida através da leitura perceptiva e indagativa da força dos elementos presentes que, muitas vezes, apesar do tempo que transcorre, permanecem como muros de pedra, barro e rastros.

FIGURA 7: Ruas de Goiás Velho



Fonte: Maria Cecília C. Carboni (2018)

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia Técnica Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BRITTO, Clóvis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. *Cora Coralina*. Raízes de Aninha. Aparecida: Ideias & Letras, 2009.
- DOSSE, François. *Renascimento do acontecimento*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- FERRARA, Lucrécia. *A Comunicação que não vemos*. São Paulo: Paulus, 2018.
- FONTCUBERTA Joan. *O beijo de Judas: Fotografia e Verdade*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2002.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LOGAN, Robert K. *Que é Informação?* Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2012.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora UnB, 1998.

Traços de Sal: fotografias e histórias¹

DIOGO AZOUBEL²

Resumo: Este texto contém um exercício analítico visual relacional positivo de seis fotografias autorais visando à construção de pontes possíveis entre a história dos tempos passado e presente (visualidade histórica) a partir da problematização de três dos princípios sobre os quais se assentam a Marcha do Sal, iniciada por Gandhi no estado indiano de Guzerate (Gujarat), em março de 1930, como ato de resistência não-violento ao imperialismo britânico. A revisão bibliográfica de autores como Warburg (2015), Ginzburg (1984, 2003) e Sontag (2003) e a observação participante como técnicas estão justapostas à abordagem qualitativa somada ao método de procedimento monográfico.

Palavras-chave: DandiMarch. Fotografia. Visualidade histórica.

1 Agradecimentos: A efetivação deste texto só foi possível com os *insights* e sugestões técnicas das pesquisadoras Alexandra Gonçalves (COS/PUC-SP), Aline Acazoubelo (UFMA), Estefania Knotz Canguçu Fraga (PEPG História/PUC-SP), Manisha Pathak-Shelat (MICA), Maria Thereza Soares (PPGCom/ UERJ) e do pesquisador Murtaza Gandhi (MICA).

2 Professor da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (Seduc-MA) e doutorando pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (COS/PUC-SP), é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (Capes | PDSE) – Processo nº. 88881.190259/2018-01 – na MICA, em Ahmedabad – Guzerate. Índia. E-mail: diogoazoubel@gmail.com. ORCID número: 0000-0002-2839-5011.

A que outras imagens podem nos conduzir os registros fotográficos realizados durante repetição da DandiMarch (Marcha do Sal)? De Sabarmati Ashram a Dandi (Guzerate. Índia) são 311km e, se considerada a investida de Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948) – neste texto referido apenas como Gandhi – contra o imperialismo britânico em março e abril de 1930, essa distância aumenta para 389km em decorrência da sinuosidade do caminho entre seus pontos de parada, todos vencidos a pé pelo líder indiano e seu crescente número de seguidores.

Neste texto, apresento reflexão sobre como pode uma fotografia (ou uma série delas) conduzir os olhos do leitor pelos domínios da História. Em outras palavras, como se pode abordar a história do tempo passado em relação a do tempo presente a partir da narrativa fotográfica – que pensa e faz pensar pelo que mostra (SAMAIN, 2012) – em espécie de leitura sígnica de uma entre outras percepções possíveis sobre aquele evento?

Para responder essa questão, aciono autores como Abraham (Aby) Warburg (1866-1929) (2015), Carlo Ginzburg (1984, 2003) e Susan Sontag (1933-2004) (2003) a fim de discutir a fotografia como traço histórico que aponta para fora de si mesmo. Para isso, a abordagem qualitativa e o método de procedimento monográfico foram assentados sobre a revisão de literatura e observação participante como técnicas (MARCONI; LAKATOS, 2010).

Especificamente sobre a observação participante, e tendo em vista uma reflexão sobre os motivadores da sucessão de fatos ocorrida há cerca de nove décadas, esclareço a opção pautado na ideia de seguir os passos de Gandhi em fevereiro de 2019. Acompanhado por um guia local e por outro pesquisador, durante 24 dias, a partir do primeiro dia daquele mês, rasguei as vias de Guzerate percorrendo de um a outro os 23 pontos chave da chamada Salt Satyagraha³.

3 Termo cunhado pelo próprio Gandhi para designar o princípio da não-agressão como ativismo.

De posse de uma câmera fotográfica DSLR Nikon modelo D5200 com lente AF-P 18-55mm F/3.5-5.6g; de uma câmera compacta Canon PowerShot SD780 IS; e de um smartphone iPhone XS, da Apple, realizei mais de 1,5 mil imagens fotográficas⁴ (algumas em movimento sem que constituam, entretanto, aquilo a que comumente nos referimos como vídeo), muitas das quais revelam “não caminhantes”, mas moradores e transeuntes nas vias percorridas durante a caminhada. Desse universo, apresento seis como *corpus*⁵ para breve análise visual relacional opositiva em uma tentativa de construir pontes entre passado e presente a partir da problematização de três dos princípios norteadores da Marcha, sendo, cada um, base para escolha de duas fotografias que se complementam e que alicerçam a discussão de como se tais princípios configuram atualmente.

Isso posto, a hipótese delineada diz respeito justamente ao problema de pesquisa: a fotografia pode, sim, conduzir nossos olhos pela(s) história(s), criar (ou permitir fazê-lo) elos temporais, conexões com o que cada leitor traz dentro de si. Mais do que ilustrá-la, carrega consigo uma narrativa única que dá a conhecer, inclusive, pelo que está fora de sua superfície. Não se trata, entretanto, de argumentação sobre as relações entre aquilo que se convencionou chamar de texto, aquilo que se convencionou chamar de imagem e sobre sua pretensa dependência. Afinal, uma vez em mídias como essa que você, leitor, tem nas mãos, tudo é imagem e tudo é texto, como explicado em outra oportunidade (AZOUBEL; MAKSSOUDIAN, 2018).

Já os resultados alcançados dizem respeito a essa visualidade histórica – se é que assim posso me referir a ela – como ponto

4 Reunidas em um projeto editorial inédito em fase de execução.

5 Editadas com o *software* Adobe Photoshop CC 2019 para sutil controle de cores e outros limitados ajustes.

de partida para debater as implicações de um ato capaz de, ainda hoje, fazer moverem-se pessoas que, como eu, desejam explorar acontecimentos passados em face dos do tempo presente sem que, ao contrário, suas questões motivadoras tenham sido transformadas⁶.

DandiMarch

Embora muito já tenha sido escrito sobre, poucas são as fontes a que tive acesso em português brasileiro (o que em muito ajuda a justificar esta investida). Colônia britânica até 1947, quando foi reconhecida como independente pela Inglaterra, a Índia é, ainda hoje, um país de diferenças bastante acentuadas no que toca à espiritualidade, educação, saneamento básico e igualdade de gêneros, por exemplo.

Caminhar pelas ruas e avenidas de Ahmedabad, outrora capital do estado natal de Gandhi, dimensiona o estrangeiro sobre o que poderá ser visto e vivenciado se refeito esse caminho. Ainda assim, não deixa de surpreender que questões motivadoras das ações iniciadas em 12 de março de 1930 permaneçam tão atuais.

Não se trata pura e simplesmente da resistência à taxaço do sal em 2.400%, da mera desobediência civil, mas de um ato simbólico em prol do acesso universal à educação como direito fundamental de meninas e meninos, da importância da adoção de atitudes individuais como não defecar em público e do desenvolvimento da consciência do papel de cada indiano na construção de uma sociedade menos desigual.

Nessa direção, as seis fotos apresentadas na próxima seção devem ser percebidas inicialmente como pontos externos àquilo

⁶ A partir das reflexões de Jean-Pierre Rioux, o papel do jornalista e do historiador nessa exploração é uma discussão que deve tomar forma oportunidade futura.

rasamente referido como o propósito da Marcha – embora se relacionem com ele. Ou seja, além do ato simbólico de Gandhi que, depois de suas orações matinais, ergueu aos céus um punhado de sal coletado à beira-mar na praia de Dandi e declarou o fim do monopólio da sua manufatura pelos ingleses, em 6 de abril daquele ano⁷.

Visualidade e traços históricos

O aspecto analítico visual relacional opositivo ao qual me referi no começo deste texto diz respeito à abordagem em pares das seis fotografias, em tentativa de reiterar algumas das motivações da Marcha do Sal. Quando mencionei sua narrativa única – que aponta para outras narrativas em um ir e vir dos tempos passado e presente –, considere o entendimento de que a compreensão de uma imagem fotográfica está alicerçada em um aqui e agora específicos. Dessa forma, fotografias têm o poder de conduzir-nos a outras imagens que dependem do nosso próprio conhecimento sobre as coisas do mundo, como discutido anteriormente (FRAGA; AZOUBEL, 2019).

Considerando a *pathosformel* warburguiana, que aprofunda esse entendimento em uma perspectiva de que as imagens exógenas se conectam às endógenas, raízes de nossa cultura (e, portanto, variáveis), trata-se de tentativa de desadormecer o que de mais profundo há em nós ao apontar para questões outras que sua própria constituição. Mais do que a mera decodificação, a visualidade histórica diz respeito, portanto, à busca pelo engrama imagético, a seiva dessa compreensão sobre fatos do tempo passado conectados aos do tempo presente.

Isso porque, anestesiados pela profusão de imagens que nos impacta socialmente (especialmente as midiáticas), vivenciamos

7 Disponível em: sites.google.com/view/dandimarch

cada vez mais a leitura estéril do mundo. Mas o que isso quer dizer? Que ao percorrer as superfícies fotográficas muitas vezes não nos permitimos senti-las, mas apenas tomá-las como algo distante de nossa realidade, aquilo que, privilegiados, preferimos não conhecer ou em que não desejamos nos aprofundar (SONTAG, 2003).

Buscando os traços ginzburguianos, argumento, assim, que tais fotografias são partes de algo maior do que sua simples materialidade, maior mesmo o recorte do tempo passado congelado bidimensionalmente ao fazer-se presente quando de sua leitura.

Mas em que parte dessas “evidências” da realização da Marcha, as fotografias, reside o não visto, rastro conducente aos recortes do tempo presente que talvez não desejemos compartilhar mesmo diante da recorrência de *links* entre imagens semelhantes (e esvaziadas) sobre o mesmo referente?

Vejamos, pois, no primeiro par de imagens, a palavra-chave resistência. Na Figura 1, do lado esquerdo, o pórtico de Aslali, vila em que Gandhi e seus companheiros de marcha passaram sua primeira noite. “Ali ele se dirigiu aos ouvintes, especialmente os funcionários do governo, para que parassem em resistência ao sistema colonial desumano imposto”⁸. Acompanhado por apenas 80 homens, naquele momento Gandhi era o antagonista histórico da política colonial britânica – que chegou mesmo a agredir e deter seus seguidores –, o que conduz à Figura 2, do lado direito, do National Salt Satyagraha Memorial (inaugurado em 30 de janeiro de 2019 em Dandi⁹) que remete à desobediência civil coletiva que em seu 24º dia já era formada por milhares de indianos, inclusive mulheres (que não tomaram parte no grupo original).

8 Em minha livre tradução do original: “At Aslali Bapu addressed the villagers and appealed to all the Government employees from the village to quit as a mark of protest against the colonial government’s in human rule over India [...]”. Disponível em: sites.google.com/view/dandimarch.

9 Disponível em: dandimemorial.in.

FIGURA 1: The Gate, em Aslali – Guzerate, Índia



Foto: Diogo Azoubel (2019)

FIGURA 2: The Path, em Dandi – Guzerate, Índia



Foto: Diogo Azoubel (2019)

De acordo com dados oficiais, esse número cresce a cada dia dado o fato de que mais e mais pessoas, de nacionalidades diversas, se juntam à caminhada em um ir e vir de pelo menos três mil sujeitos por dia durante a semana no Memorial e cinco mil nos fins de semana e feriados, segundo a projeção do Ministério da Cultura indiano. Ou seja, do passado ao presente a Marcha do Sal foi reconfigurada radicalmente, chegando mesmo a constituir um negócio¹⁰ com a construção daquele Memorial por módicos 800 milhões de rúpias indianas, somada aos 23 memoriais espalhados pelo caminho – 14 dos quais com acomodações para visitantes – por mais 20 milhões de rúpias indianas e a uma estátua¹¹ de Sardar Vallabhbhai Patel construída próxima à Kevadiya Colony por 2.989 milhões de rúpias indianas.

No segundo par, o acesso à educação é o foco. Na Figura 3, do lado esquerdo, um menino sozinho no pátio de uma escola, em Navagam. À sombra do legado de Gandhi, conduz às meninas que vem e vão na Figura 4, do lado direito, realizada em Govindpura, um traço de outra drástica reconfiguração, dessa vez das ações em prol de políticas inclusivas em que, por exemplo, escolas particulares são obrigadas pelo Right of Children to Free and Compulsory Education Act (RTE) – aprovado em 2009 e válido desde abril de 2010 – a admitir estudantes carentes com faixa etária de 6 a 14 anos de idade¹², incluindo meninas às quais, historicamente, esse direito nem sempre foi assegurado.

10 Embora não disponíveis ao público em geral, tive acesso a eles em entrevista “informal” com um dos integrantes do comitê que planejou tais investimentos.

11 Denominado Statue of Unity, o monumento de 182 metros foi erguido em memória do Iron Man of India, “um dos fundadores da Índia e primeiro vice-primeiro-ministro do país”. Disponível em: statueofunity.in/statue-of-unity-project-features.

12 Disponível em: mhrd.gov.in/rte.

FIGURA 3: His Shadow, em Navagam – Guzerate, Índia



Foto: Diogo Azoubel (2019)

FIGURA 4: Just Girls, em Govindapura – Guzerate, Índia



Foto: Diogo Azoubel (2019)

Finalmente, no terceiro par de imagens, em que o exercício da fé é tratado, na Figura 5, do lado esquerdo, um homem ora em um monumento em Boriavi, registro que se opõe aos muros que cercam o templo em Nahapae ao qual nosso acesso não foi franqueado. Pelo buraco no muro, na Figura 6, do lado direito, vê-se apenas parte do seu domo, o que ajuda a lançar uma luz argumentativa ao fato de que, às mulheres –ainda que possam frequentar a escola – a liberdade permanece cerceada em várias frentes das quais a religiosa parece ser a mais gritante, sendo alvo de preconceito, protestos e radicais perseguições, como quando da entrada de duas delas em um templo hindu em Kerala, fato que desencadeou confrontos e debates acalorados sobre o quão impuras são as em idade fértil mesmo depois de revogada a proibição de sua presença em tais espaços¹³.

13 Disponível em: [huffingtonpost.in/entry/prominent-hindu-temple-cant-ban-menstruating-women-indian-supreme-court-rules-us_5bb28495e4b027da00d67d10](https://www.huffpost.in/entry/prominent-hindu-temple-cant-ban-menstruating-women-indian-supreme-court-rules-us_5bb28495e4b027da00d67d10).

FIGURA 5: A Pray, em Boriavi– Guzerate, Índia



Fonte: Diogo Azoubel (2019)

FIGURA 6: CroppedEye, em Nahapa – Guzerate, Índia



Fonte: Diogo Azoubel (2019)

Isso posto, estou certo de que é preciso continuar construindo a ideia de visualidade histórica, de esmiuçá-la em oportunidade vindoura, a fim de clarificar esse método de leitura de imagens fotográficas calcado na interface Comunicação x História e pelo qual, creio, muito mais pode ser problematizado a fim de refletir mesmo sobre o papel do pesquisador de imagens no “fazer” pensar o mundo.

Referências

AZOUBEL, Diogo; MAKSSOUDIAN, Rogério. Fotojornalismo e Sincretismo: reflexões sobre a relação verbo-visual-espacial. In.: *Anais [...]*. São Paulo: SBPJor, 2018. Disponível em: sbpjour.org.br/congresso/index.php/sbpjour/sbpjour2018/paper/viewFile/1636/658. Acesso em: 01 mar. 2019.

FRAGA, Estefania Knotz Canguçu; AZOUBEL, Diogo. No silêncio dos vestígios: o naufrágio do Maria Celeste na capa do Jornal do Povo. *Libero*, São Paulo, v. 43, p. 108-120, jan./jun. 2019.

GINZBURG, Carlo. *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In.: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 21-36.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

WARBURG, Aby. WAIZBORT, Leopoldo (Org.). *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

Clic o Seu Amor por Londrina: um projeto plural de documentação fotográfica

PAULO CÉSAR BONI¹

CÁSSIA MARIA POPOLIN²

Resumo: Este texto discorre sobre uma experiência inédita de documentação fotográfica na cidade de Londrina, norte do Paraná. O projeto *A História de Londrina contada por imagens*, desenvolvido pelo Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina (UEL), objetiva documentar as transformações paisagísticas urbanas e rurais de Londrina no período de 2001 a 2020. O ineditismo da proposta se dá por conta da pluralidade de imagens constantes no acervo (banco de imagens) do documentário. A ferramenta para a coleta plural de imagens é a realização bienal (sempre nos anos ímpares) da Maratona Fotográfica *Clic o Seu Amor por Londrina*, concurso fotográfico que acontece desde 2001.

Palavras-chave: Documentação fotográfica. Fotografia e Memória. A História de Londrina (PR). *Clic o Seu Amor por Londrina*.

1 Doutor e pós-doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor e pesquisador da Universidade Estadual de Londrina desde 1982. Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e História, cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq) e certificado pela UEL. E-mail: pcboni@sercomtel.com.br.

2 Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo e mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutoranda em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professora colaboradora da UEL. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Comunicação e História. E-mail: cassiapop07@yahoo.com.br.

Em dezembro de 2020 ocorrerá o encerramento do projeto de documentação fotográfica *A História de Londrina contada por imagens*, com uma megaexposição com mais de 300 fotografias e a publicação de um livro, que contará a trajetória não só do projeto, mas de sua principal ferramenta de coleta de imagens, as maratonas fotográficas *Clic o Seu Amor por Londrina*. A primeira maratona foi realizada em 2001 e o projeto foi estruturado em 2003. O que nasceu para ser apenas um concurso fotográfico, de edição única, acabou se transformando no maior projeto plural de documentação fotográfica das transformações paisagísticas urbanas e rurais de Londrina.

Tudo era apenas uma brincadeira, e foi crescendo e crescendo...³

Às sete horas da manhã do dia 19 de agosto de 2001, um domingo, cerca de 90 fotógrafos se reuniu para um café da manhã de confraternização na área de lazer Luigi Borghesi (mais conhecida como Zerão, em razão de seu formato parecer um grande zero) em Londrina e participaram da largada da Primeira Maratona Fotográfica *Clic o Seu Amor por Londrina*. A data, claro, não foi uma escolha aleatória, pois em 19 de agosto é comemorado o Dia Mundial da Fotografia. Após o café da manhã, os participantes saíram individualmente ou em grupos, a pé, de bicicleta, motocicleta ou carro, para fotografar o tema da maratona: a cidade de Londrina.

A maratona fotográfica foi criada pelo Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina (UEL) como uma atividade prática e social não só

3 Início da letra da música *Sonhos*, do compositor e cantor Peninha.

para seus estudantes e professores, mas para todos os amantes da fotografia. Para tanto, contou com o apoio logístico, cultural e financeiro do Foto Célula para sua realização. A proposta da maratona, em sua primeira edição, era muito clara: que os concorrentes fotografassem seus lugares preferidos da cidade. A intenção era que com uma imagem eles declarassem o seu amor por Londrina. Para tanto, deveriam fotografar algum espaço que considerassem bonito, simbólico, significativo ou identitário: enfim, um “lugar de pertencimento”.

A organização da maratona – e isso constava no regulamento – se propunha a: a) selecionar 100 (cem) fotografias para uma exposição fotográfica itinerante e que seria aberta ao público por ocasião das comemorações do aniversário da cidade, no início de dezembro (o aniversário de Londrina é comemorado em 10 de dezembro); b) dentre as 100 fotografias selecionadas para a exposição, escolher 26 (vinte e seis) para ilustrar dois calendários de mesa, os de 2002 e 2003; e c) premiar em dinheiro as três fotografias melhor classificadas (primeiro, segundo e terceiro lugares). Todas as premiações deveriam constituir uma espécie de incentivo à participação no concurso, mas, antes e acima de tudo, o principal apelo à participação era o emocional, ou seja, a possibilidade de os participantes demonstrarem – e declararem – o seu amor pela cidade em que moram, estudam ou trabalham, por meio de uma fotografia.

Uma das boas surpresas da primeira maratona foi a multiplicidade de olhares sobre o tema. Cada um dos cerca de 90 participantes concorreu com três fotografias ampliadas no tamanho 30 x 45 cm, ou seja, foram quase 300 fotografias. Foram quase cem olhares diferentes sobre a cidade de Londrina. Não raro, sobre um mesmo monumento ou ponto turístico (o Lago Igapó, por exemplo, o ponto mais fotografado

em praticamente todas as maratonas), vários olhares. Alguns mais atentos à composição, alguns mais preocupados com a luz, alguns mais disciplinados, atentos à técnica e à linguagem fotográfica, alguns mais criativos, propondo uma nova leitura do espaço fotografado, alguns mais malucos... Enfim, a diversidade e a multiplicidade de olhares sobre um mesmo tema chamou a atenção da Comissão Julgadora, que logo percebeu a riqueza de se constituir um documentário fotográfico plural sobre Londrina.

As maratonas foram transformadas em ferramentas de coleta visual do projeto

A partir dessa importante contribuição perceptiva da Comissão Julgadora, os organizadores decidiram rever os objetivos da maratona. Decidiram aproveitar a riqueza da multiplicidade de olhares para documentar as transformações urbanas e rurais de Londrina. Ou seja, a partir de então, as maratonas não seriam apenas para registrar os lugares mais bonitos, simbólicos ou representativos da cidade, mas também para coletar registros iconográficos que documentassem suas transformações paisagísticas. A intenção seria que, na maratona de determinado ano, os concorrentes fotografassem as obras de abertura de uma nova avenida, a duplicação de uma rodovia, a construção de uma nova ponte ou prédio, a revitalização de uma praça, o surgimento de um novo conjunto habitacional e que, na maratona seguinte, que seria realizada dois anos depois, os mesmos (ou outros) concorrentes voltassem a esses mesmos locais para documentar como ficou, depois de pronta, a nova avenida, a rodovia duplicada, a ponte, o prédio, a praça, o novo conjunto habitacional.

O próprio concorrente, na maratona seguinte, poderia fazer uma espécie de revisitação histórico-iconográfica ao local ou à obra que ele havia fotografado dois anos antes, na maratona anterior. Com isso, os organizadores pretendiam, principalmente, que todo o processo de transformação paisagística da área urbana de Londrina fosse documentado antes, durante e depois das intervenções do poder público ou da iniciativa privada. Para tanto, oficializaram o projeto de documentação fotográfica *A História de Londrina contada por imagens*, que seria visualmente alimentado a cada dois anos com as fotografias concorrentes das maratonas. Assim, além da exposição fotográfica, a cada maratona, que seria aberta ao público sempre no início de dezembro, como parte das comemorações alusivas ao aniversário de Londrina⁴, dos calendários e da premiação em dinheiro, seria constituído um banco de imagens⁵, que reuniria o acervo fotográfico de todas as maratonas realizadas.

Em 2003, já com os objetivos redefinidos, foi realizada a Segunda Maratona Fotográfica *Clic o Seu Amor por Londrina*. Visando direcionar os concorrentes para os objetivos de documentação fotográfica das transformações urbanas e

4 Londrina foi transformado em município, politicamente emancipado, em 10 de dezembro de 1934. Por conta disso, todas as exposições fotográficas, decorrentes das sucessivas maratonas, foram abertas ao público no início de dezembro, como parte das comemorações alusivas ao aniversário da cidade.

5 A cada maratona realizada, as 100 fotografias classificadas passam a fazer parte do banco de imagens mantido e administrado pela organização do evento (Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina) e que, ao longo do tempo, representará a narração imagética das transformações paisagísticas urbanas e rurais de Londrina de 2001 e 2020. Parte do acervo fotográfico já está disponível no endereço clicoseuamor.com.br.

rurais, no regulamento foi acrescentado uma seção intitulada “Dicas da Maratona”. Nesta seção, os organizadores pediam para os participantes fotografarem, também, o bairro onde moravam, antigas casas de madeira ou alvenaria que, mais cedo ou mais tarde, seriam demolidas para ceder espaço a novas construções, capelas rurais, o que restou das colônias de antigas fazendas de café, antigas máquinas de beneficiamento de café ou arroz, as igrejas de seus bairros, os contrastes entre o tradicional e o moderno e mais uma série de coisas. A intenção era mapear fotograficamente os bairros e as características arquitetônicas comerciais, industriais, civis e religiosas de Londrina.

Pensando em dar um pouco mais de tempo para os concorrentes, o prazo foi esticado para dois dias. Desta feita, os concorrentes retirariam seus filmes⁶ no *breakfast* de confraternização oferecido pelos organizadores no sábado de manhã e teriam até as 18h da segunda-feira para entregá-los para revelação. Depois de revelados os filmes e feitos os copiões, os concorrentes escolheriam as três fotografias que seriam ampliadas em tamanho 30 x 45 cm para participarem do concurso. Pelo regulamento, o Foto Célula ficaria responsável pela ampliação das fotografias escolhidas pelos concorrentes e pela entrega delas, em envelopes lacrados, identificados apenas pelo pseudônimo do concorrente, à Comissão Julgadora, no dia do julgamento.

Com o passar dos anos, as maratonas foram se consolidando e entrando extra oficialmente no calendário de manifestações artísticas e culturais da cidade. Com suas sucessivas realizações, o banco de imagens sobre as

6 As maratonas fotográficas de 2001, 2003, 2005 e 2007 foram realizadas exclusivamente no formato analógico, ou seja, com filmes de acetato.

transformações paisagísticas de Londrina era (e continua sendo) gradativamente alimentando e ampliado, sempre com as vantagens democráticas e as surpresas agradáveis da multiplicidade de olhares sobre a cidade. As maratonas passaram a ser uma ferramenta de coleta visual do projeto de documentação fotográfica. Porém, os organizadores observaram que algumas manifestações culturais importantes de Londrina ainda não figuravam no banco de imagens, como a Exposição Agropecuária e Industrial, os nacionalmente conhecidos festivais de dança, música e teatro, as comemorações tradicionais das colônias alemã, italiana e japonesa, as festas religiosas e as festas típicas dos santos populares (festas juninas), assim como as festas típicas de alguns distritos rurais, como a festa da uva, da mandioca, do frango e do café, da leitoa e os tradicionais churrascos de fogo de chão promovidos pelos CTGs (Centros de Tradição Gaúcha) instalados na cidade.

Para poder contar com registros dessas manifestações artísticas, culturais e gastronômicas, o prazo de tomadas fotográficas para participar da maratona foi ganhando elasticidade e sendo ampliado sucessivamente. Na terceira e quarta maratonas o prazo para fotografar foi de um mês; na quinta e sexta, o prazo foi ampliado para três meses e, a partir da sétima maratona, o concorrente passou a poder inscrever fotografias tomadas nos últimos dois anos, ou seja, desde a data de realização da última maratona. Para exemplificar: na próxima maratona, que será realizada entre agosto de setembro de 2019, cada concorrente poderá inscrever fotografias que tomou desde setembro de 2017, data da última maratona. Com a ampliação da data de tomadas fotográficas, começaram a surgir fotografias das festas típicas das colônias, da queima

de fogos no final de ano, dos festivais de dança, música e teatro, das festas religiosas e das festas típicas dos bairros e distritos rurais e, principalmente, da Exposição Agropecuária e Industrial, uma das maiores e mais importantes do país, que acontece anualmente sempre no mês de abril.

Revisita histórico-iconográfica

Com a alimentação sucessiva do banco de imagens, os organizadores passaram a observar as alterações das paisagens, notadamente as urbanas, ao longo dos anos. Para todos os efeitos, o projeto de documentação fotográfica teve início também em 2001, coincidindo com a realização da primeira maratona, e seu término está previsto para 2020. Porém, já é possível afirmar que “muita coisa mudou” em Londrina desde 2001, especialmente a paisagem urbana. O estudo dessas transformações despertou nos autores deste texto a possibilidade de uma “revisita histórico-iconográfica”⁷ a alguns dos lugares fotografados durante as maratonas, para documentar o antes e o depois de um mesmo espaço físico.

Na Segunda Maratona Fotográfica *Clic o Seu Amor por Londrina*, realizada em 2003, Edvaldo de Freitas Munhoz fez

7 O termo “revisita histórico-iconográfica” foi cunhado pela Academia para designar uma visita em tempos atuais a um local fotografado em tempos passados. De posse da fotografia “antiga”, o fotógrafo volta exatamente ao mesmo local e ângulo de tomada e faz uma fotografia “atual” do mesmo espaço, para registrar as mudanças ocorridas entre os dois períodos fotografados. Um dos primeiros fotógrafos a utilizar essa possibilidade fotográfica comparativa no Brasil foi Militão Augusto de Azevedo, que, em 1862, fez diversas tomadas de diferentes pontos da cidade de São Paulo e, 25 anos depois, em 1887, voltou aos mesmos lugares e fez novas tomadas fotográficas, para registrar as mudanças (notadamente as transformações urbanas) ocorridas nos locais fotografados.

a tomada fotográfica de um “carreador”⁸ existente na zona sul de Londrina (Figura 1) para atender as chácaras e sítios ali existentes. Depois da morte de Ayrton Senna em 1994, um chacareiro da região, despreziosamente decidiu prestar uma singela homenagem ao piloto. Mandou fazer uma pequena placa com os dizeres Rua Ayrton Senna da Silva, pregou-a em uma viga de madeira e ele mesmo cavou um buraco em frente sua chácara e lá fixou a homenagem, isso tudo sem sequer consultar a prefeitura ou a câmara de vereadores. Anos depois, acentuadamente a partir da segunda metade da primeira década dos anos 2000, a cidade registrou um surto de crescimento urbano naquela região (conhecida como Gleba Palhano), transformando-a em um dos endereços mais luxuosos, cobiçados e caros de Londrina. O antigo carreador virou uma larga avenida, que a câmara de vereadores queria nominá-la como Avenida Nassib Jabur, para homenagear um empresário falecido em 2001. Os moradores da região não gostaram nada da possível mudança de nome do carreador/avenida e se mobilizaram para que a avenida homenageasse, agora oficialmente, o piloto. Tanto a prefeitura quanto a câmara de vereadores não queriam, pois Ayrton Senna já era homenageado, emprestando seu nome para o autódromo da cidade. Mas a pressão popular foi maior e as autoridades cederam. Aquela inocente placa naquele desconhecido carreador, acabou batizando uma das mais importantes avenidas de Londrina, a Avenida Ayrton Senna da Silva, hoje repleta de prédios comerciais e residenciais (Figura 2).

8 Termo de origem rural, que designa um caminho de chão batido aberto no meio de uma mata ou de uma lavoura, pelo qual, normalmente, só passam pessoas, animais, carroças e veículos utilizados na agricultura.

FIGURA 1: Antiga Rua (carreador) Ayrton Senna da Silva em 2003



Foto: Edvaldo de Freitas Munhoz (Acervo do projeto *A História de Londrina contada por imagens*)

FIGURA 2: Avenida Ayrton Senna da Silva em 2019



Foto: Paulo César Boni (Acervo particular)

Esse caso é uma apenas uma peculiaridade para enriquecer a história de Londrina e do projeto de documentação fotográfica, mas o importante a se destacar no contexto são as transformações ocorridas entre 2003 e 2019. Na terceira maratona, realizada em 2005, a fotógrafa Ana Flávia Negro fez uma tomada dos primeiros prédios que estavam sendo construídos na Gleba Palhano⁹ (Figura 3). Na época, eram poucos prédios, notadamente residenciais e as construções eram de alto padrão. Os apartamentos eram amplos e tinham uma visão privilegiada do Lago Igapó e do centro da cidade, além de ficar muito próximo do Shopping Center Catuaí, o maior do norte do Paraná, inaugurado na década de 1990, e das universidades – Universidade Estadual de Londrina (UEL), Universidade Norte do Paraná (Unopar) e Faculdade Pitágoras. Morar na Gleba Palhano, na primeira década do século XXI era privilégio para apenas os financeiramente mais abastados.

Hoje, apenas 15 anos depois, uma nova tomada fotográfica no mesmo lugar (Figura 4) mostra dezenas de novos prédios construídos em espaços vazios em 2005. Foram tantos os prédios construídos que até o ângulo de tomada da fotografia atual apresenta um leve desvio, em razão de um dos prédios, recentemente construído, que fechou parcialmente a visão do ângulo original.

9 Esse nome – Gleba Palhano – ficou popularizado (e depois oficializado) porque antigamente, nesse local, ficava a Fazenda Palhano.

FIGURA 3: Prédios em construção na Gleba Palhano em 2005



Foto: Ana Flávia Negro (Acervo do projeto *A História de Londrina contada por imagens*)

FIGURA 4: Visão da Gleba Palhano em 2019



Foto: Cássia Maria Popolin (Acervo particular da fotógrafa)

A Gleba Palhano foi – e é – considerada um dos maiores fenômenos urbanos do Brasil. Poucos lugares no país cresceram tanto em tão curto espaço de tempo. No início dos anos 2000, essa região era ocupada por sítios e chácaras. As poucas casas que existiam no local eram as dos chacareiros e sitiantes; o único prédio existente, literalmente no meio da roça, era conhecido como o “prédio dos médicos”, construído por profissionais da área da saúde. Quinze anos depois, a região continua sendo uma das mais urbanizadas e valorizadas de Londrina, mas hoje conta com muitos empreendimentos comerciais e construções residenciais de médio padrão. Primeiro, foram construídos prédios residenciais de alto padrão, para “pessoas que quisessem morar com conforto e tranquilidade próximo à natureza”. Depois, em razão dos prédios residenciais (e da população que ali se acumulava), vieram os prédios comerciais e de prestadores de serviços. Na sequência bancos, shoppings, escolas, academias, hipermercados e prédios residenciais com apartamentos de 70 ou 80 metros quadrados, contrastando com os primeiros, de 200 a 600 metros quadrados, Com isso, o local acabou se tornando uma mini cidade totalmente verticalizada, com suas vantagens (um morador tem tudo próximo de seu apartamento) e desvantagens (o mesmo morador enfrenta um trânsito caótico a qualquer hora do dia).

Na maratona de 2015, o engenheiro e fotógrafo João Baptista Bortolotti registrou as obras da duplicação da PR 445 (Figura 5), rodovia que liga Londrina a Curitiba e passa em frente à Universidade Estadual de Londrina. A duplicação da rodovia era uma reivindicação antiga de todos os londrinenses, pois, em pista simples, o trânsito era lento e perigoso. A duplicação de pouco mais de 17 quilômetros

demandou cerca de quatro anos (com algumas paralisações decorrentes de atrasos no repasse de recursos financeiros do governo estadual para as empresas que tocavam as obras). Quando definitivamente inaugurada, em 2017, a duplicação representou um alívio para todos que, por um motivo ou outro, utilizam diária ou esporadicamente esta rodovia. Em 2019, uma nova tomada fotográfica, no mesmo local (Figura 6), evidencia a duplicação da rodovia e o registra o quanto, em termos urbanísticos, a cidade cresceu no seu entorno. Poucos anos foram suficientes para que novos prédios aparecessem às margens da PR 445. Mostrar essas transformações paisagísticas é o principal objetivo do projeto de documentação fotográfica *A História de Londrina contada por imagens*.

FIGURA 5: Obras de duplicação da PR 445 em 2015



Foto: João Baptista Bortolotti (Acervo do projeto *A História de Londrina contada por imagens*)

FIGURA 6: Duplicação concluída e novos prédios às margens da PR 445 em 2019



Foto: Cássia Maria Popolin (Acervo particular da fotógrafa)

O projeto também irá registrar transformações nem tão visíveis. É o caso, por exemplo, das duas fotografias a seguir. A primeira (Figura 7) foi tomada pela fotógrafa Isabel Ourique Santanna, na segunda maratona, realizada em 2003. Trata-se da fachada do Cine Teatro Ouro Verde. Projetado pelo arquiteto modernista Vilanova Artigas, foi inaugurado em 24 de dezembro de 1952, sendo considerado, à época, uma das mais luxuosas salas de cinema do país. Em 1999, em razão de seu valor histórico e arquitetônico, o prédio foi tombado pelo patrimônio histórico estadual. Em 12 de fevereiro de 2012, ocorreu uma tragédia que comoveu os londrinenses: um incêndio destruiu totalmente o interior do prédio, só a fachada resistiu às chamas. Cinco anos foram necessários para sua reconstrução, obedecendo todos os detalhes técnicos e arquitetônicos de seu projeto original. Apenas, por questão de segurança, o número de poltronas foi reduzido de 920 para 750. Em 30 de junho de 2017, o prédio foi reinaugurado, mantendo todas as características arquitetônicas originais, inclusive a fachada, como mostra a Figura 8, tomada em 2019.

FIGURA 7: Fachada do Cine Teatro Ouro Verde em 2003



Foto: Isabel Ourique Santana (Acervo do projeto *A História de Londrina contada por imagens*)

FIGURA 8: Fachada do Cine Teatro Ouro Verde em 2019



Foto: Paulo César Boni (Acervo particular do fotógrafo)

Para alguns, provavelmente, irá parecer apenas duas fotografias praticamente iguais, tomadas em momentos diferentes (uma em 2003 e outra em 2019), mas para os londrinenses o intervalo de tempo entre essas duas tomadas irá despertar muitas lembranças: o desespero ao ver o fogo destruindo o prédio; a comoção ao ver o rescaldo do incêndio; a tristeza ao ver um de seus principais monumentos históricos e arquitetônicos destruídos; a saudade das sessões de cinema e dos espetáculos de dança, música e teatro; a esperança de sua reconstrução, assumida pelo governo estadual; a expectativa com as obras de reconstrução, que andaram em ritmo muito lento (a obra custou cerca de 17 milhões de reais, mas houve muitos atrasos na liberação e no repasse de recursos); a ansiedade em ver a obra finalizada; a alegria incontida quando o prédio estava retomando suas formas originais; a euforia da reinauguração; o orgulho de ser londrinense e ver um de seus principais lugares de pertencimento e representação identitária novamente em atividade no coração histórico da cidade. Um visitante de outra cidade que simplesmente passe em frente ao prédio do Cine Teatro Ouro Verde (Figura 8) sequer irá perceber quaisquer transformações, mas para o londrinense essas transformações (destruição e reconstrução) foram e são lembradas em todas as suas etapas. Pode ser invisível aos olhos, mas foi sentida no peito e na alma.

Considerações finais

Assim, registrando as transformações paisagísticas urbanas e rurais de Londrina, de modo plural, o projeto de documentação fotográfica *A História de Londrina contada por imagens* está prestes a completar 20 anos e encerrar o interstício

propósito de documentação visual. No encerramento, em dezembro de 2020, os organizadores promoverão uma megaexposição fotográfica, com fotografias tomadas durante as 10 maratonas realizadas no período de 2001 a 2019 (a última maratona será realizada em julho e agosto de 2019). Nesta exposição, os londrinenses poderão “recordar” como era a cidade no início dos anos 2000, com tomadas fotográficas feitas nas maratonas de 2001, 2003, 2005 ou 2007, por exemplo, e conferir como ela está hoje, com tomadas feitas nas maratonas mais recentes (2015, 2017 ou 2019). Pelas imagens que constam no acervo do projeto, é possível afirmar, sem dúvida, que muitos londrinenses se surpreenderão com a quantidade e a velocidade das transformações urbanas pelas quais a cidade passou (e continua passando) em apenas duas décadas. Como forma de contextualização, todas as fotografias serão legendadas, passando informações ao expectador da data de sua tomada e como está o local hoje, informando, por exemplo, que, no local onde existia aquela antiga fábrica de farelo de soja, hoje se encontra edificado um shopping center, um conjunto habitacional, um prédio ou foi aberta uma larga avenida, para facilitar a mobilidade urbana.

Mas, a cereja do bolo será a publicação, também em dezembro de 2020, de um livro contando a história das maratonas fotográficas, do projeto de documentação fotográfica *A História de Londrina contada por imagens* e, claro, reproduzindo muitas das fotografias tomadas durante as 10 maratonas realizadas entre 2001 e 2019. Neste livro, os organizadores pretendem criar mosaicos com as fotografias de cada maratona e destacar algumas (em tamanho maior ou mesmo sangrando a página) de cada uma delas, notadamente as plasticamente mais bonitas de pontos turísticos, simbólicos ou

referenciais de Londrina e as que evidenciam – e documentam – grandes transformações ao longo dos anos. A pretensão é obter parcerias para que seja possível a entrega gratuita de exemplares para bibliotecas, museus, centros de estudos, pesquisadores, estudiosos, professores e historiadores da cidade. Pretende-se que esse livro, assim como o projeto, documente as transformações paisagísticas urbanas e rurais de Londrina, ao longo das duas últimas décadas, com o olhar plural de mais de 150 fotógrafos amadores e profissionais (número médio de participação nas últimas maratonas) que, por meio de imagens, declaram o seu amor pela cidade onde moram, estudam ou trabalham, contribuindo para a preservação da memória e para a recuperação da história, bem como participando do processo de construção histórico e documentação imagética de Londrina.

Espessuras do olhar: percepção, corpo e memória nas grandes cidades

LUCIANO BERNARDINO DA COSTA¹

Resumo: O ato de ver se apresenta como uma teia de significados constantemente reatualizados. É corpo, memória, espaço experimentados no ato de percorrer as grandes cidades. No registro fotográfico perpetua-se uma coleção de impressões transitórias, muitas delas como imagens pregnantas, densas em sua materialidade e significado, outras vezes tais imagens se perdem enquanto uma sucessão de encontros fugidios, compondo uma ideia de cidade que nunca se sedimenta. É dessas imagens voláteis que este texto aborda procurando uma aproximação entre a relação fenomênica do ato de percorrer urbano e o outro momento que se apresenta como representação e memória. Um encontro também pensado como inserção em um tempo histórico que qualifica e tensiona a memória visual das cidades. Para esta discussão alguns autores são discutidos: Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Walter Benjamin e Paul Virilio.

Palavras-chave: Percepção. Fotografia. Metrôpoles contemporâneas.

A sobreposição de camadas indica uma sucessão de impressões sedimentadas em uma única imagem. De uma foto a outra o jogo se estende e se amplifica ao trazer diferentes

¹ Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU/ USP São Carlos). E-mail: lbcosta45@gmail.com.

localidades que expressam simultaneamente a passagem do tempo e a sobreposição de espaços. Nelas é possível reconhecer personagens, lugares, fragmentos de uma urbanidade que não se assemelham a um ou outro local específico, mas que convergem para um lugar indefinido e compartilhado como visualidade, como objeto eternizado em instantes feitos única imagem.

Uma questão constantemente presente na fotografia não se reconhece nela mesma, mas em uma relação estabelecida com o referente: como esta imagem foi realizada? Que tipo de relação estabeleceu o fotógrafo com seu objeto para poder fazê-lo existir? Questões que não remetem a uma técnica, mas a uma inserção no mundo, a um pactuar com o tempo perseguido, encontrado, ressignificado em imagem. Um tempo que se faz corpo indivisível do ato de ver, perdendo-se em sucessões de sensações e percepções das quais uma ou outra se fixam no dispositivo enquanto desejo, enquanto memória.

No entanto, esta dinâmica feita de intempéries significantes, percorrida por apagamentos, vislumbres e condições temporárias, indica a persistência do ver, não como densidade, mas como esquecimentos involuntários. Nos interstícios de uma a outra camada significativa, residem objetos invisíveis para os quais essas fotografias apontam. Não em um intervalo encontrado na organização e edição de uma série ou sequência de imagens, mas algo anterior, como imersão no ato de percorrer, reconhecer, codificar, suplantar o percebido. Sucessão de acontecimentos que se desenrolam no caminhar pela cidade como um cenário vivo feito extensão, tempo e esquecimento.

FIGURA I



Foto: Luciano Bernardino da Costa (2002)

FIGURA 2



Foto: Luciano Bernardino da Costa (2007)

Merleau-Ponty (2006), ao tratar da relação indivisível que se faz corpo situado no espaço, lembra-nos, constantemente, de uma condição que nos faz existir anterior à delimitação sujeito/objeto. Para o filósofo, o ato de ver se distende como parte constituinte do corpo todo, inserido e situado em um espaço, cujo ato de ver é reconhecer um conjunto de estímulos que não se reduzem a um sentido, mas articula-se como uma teia em que diferentes sentidos comparecem, os quais constantemente são acionados ao se fazer ato de percorrer, de compreender, de existir enquanto corpo no mundo. Como os exemplos do filósofo, seja a ausência de um membro amputado, seja o reconhecimento de estímulos por um bebê recém-nascido, um sentido não se restringe ou determina os demais, ele se reporta a essa teia que apreende ou fixa uma faceta como constituinte de um próprio, ainda que, no caso do amputado, não habite mais uma parte que o pertencera ou, em seu oposto, que se faça como reconhecimento primeiro de uma espacialidade que é o corpo próprio no espaço, no caso do bebê (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 114-119).

Tais condições nos colocam frente a uma condição esquecida, apresentada de forma reduzida pela eternização do olhar feito imagem, feito fotografia. A questão que antecede à sua gênese pouco comparece: tal qual a relação que a fez existir não como mídia visual, mediação e acoplamento ao olho, mas como embate com uma infinitude de sensações, percepções, significações que não se esgotam no ato de ver e registrar. Um exemplo: em uma foto clássica de Edward Weston, ‘o pimentão’, é possível identificar uma relação fundante do corpo próprio em embate com a imagem. No reconhecimento de uma volumetria, de um enovelamento, de uma taticidade remonta-se o entrelaçar de corpos fazendo da matéria vegetal inerte uma extensão que só encontra seu sentido quando se faz corpo

confrontado pelo observador com o seu próprio. Reduzido aqui a coisa, a objeto, o ato de ver só se apresenta distinguível quando articulado a essa teia de sentidos que a ele não se restringe. Nem mesmo se esgota sob o anseio de interpretar a imagem como um objeto de arte ou como investigação sobre os limites da figurabilidade e da abstração na fotografia, ou ainda, enquanto acuidade visual, manifesta na luz, nas texturas e na gama tonal. Todas essas abordagens unicamente se complementam quando percebidas à luz de algo anterior que nos surpreende, que nos faz reconhecer o corpo com que se compactua.

No espaço, essa relação indivisível ocorre com o corpo do fotógrafo inserido em uma localidade que se faz olhar perspectivado, situado, e não mediado por dispositivos, ou seja, como anteparos que se sucedem no tempo e no espaço em uma relação entre figura e fundo, os quais só encontram seu sentido no ato de caminhar com atenção receptiva, não hierarquizada para, posteriormente, eventualmente, se fazer seletiva, apropriação de um instante, de uma faceta, um ancoragem da percepção que passa a ser eternizada em um suporte sensível, seja analógico ou digital. O relembramento dessa condição primeva em geral se faz esquecida. Ocorre que ela é o elo que nos faz parte de um constante reconhecimento do espaço e do tempo na paisagem e na história. Condição essa que se apresenta constantemente reatualizada e compartilhada quando, por exemplo, o fotógrafo mergulha na multidão e divide com os demais uma apreensão de elementos dispersos que permitem a ele se orientar, percorrer, distinguir, selecionar entre uma coisa e outra. Contudo, enquanto a grande massa segue seu objetivo encontrando os significados específicos nos infinitos trajetos e chegadas de cada indivíduo, o fotógrafo dá-se o direito de perder-se, identificar-se com a totalidade movente, mas dela evadir-se quando achar necessário.

FIGURA 3



Foto: Luciano Bernardino da Costa (2007)

FIGURA 4



Foto: Luciano Bernardino da Costa (2007)

As sucessões de sensações, de estímulos o acometem como a qualquer outro transeunte. Nesse fluxo da multidão, no entanto, podemos dizer que muito fica esquecido, tanto para aquele que dirige sua atenção a um único objetivo, quanto para os transeuntes que se permitem libertar dos desígnios da chegada. Eventualmente alguma perpetuação da memória os afetam, memórias de frações desconexas que se exibem, fixam-se ou dispersam-se para iniciar um novo ciclo. São elas parte da infinitude de chamamentos que podem compor, por exemplo, as centralidades das grandes cidades. Tais memórias só se fazem como sentido redescoberto ao encontrar, por vezes, de forma intencional, aquilo que fora esquecido.

Entrar em contato com essa massa de significados que se apresentam nas lacunas de um chamado e outro implica experienciar a articulação entre corpo, olhar, espaço e memória preenchendo vazios que surgem diante de nós enquanto nos deslocamos e percorremos o caos das grandes cidades, sendo esta uma das questões das fotografias apresentadas. Como um avesso da memória é também esquecimento, parte inserida no tempo que, quando se revela, o faz como localização e história porque, embora fátua e parcial, pertence a uma temporalidade que a significa. Ao falar sobre a memória, Merleau-Ponty (2006, p. 358) a reconhece como “fundada pouco a pouco na passagem contínua de um instante no outro e no encaixe de cada um, como todo seu horizonte, na espessura do instante seguinte”. A sucessão então a significa, perpassa o corpo, afirma sua existência, insere o corpo no tempo, habitando entre um interstício e outro, anunciando uma totalidade de que participamos.

FIGURA 5

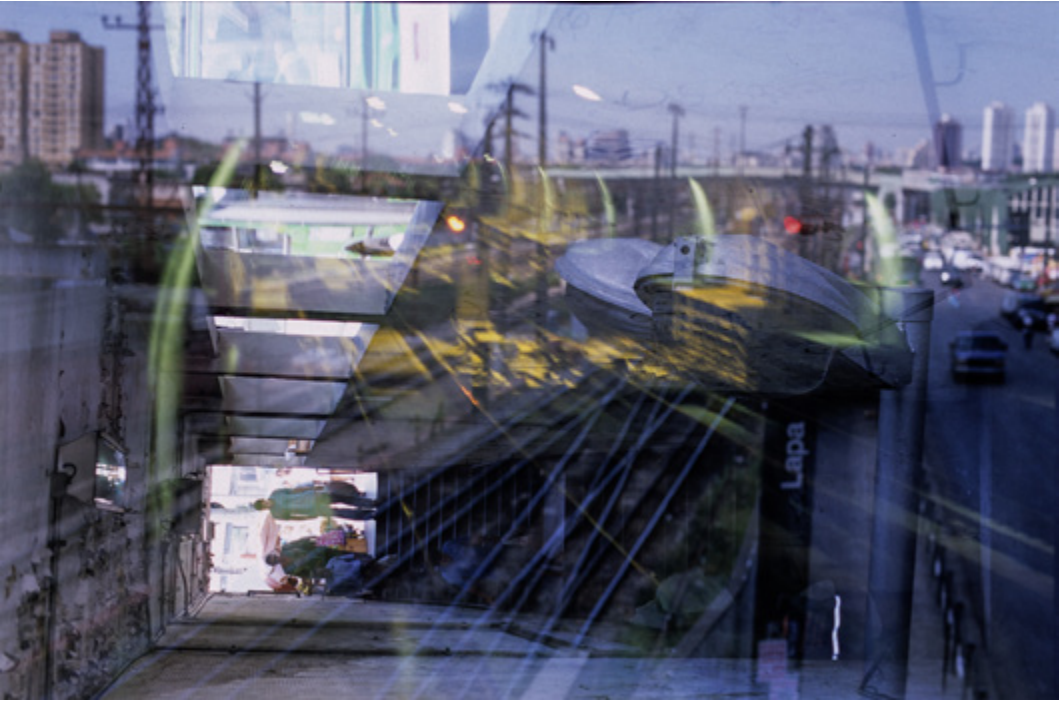


Foto: Luciano Bernardino da Costa (2007)

FIGURA 6



Foto: Luciano Bernardino da Costa (2007)

O ato de ver se vivifica primeiramente enquanto corpo em situação. A visão é parte da teia de sentidos que nos compõem e se estendem a uma noção de percepção que nos habita e constantemente retorna, aparentemente, como um automatismo que nos constitui. Fazer fotografia é selecionar, é interromper esse fluxo, para condicionar-se como memória de um ato e parte de uma história. É, portanto, fazer emergir um sentido que pode se distinguir enquanto imagem, quando tensionado à indeterminação que nos faz perceber apenas uma zona limitada componente de nosso hábito de ver. No dizer de Walter Benjamin, a memória é aquilo que nos constitui, é a matéria a que estamos imersos. Se pensarmos sob a perspectiva da “imagem dialética”, para o filósofo, a imagem pode vir a confrontar o vivido estabelecendo uma relação dialética capaz de aflorar outros sentidos. Ela pode falar ao presente, mesmo que se revele como passado, quando se apresenta como instante disruptivo do ato de ver, quando se apodera do tempo como um sintoma². Um turbilhão que move o observador a deslocar-se do lugar em que se encontrava, para se apresentar como possibilidade de ressignificação em um tempo histórico que especificamente emerge.

Uma articulação pode ocorrer no fazer fotográfico situado entre uma dimensão fenomênica e uma inserção no tempo histórico e na cultura. É como um gesto a representar uma faceta transgressora ou reveladora de um tempo manifesto em imagem, “imagem dialética”, portanto. Nas fotografias

2 A imagem crítica reintroduz a imagem dialética presente nos trabalhos de W. Benjamin. Deste modo, Didi-Huberman propõe, ao dar evidência às dobras do conceito de Benjamin, a ampliação de sua compreensão trazendo sua dimensão fenomenológica associada à de noção de sintoma. Está tratada como crise que emerge de uma fragilidade fenomênica, simultaneamente anacrônica e histórica em atrito, portanto, com o tempo de seu afloramento (Ver DIDI-HUBERMAN, 1998).

apresentadas, as temporalidades fugazes se apresentam como tempos fixados, frações antes indistinguíveis que se sobrepõem umas às outras, mas que não se completam como signo visual único. Como condição mnemônica volátil localizada nas cidades, passam a exigir um posicionamento ativo do observador ao colocarem a pergunta: “Eu conheço isso? Por que não?”. A cidade, assim, apresenta-se como uma paisagem mnemônica que não existe enquanto tal, mas que transita como sucessão de impressões não perpetuadas, em um local dúbio, situado entre imagens internas e externas ao sujeito.

Esta sucessão de imagens aproxima-se de uma condição do homem contemporâneo não restrita a uma percepção ancorada em relações sensíveis no espaço. Mas, perpassada por outros registros, outros modos de codificação e sugestão técnico-visuais cuja corporeidade é resignificada. A memória é suplantada de uma condição estritamente extensiva ao corpo, para uma outra mediada por artefatos tecnológicos que a amplifica e a desloca significativamente.

FIGURA 7



Foto: Luciano Bernardino da Costa (2007)

FIGURA 8



Foto: Luciano Bernardino da Costa (2007)

Sob esta perspectiva, as imagens não podem mais ser compreendidas, unicamente, como uma superfície que abriga a reordenação e codificação de um espaço objetivo, tendo a perspectiva e o pensamento cartesiano como agentes determinantes de um modelo de representação. O mesmo pode-se dizer de uma dimensão fenomênica, a qual passa a se fazer extensiva a dispositivos acopláveis ao corpo e aos sentidos. Assim, as imagens que nos povoam podem ser encaradas como estratégias de representação que estabelecem sua interlocução e anunciam um tempo histórico distinto, vazio de um conhecimento e de um aprofundamento em um espaço contínuo e identificável como uma trama e uma sucessão de anteparos no tempo e no espaço. Essa outra temporalidade transpassa a materialidade dos espaços edificados, a localização do corpo situado, para uma estrutura feita de uma ordem dilatada, estendida, que amplia nossa ação no espaço, nossa imaginação, nossas relações sociais de forma persistente. Então, realiza-se uma experiência que se aproxima de um deslocamento do corpo situado, para um outro que o transgride e abre outras camadas de intercâmbio tendo a imagem digital, eletrônica, e outros meios de comunicação como suportes de uma atividade criativa, propositiva e cognitiva codificada. Essa questão é trazida por Paul Virilio ao identificar uma crise da representação, justamente aquela associada ao espaço perspectivo e cartesiano para uma outra situação em que passa a dominar o pulso ininterrupto das imagens que percorrem e povoam nossas cidades. No dizer de Virilio:

O ponto de fuga, centro onipresente do antigo olhar em perspectiva, dá lugar à instantaneidade televisada de uma observação prospectiva, de um olhar que transpassa as aparências das maiores distâncias [...] Nesta experiência final do espaço que subverte a ordem de visibilidade surgida no Quatrocento (VIRILIO, 1993, p. 23)

Esta transformação apresenta uma condição distinta em que a aparência das imagens que definiam nossa relação com o mundo é substituída pela transparência: “a aparência do olhar direto, a aparência sensível dos objetos sobre a transmutação da teleobservação e da telecomunicação dos dados da imagem [...] que visa suplantar definitivamente as percepções imediatas, com os riscos de perpetuação iconológica que isto implica” (VIRILIO, 1993, p. 23).

Nas imagens apresentadas há como um anseio de aproximar-se desta condição ambígua, ao mesmo tempo fenomênica e imaterial, em duplo registro de uma condição mnemônica que se realiza como simultaneidade de impressões situadas e mediadas tecnicamente, desejanter de uma assimilação por um observador cada vez mais habituado a uma experiência dos sentidos ampliada nas grandes cidades.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico, a as Perspectivas do Tempo Real*. Rio de Janeiro: Editora 34. 1993.

Fotografia, capital social e identidade em dispositivos móveis

RODRIGO GALVÃO DE CASTRO¹

Resumo: Este artigo apresenta uma discussão a respeito do uso da fotografia como estratégia para construção de perfil e identidade em redes e mídias sociais, uma prática que talvez possa ser chamada de “documentário do eu”. Mais especificamente, aborda questões relacionadas a novos usos da fotografia baseada em dispositivos móveis como *tablets* e *smartphones*. Apresenta considerações sobre questões de identidade e redes sociais baseadas no uso de imagens e a relação com a construção do chamado capital social. Como eixo central, traz uma série de imagens realizadas pelo autor para demonstrar esse processo como meio de posicionamento nas mídias sociais e o estabelecimento de conexões com comunidades digitais.

Palavras-chave: Instagram. Identidade. Fotografia. Redes sociais digitais.

Novas formas de ser e de visibilidade estão sendo construídas a partir do modo como internet, redes sociais e aplicativos de imagens têm sido utilizados e estão no centro de transformações na própria concepção de fotografia. Durante décadas de fotografia analógica, fotodocumentarismo e fotojornalismo possuíam atributos como o de serem uma espécie de janela para

¹ Doutorando em Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”. E-mail: rodrigo.galvao@unesp.br

o mundo- e aos acervos ditos pessoais ou familiares se atribuíam características biográficas ou mesmo etnográficas de registros sociais.

Um dos possíveis principais reflexos da internet e dos conceitos e práticas que decorrem do uso em especial de redes e mídias sociais é o chamado “protagonismo online”, que traz consigo uma série de implicações de ordem sociocultural associadas à percepções de si e do mundo, constituição de identidades digitais e a formatação de um discurso marcado subjetivamente pelo capital social adquirido.

Podemos supor que esse protagonismo, em criações nas quais se quer imbuir uma aura de fotografia autoral, pode estar relacionado com o conceito de que “práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

A nova fotografia

A chamada hiperfotografia (ou “nova fotografia”) está mais para uma espécie de *storytelling* pessoal, como narrativas contemporâneas do cotidiano de quem a utiliza, do que para a fotografia como se conhecia até então no processo analógico. Aqui podemos pensar nas ideias de Hall sobre a centralidade da cultura: a proliferação da cultura tanto em seus aspectos substantivos (a organização de atividades, o rumo de instituições etc.) como epistemológicos figura na base de mudanças geradas pelo uso das tecnologias da informação.

A mediação da cultura está muito presente na forma como são construídas as relações por meio de imagens nos aplicativos sociais – de onde deriva o conceito de hiperfotografia ou mesmo de *mobgrafia*, como denominada a fotografia produzida, editada

e distribuída/compartilhada exclusivamente via dispositivos móveis. Nela, em especial, situam-se também as ideias de Hall sobre o reflexo da cultura sobre o que ele chama “vida interior” e na constituição da identidade e da pessoa como ator social.

Essas mediações e a figura do “ator social”, associadas ao protagonismo online, cujo reflexo é o deslocamento da função atribuída de espectador para uma atuação marcada tanto pela fruição como pela criação, produção e difusão de conteúdo, constituem identidades baseadas em uma cultura de “imagens do mundo”, as quais, na verdade, expressam muito mais uma espécie de mundo interior visto pelo filtro dos dispositivos móveis do que aquilo que a fotografia tida como tradicional sempre teve como representação exterior.

Imagem e identidade

Como já ponderava Kerkchove (1997), a relação do homem com a tecnologia digital e o jogo recíproco de criação-uso-inovação-criação-uso-inovação é capaz de alterar significativamente a mediação deste com a própria constituição da linguagem.

Desse modo é que os conceitos de hiperfotografia e *mobgrafia* têm em comum o ato fotográfico e em tudo o que o envolve como um fazer marcado pelo esgarçamento das fronteiras existentes no processo analógico; ou seja, a perda dos limites impostos pelo papel e sua circulação, a transferência do domínio da técnica para o sentimento implícito no fazer e uma espécie de validação da imagem, menos por o que se pode considerar critérios profissionais (curadorias, editorias) e mais pela repercussão na comunidade online por meio de curtidas e compartilhamentos. Como diz Edwards (2017, s/p, tradução do autor),

fotografia via dispositivos móveis não é como fotografia com câmeras. A diferença na relação [entre ambas] não é apenas uma

questão entre o equipamento e o usuário...há menos invasão [de privacidade] e mais intimidade. Muitos fotógrafos dizem que eles produzem um trabalho muito mais pessoal com seus celulares.

Essa dimensão pessoal da fotografia em dispositivos móveis ganhou corpo e significado no Instagram em parte porque o aplicativo foi concebido especificamente para uso em *smartphones* e *tablets*. Quanto à *mobgrafia* configurar-se como uma espécie de documentário de si mesmo, precisamos pensar outra característica comum às imagens postadas em redes como o Instagram: nelas, *selfies* têm dado lugar a imagens de lugares e situações vividas pelo usuário. Esse roteiro visual – de cenas, situações, contextos – é fio condutor que revela sinais indiciais de uma intenção do autor/usuário em moldar sua identidade por meio de um percurso imagético.

Um exemplo disso é a coletânea de fotografias apresentadas neste trabalho. A Figura 1 mostra uma cena em casa noturna cujos protagonistas (da imagem) não têm qualquer relação com o autor, mas evidencia um “estar ali”, um modo de participação que até certo ponto demonstra afinidade pessoal com a situação, valendo o mesmo raciocínio para a Figura 2.

Em situações similares, o que análises de uso das redes sociais mostram é que no caso do Instagram nem sempre a escolha pelas fotografias de portfólio são a melhor opção. Em vez disso, imprimir um tom autoral ao criar um mosaico de imagens que remetem à maneira como se vê cenas do dia-a-dia pode estabelecer uma identificação com o estilo de trabalhos desenvolvidos profissionalmente, como nas Figuras 3 e 4, cujo teor fotojornalístico remete a trabalhos editoriais. O mesmo raciocínio vale para as Figuras 5 e 6, cuja abordagem, embora sem um viés editorial, está conectada a trabalhos desenvolvidos pelo autor em fotografia urbana e expostos em portfólio disponível em outra plataforma – no caso, um sítio na internet.

FIGURA 1: Cena em casa noturna



Foto: Rodrigo Galvão de Castro (2018)

FIGURA 2: Futebol de praia



Foto: Rodrigo Galvão de Castro (2018)

FIGURA 3: Manifestação contra a alta nos combustíveis



Foto: Rodrigo Galvão de Castro (2018)

FIGURA 4: Atendimento em igreja

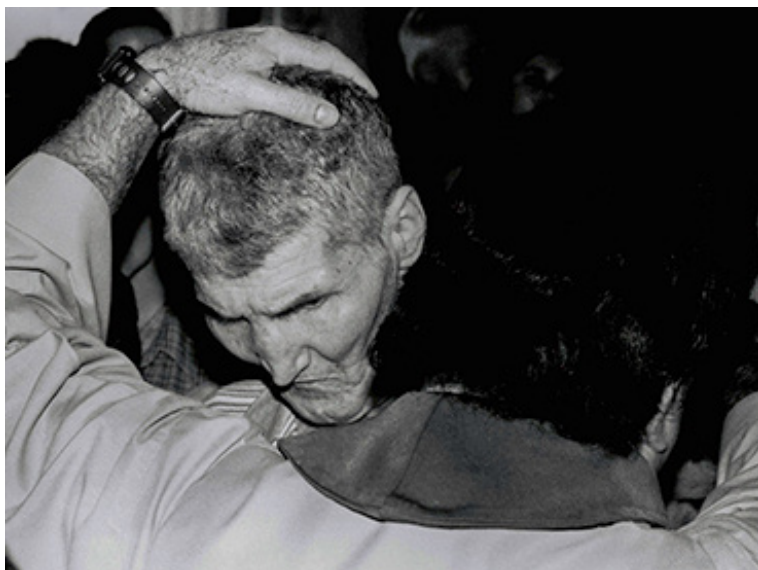


Foto: Rodrigo Galvão de Castro (2018)

FIGURA 5: Rampa de acesso em terminal rodoviário



Foto: Rodrigo Galvão de Castro (2018)

FIGURA 6: Terminal urbano na Estação Júlio Prestes, em São Paulo



Foto: Rodrigo Galvão de Castro (2017)

No caso das Figuras 7 e 8 é possível depreender uma conotação mais pessoal, com um grau de abstração maior do que, por exemplo, em imagens editoriais, o que, sob a perspectiva deste trabalho, pode ser considerado como parte indissociável da construção identitária.

Hall (2000, p. 103) afirma que “as perspectivas que teorizam o pós-modernismo têm celebrado, por sua vez, a existência de um ‘eu’ inevitavelmente performativo”, isto é, uma identidade que passa mais por um processo dinâmico de significação e ressignificação do que propriamente por uma definição estática.

É inevitável pensar na existência de uma “mobilidade do eu”, construído e reconstruído ao longo de um tempo o qual, com a instantaneidade e a impermanência proporcionadas pelo digital e pelo online, deixa de ser linear para se tornar um eterno presente em mutação. Isto parece ser reforçado continuamente e progressivamente por meio do uso cada vez mais intenso de aplicativos e redes sociais digitais, nas quais ocorre uma espécie de simbiose social, trocas nas quais estratégias de identidade e reconhecimento se dão mutuamente:

[...] este descentramento [do sujeito] exige – como a evolução do trabalho de Foucault claramente mostra – não um abandono ou abolição mas uma reconceptualização do ‘sujeito’. É preciso pensá-lo em sua nova posição descolada ou descentrada – no interior do paradigma (HALL, 2000, p. 105).

Esta nova posição começou a tomar forma a partir de quando a comunicação mediada pelo computador passa a receber incrementos significativos desde aproximadamente 2005 – ano em que o crescimento das redes sociais digitais começa a crescer muito. Isso decorreu, em parte, do fato de a internet, a interface web e aplicativos para dispositivos móveis terem amplificado a conexão entre usuários, proporcionando ganhos em escala na construção de redes sociais digitais.

FIGURA 7: Reflexo em poça d'água



Foto: Rodrigo Galvão de Castro (2018)

FIGURA 8: *Selfie* tirada em piscina natural em Delfinópolis (MG)



Foto: Rodrigo Galvão de Castro (2016)

Conexão e capital social

Recuero (2007) afirma que redes sociais digitais são sistemas nos quais pessoas estão conectadas – e não computadores. A ideia remete a um conceito encontrado ao longo do século XX, tornando-se mais complexo com as contribuições de autores como Pierre Lévy, Charles Baudelaire, Maffesoli e outros acerca das novas constituições de grupos formados a partir de interesses comuns.

Os atores das redes sociais moldam as estruturas às quais pertencem mediante a interação entre si, mas na internet a substituição da distância física por uma possível proximidade virtual os torna menos discerníveis, substituindo-os por representações baseadas em construções virtuais de identidade. Estas são expressas de diversas maneiras – quer seja por meio de blogs, sites pessoais e/ou institucionais, avatares em mundos virtuais ou perfis nas redes sociais digitais.

Sobre tal atualização constante podemos considerar a afirmação de Hall (2000, p. 106) de que “na linguagem do senso comum, a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal”.

Em uma comparação com o exemplo dado por McLuhan (1969) a respeito da fragmentação causada pela máquina e seu impacto no trabalho e na associação humana, é possível pensar na individualização da experiência e o sentido dado pela organização em rede do virtual como fatores que têm refletido na constituição da identidade e do próprio ser/estar/fazer. Isto é, ao mesmo tempo em que cada pessoa seleciona, produz e reproduz, recorta e compartilha seu modo de ver o mundo e a si próprio, condiciona a possível validação dessa identidade ao olhar do outro

mediante a exposição nas redes e aplicativos sociais. Deduzimos que a eles se aplicam as ideias de McLuhan, uma vez que esse processo é determinado pela própria estrutura da internet e das mídias sociais, ou seja, a singularidade e o individualismo do fazer condicionados, em um jogo de duplos, ao olhar do outro como estratégia de validação e reconhecimento.

Na relação entre a imagem tal como considerada aqui e o uso de aplicativos como o Instagram também se pode considerar que

[...] o efeito de um meio se torna mais forte e intenso justamente porque o seu 'conteúdo' é um outro meio. O conteúdo de um filme é um romance, uma peça de teatro ou uma ópera. O efeito da forma filmica não está relacionado ao conteúdo de seu programa (MCLUHAN, 1969, p. 33).

Deste mesmo modo, o fazer da *mobgrafia* pode não estar relacionado diretamente ao fazer fotográfico em si, mas às relações a ele proporcionadas pela fragmentação e por uma possível banalização da imagem próprias do meio, pois como diz McLuhan (1969, p. 37) “[...] cada produto que molda uma sociedade acaba por transpirar em todos e por todos os seus sentidos”.

Considerações finais

A análise das questões relacionadas à fotografia em seus novos usos leva a percepção de haver, na verdade, uma certa quebra de paradigma quanto à própria concepção da imagem fotográfica. Se ainda há classificações sociológicas como as citadas por Barthes (2015) com vieses etnográficos – como os de rito familiar – ou meramente técnicos (regras de composição, temática etc.), os novos usos da fotografia, o processo de individualização nas mediações e questões como as de capital social têm transformado profundamente o uso da imagem e, porque não, do próprio modo de constituição identitária.

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social [...]. É curioso que não se tenha pensado no *distúrbio* (de civilização) que esse ato novo traz (BARTHES, 2015, p. 19)

Da subversão provocada na projeção financeira/social quando da passagem da pintura de retratos para o papel fotográfico, do analógico ao digital – e depois para os dispositivos móveis – a fotografia passou a protagonizar novos distúrbios, como os de deslocamento da produção e de construção de identidade. Tem-se, assim, uma transferência de etnografias que se antes se constituíam de grupos (sociais, familiares) para registros individuais cuja existência e significado dependem da simbiose com outros perfis e identidades idem definidos por meio de capital social digital.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- EDWARDS, N. What you don't understand about mobile photography. X-Equals: Disponível em: x-equals.com/what-you-really-dont-understand-about-mobile-photography. Acessado em 20/09/2017.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, p. 103-133, [1996] 2000.
- KERKCHOVE, D. *A pele da cultura*. São Paulo: Editora Olho D'Água, 1995.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo, EXO experimental org./ Editora 34, 2005.
- RECUERO, Raquel. *Redes sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

Cordão, de inventário a fotolivro: fluxos, discursos e incompletudes

EDUARDO QUEIROGA¹

Resumo: Este capítulo se debruça sobre fotografias pertencentes ao fotolivro “Cordão”, lançado pelo autor em 2018, como desdobramento de uma pesquisa iniciada em 2008 sobre parteiras tradicionais em Pernambuco. Levanta questões envolvendo os limites e aberturas da imagem fotográfica, tensionando os objetivos de pesquisa, as escolhas na construção de discursos e os resultados alcançados. É ativado por pensamentos trazidos por autores como Barthes, Berger, Lissovsky e Rancière. Inclui 12 imagens selecionadas do universo de 80 que constam no fotolivro.

Palavras-chave: Fotolivro. Cordão. Estratégias autorais. Significado.

As fotografias aqui apresentadas fazem parte do fotolivro “Cordão” (QUEIROGA, 2018). Desde 2008 fotografo parteiras tradicionais em Pernambuco, onde moro. Começou como parte de uma pesquisa promovida pelo Instituto Nômades, o Inventário dos Saberes e Práticas das Parteiras Tradicionais de Pernambuco, posteriormente complementada pelo Inventário dos Saberes e Práticas das Parteiras Indígenas de Pernambuco.

¹ Doutor em Comunicação (PPGCOM/UFPE), professor do Centro Universitário dos Guararapes (UNIFG). Email: queiroga.eduardo@gmail.com.

Nos primeiros anos de trabalho, tive contato com – e fotografei – mais de duzentas parteiras em todas as macrorregiões do estado, do sertão ao litoral, passando pela Região Metropolitana do Recife, zona da mata e agreste, incluindo três etnias indígenas. Embora o projeto envolvesse diversas antropólogas, psicólogas e pesquisadoras de várias áreas, concentrei todo o processo de produção fotográfica. Esse volume de imagens alimentou os relatórios dos Inventários e se desdobrou em uma série de outros recortes e alcances públicos: se espalhou em exposições itinerantes, em publicações, catálogos, postais, livros e projeções, entre outros formatos.

A proposta do Inventário surge com o intuito de “(re)conhecer a diversidade dos saberes e fazeres de parteiras tradicionais pernambucanas, contribuindo para sua valorização” (MELO; MÜLLER; GAYOSO, 2013), abordando o ofício da parteira como parte do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Seguindo a metodologia do INRC², entre os anos de 2008 e 2011,

a pesquisa buscou caracterizar o ofício, contar a história de vida de cada entrevistada, definir os significados e sentidos do “ser parteira”, identificar bens associados ao ofício, bem como abarcar as transformações e compreender a atividade nos dias atuais. Foi gerado um vasto banco de dados e um riquíssimo acervo fotográfico que revelam múltiplos aspectos do universo da parteira tradicional pernambucana (MELO; MÜLLER; GAYOSO, 2013).

Milhares de imagens foram produzidas buscando conhecer o universo dessas mulheres: quem são elas, onde vivem, como são suas casas, os caminhos que percorrem, seus entornos, os utensílios, a religiosidade, os saberes associados, os vestígios e as inscrições de suas práticas como parteiras. De 2013 a 2016, aconteceram

2 O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

novas ações importantes para o projeto: uma série de exposições itinerantes – acompanhadas de outras atividades paralelas, como promoção de rodas de diálogos, publicação de catálogos, doação de acervos e impressão de postais – fez a “devolução” das imagens para as comunidades onde passamos fotografando, com atenção especial às parteiras que foram objeto da pesquisa. A exposição “Parteiras, um mundo pelas mãos” teve duas edições diferentes e percorreu quase todas as localidades que haviam sido visitadas no processo de pesquisa³. Para nós era extremamente importante voltar a essas pessoas, atendendo aos anseios de visibilidade e valorização do ofício da parteira. As praças, arruados e pátios onde as mostras aconteceram foram escolhidas com as parteiras locais, como parte da construção coletiva proposta.

Não revisaremos aqui todas as ações surgidas no percurso do projeto, hoje abraçadas pelo Museu da Parteira, mas me parece importante destacar essas distintas saídas, diferentes edições e usos, tendo como ponto de partida um esforço de pesquisa fundador. Embora eu continue fotografando esse universo – as ações do projeto contribuem também para essas renovações – apenas uma das imagens aqui apresentadas foi feita posteriormente ao período inicial de 2008 a 2011.

O fotolivro “Cordão”, lançado em 2018, é composto por 80 fotografias de minha autoria e um texto da professora e jornalista Fabiana Moraes. Possui interpretação em Libras e traduções para espanhol e inglês, além de roteiro de audiodescrição para cada uma das imagens⁴. O título do livro remete duplamente

3 Por falta de recursos, algumas localidades só puderam ser retornadas posteriormente, mas a exposição também esteve presente em eventos científicos, festivais de fotografia e eventos culturais.

4 Por falta de recursos, algumas localidades só puderam ser retornadas posteriormente, mas a exposição também esteve presente em eventos científicos, festivais de fotografia e eventos culturais.

ao universo das parteiras. Aponta para o barbante de algodão utilizado tradicionalmente no processo do parto para estancar a comunicação entre a placenta e o bebê e possibilitar o corte do outro cordão, o umbilical. Para mim, simboliza essa dupla relação de fluxo e interrupção, ruptura que inaugura novos fluxos. Marca, como um rito de passagem, a assunção, a consciência de um ato emancipatório, um passo adiante no papel da fotografia no bojo dessa pesquisa. Cordão é movido pelos mesmos anseios de estudo, visibilidade e reconhecimento e se alimenta dos mesmos processos investigatórios, mas se constrói numa narrativa diferente das ações anteriores.

A fotografia se constrói numa espécie de suspensão entre o fluxo dos acontecimentos e a fruição das imagens pinçadas deste fluxo. A fotografia convive com a lógica de descontextualização e recolocação em novos percursos narrativos. John Berger indica um abismo de significação que se abre entre esses dois momentos, o da produção – ou captura – e o da fruição de uma fotografia. A imagem é capaz de carregar as aparências das coisas de uma maneira impressionante, mas não tem a mesma habilidade para fornecer uma série de outras informações necessárias à interpretação – ou que podem influenciá-la muito fortemente (BERGER; MOHR, 1998). Tal inaptidão facilita a associação de uma mesma imagem a diferentes discursos ou a abertura a distintas leituras: “todas as fotografias são ambíguas. Todas as fotografias foram arrancadas de uma continuidade” (BERGER; MOHR, 1998, p. 91). Se podemos perceber os caminhos – e a geografia – percorridos pelas parteiras (Figuras 1 e 12) mas não conseguimos identificar com clareza o município ou o nome delas, a fotografia nos permite ver com exatidão os instrumentos por elas utilizados (Figuras 8 e 9).

A polissemia e a ambiguidade que carrega dentro de si representam aberturas extremamente férteis para uns,

mas podem alimentar crises em outros. Como defender o potencial da imagem fotográfica como linguagem, como fala, reconhecendo sua inerente frouxidão discursiva? Ou, em outras palavras, como conciliar a dificuldade em carregar determinadas informações necessárias à interpretação com objetivos de documentação bem estabelecidos?

Roland Barthes, em seu texto “A morte do autor”, questiona a ideia do autor que nutre o livro, aquele que preexiste à sua obra, afirmando que, ao contrário, o autor surge com a obra, é esta que dá origem àquele: “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que encontram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor” (BARTHES, 2012, p. 64). É preciso reconhecer o lugar do leitor na construção de uma obra e isso toma contornos ainda mais relevantes quando se trata da fotografia, pois é na leitura que os significados se constroem. Fotógrafo e pesquisador, o autor se coloca em diálogo com o leitor. Em muitos casos – em outros, não – há uma busca pela compreensão, que seria o alinhamento entre as intenções do primeiro e as percepções do segundo.

De algumas audiências é esperada a passividade, o consumo silencioso e cordial. Jacques Rancière nos alerta para o espectador que “mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. (...) O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (RANCIÈRE, 2012, p. 8), propondo uma emancipação que se coloca como “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e corpos coletivos” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Ou seja, não basta reconhecermos a importância

do leitor na construção de significados, pois a facilidade que a fotografia tem de alimentar diferentes discursos – e intenções – permite que ela seja acionada em mecânicas de espetacularização que visam pacificar a audiência.

Em estudo anterior (QUEIROGA, 2018b) procurei identificar determinadas estratégias autorais presentes em obras da fotografia documental, com intuito de controlar a proliferação de leituras e aproximar as interpretações das intenções que movem fotógrafos documentaristas. Algumas dessas estratégias são o uso de conjuntos de imagens, a associação com textos, a delimitação do circuito e a própria assinatura dos autores. Trabalhar com séries ou ensaios nos faz destacar certos aspectos, investir em determinadas direções, nos conduz a sentidos que não estão nas imagens isoladamente, ao mesmo tempo em que tiram do horizonte leituras destoantes com nossas intenções.

A combinação com a linguagem escrita evita desvios, anexa dados, aprofunda abordagens. Na fichas, textos e legendas que formam os relatórios dos Inventários, relacionamos informações objetivas sobre as circunstâncias nas quais as imagens foram geradas. Lá, nesses documentos, vemos que se trata da parteira Severina Maria Xavier, conhecida como “Biró”, na fachada de sua casa, em Caruaru, onde podemos ler uma placa fazendo referência à sua atividade (Figura 4).

Já no fotolivro *Cordão*, o leitor irá se deparar com uma sequência de 80 fotos, encadeadas, sem legendas ou textos explicativos e somente na página 68 irá encontrar essa mesma imagem descrita acima. O livro foi editado – em diálogo com a artista Ana Lira –, de modo a primeiro apresentarmos o terreno por onde vamos trafegar para, bem aos poucos, esse cenário ser ocupado pelas parteiras. A ideia é que o leitor vá sendo introduzido ao assunto sem entregar antecipadamente

a chave de interpretação. O texto ao final da encadernação, ao trazer uma escrita livre sobre algumas parteiras, serve para apoiar e aproximar o entendimento da obra, mas quisemos que esse percurso fosse construído com liberdade, incluindo desvios. No final estendemos a mão para ajudar, mas com a alegria da inerente multiplicidade de leituras possíveis.

Estão no Cordão os rostos das parteiras (Figuras 2, 3, 4 e 5), suas casas (Figuras 2, 3 e 4), os instrumentos e seus vestígios da prática (Figuras 4, 5, 6, 7, 8 e 9), sua religiosidade (Figuras 10 e 11), os caminhos percorridos e tantos outros aspectos buscados nas pesquisas. Se podemos acessar dados visuais precisos nessas imagens, é necessário, também, que entendamos e valorizemos a força das narrativas abertas. O encadeamento das fotografias neste fotolivro nos conduz a um percurso que mescla dados prévios e construções posteriores. Mauricio Lissovsky nos instiga quando diz se interessar pelas “lacunas nos arquivos que nos convidam a conjugar a história no futuro do pretérito. Estes vazios não falam do que foi, balbuciam o que poderia ter sido” (LISSOVSKY, 2009, p. 122). O que ele chama de dimensão poética que nos evoca as brechas nos documentos sobre o que ainda está por se realizar.

Esse capítulo encara o desafio de olhar para meu próprio trabalho atravessado por angústias e incertezas, como uma camada a mais nessa construção. Busquei traçar um arco entre os princípios que nortearam a pesquisa sobre parteiras tradicionais e a produção do fotolivro Cordão, entendendo e defendendo a potência das imagens na articulação de saberes e construção de conhecimento, ao mesmo tempo em que tensionando limites da linguagem fotográfica inserida nas intenções da documentação.

FIGURA 1: Caminhos



Foto: Eduardo Queiroga (2018)

FIGURA 2: Interiores



Foto: Eduardo Queiroga (2018)

FIGURA 3: Interiores



Foto: Eduardo Queiroga (2018)

FIGURA 4: Inscrições



Foto: Eduardo Queiroga (2018)

FIGURA 5: Inscrições



Foto: Eduardo Queiroga (2018)

FIGURA 6: Práticas



Foto: Eduardo Queiroga (2018)

FIGURA 8: Instrumentos



Foto: Eduardo Queiroga (2018)

FIGURA 9: Instrumentos



Foto: Eduardo Queiroga (2018)

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BERGER, John; MOHR, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, 1998.

LISSOVSKY, Mauricio. Viagem ao país das imagens. In: FURTADO, Beatriz (Org). *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009.

MELO, Júlia Morim de; MÜLLER, Elaine; GAYOSO, Daniella Bittencourt. Parteiras tradicionais de Pernambuco: saberes, práticas e políticas. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2013. Disponível em: fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1380747140-ARQUIVO PARTEIRAS TRADICIONAIS DE PERNAMBUCO.pdf. Acesso em 10 mar. 2019.

QUEIROGA, Eduardo. *Cordão*. Recife: Zoludesign, 2018.

QUEIROGA, Eduardo. O desejo documental e sua relação direta com estratégias autorais. *Líbero*, ano XXI, n. 42, jul./dez. 2018b. Disponível em: revistalibero.casperlibero.edu.br/o-que-as-imagens-querem/o-desejo-documental-e-sua-relacao-direta-com-estrategias-autorais. Acesso em: 10 mar. 2019.

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

A filosofia das polaridades em Ruy Guerra: Nietzsche, Dionísio, Apolo e o conflito entre a vida e a arte¹

EDUARDO PORTANOVA BARROS²

Resumo: A dupla nacionalidade de Ruy Guerra é tomada, aqui, como constitutiva de um cinema ambivalente entre as forças dionisíacas e apolíneas, conforme a filosofia trágica de Nietzsche. Foi a partir de “As bacantes”, de Eurípides, que Nietzsche teorizou sobre a era trágica da filosofia grega. A dialética dionisíaco-apolínea, em constante embate, é o centro propulsor, neste artigo, da motivação fílmica deste cineasta que lutou pela independência de Moçambique e pelo Cinema Novo (de vanguarda) brasileiro. Essa trajetória marcada por uma ideologia apolínea da força contrasta com o crepúsculo do sujeito autônomo pela embriaguez báquica das dionisíacas. Conclui-se que é essa dupla natureza mítica que inquieta e sossega, ao mesmo tempo, uma filosofia entre o ser e a aparência nesse cineasta ambivalente que é Ruy Guerra.

Palavras-chave: Cinema. Ruy Guerra. Nietzsche. Filosofia. Imaginário.

1 Artigo resultante da tese de doutoramento do autor em 2009 sobre Ruy Guerra (conforme Referências).

2 Prof. Visitante PPGCOM/FIC/UFG.

FIGURA 1



Foto: Eduardo Portanova Barros

O dionisiaco cineasta Ruy Guerra, porque trágico, é um cineasta da ação, e não da passividade, da desesperança ou do pessimismo. Vejamos se podemos sustentar essa afirmação. Segundo Nietzsche (2005, p. 8), a arte dionisiaca “repousa” na embriaguez e no arrebatamento, cujos efeitos são representados pela figura de Dionísio (ou Dioniso). Ele é a desmedida, o insólito, o orgasmo, a desordem. É tudo o que contraria o apolíneo, mas que nele se afirma. É a relação entre ambos - o dionisiaco e o apolíneo - que os delimita. “Quanto mais forte medrava o espírito da arte apolínea, mais livre se desenvolvia o deus irmão Dioniso: o primeiro chegava ao completo aspecto imóvel da beleza, o outro interpretava na tragédia o enigma do mundo” (NIETZSCHE, 2005, p. 11).

A tragédia, para Nietzsche, oferece uma visão destoante da linearidade apolínea. E explica que o herói trágico, ao contrário da estética moderna, não luta contra o destino, e sim “precipita-se na desgraça” (NIETZSCHE, 2005, p. 89). Nietzsche faz uma comparação com a dialética, que, no fundo, para ele, é otimista por acreditar em causa e consequência, culpa e castigo, virtude e felicidade: atributos que o homem trágico não reconhece, porque não alcança, como na dialética, seu fim. Conforme Nietzsche, o herói dialético representa uma existência cômoda. É um herói apaziguado, acreditando nos princípios socráticos de que “virtude é saber” e “peca-se” por ignorância. “[...] no esquecimento de si dos estados dionisiacos dava-se o ocaso do indivíduo com seus limites e medidas” (NIETZSCHE, 2005, p. 24).

Ruy (Alexandre) Guerra (Coelho Pereira) é Dionísio, o deus grego do vinho, das emoções e da tragédia. É tanto um deus local (grego) quanto estrangeiro. Nasceu em Moçambique e vive no Brasil. É local (brasileiro) e estrangeiro (português-moçambicano). Dionísio não é só o deus da embriaguez, mas também do sossego e da quietude. Aqui está ele, neste artigo, em fotos no Rocio, município de Petrópolis, Rio de Janeiro, no dia 18 de março de 2009,

uma quarta-feira úmida, entre 11h30min e 15h30min, tiradas com uma Praktica MTL 50, objetiva Pentacon 50mm, filme Tri-X puxado para 3.200 ASA. Um herói trágico como Guerra-Dionísio-Guerra não luta contra o destino, embriaga-se, com seu charuto cubano (muita fumaça!) de um mundo cuja perfeição é a morte e cujo mistério repousa na forma.

É nessa reversibilidade constante entre um mundo e outro (morte e forma), que só adquire sentido a partir da simbolização, entendendo por simbolismo a maneira com que o imaginário se expressa, que Ruy Guerra se mascara. A máscara de Dionísio. Quem foi ele? Eurípedes descreve Dionísio - filho do deus olímpico Zeus com Perséfone, a rainha do mundo subterrâneo (a morte), em “As bacantes”. É a história na qual Dionísio se vinga de Penteu, porque este não o cultua ou o reconhece divino. Dionísio, pois, revela sua divindade sob a forma humana e sua consciência trágica. Já as mênades (ou as *bacantes*, de Baco, o deus do vinho, que é o mesmo Dionísio) o idolatram, porque dizem que correm atrás do deus do riso, cujo trabalho é alegria e a fadiga, prazerosa. Cantam para celebrar Baco.

O que seria de Dionísio sem os titãs devoradores? Seu coração é resgatado por Atena e comido por Zeus, que os fulmina com um raio poderoso e os reduz a cinzas. Das cinzas nasce o homem: meio divino, meio titânico. É desse emaranhado de emoções e situações que vem o outro Dionísio, agora filho de Sêmele. A essência do mito é esta: Dionísio em oposição aos titãs. Analogamente, é Ruy Guerra, o *brasileiro* que nasceu no dia 22 de agosto de 1931, na então Maputo (hoje Lourenço Marques), embriagado por essa dualidade identitária e pela dialética entre a Arte e a Vida. Entre a vida e a arte de viver. Preguiçosamente. O problema das polaridades que Nietzsche destaca também pode ser análogo ao paradoxo de Umberto Eco sobre o que ele entende por “obra aberta”.

Obra aberta

Eco explica que muitos críticos procuraram, a partir de sua noção, enquadrar este ou aquele cineasta dentro dos pressupostos de uma “obra aberta” em oposição a uma “obra fechada”. No livro que sustenta a tese de “obra aberta”, Eco faz apenas uma pequena observação a respeito dessa dicotomia, mas não embasa sua proposta estabelecendo diferenças. Segundo ele, “o espírito não é dividir as obras de arte em obras válidas (‘abertas’) e obras não válidas, obsoletas, feias (‘fechadas’)” (ECO, 1976, p.25). Ou seja, o sentido de abertura, como o próprio autor explicita, é entendido como o de uma ambiguidade da mensagem artística. Abre possibilidades de interpretação e estimula uma leitura polissêmica da obra de arte. O paradoxo aberto ou fechado é bem o caso em Ruy Guerra. Ele é o filme.

Outro ponto a destacar é que uma obra, na opinião de Eco, é resultado de uma série de situações que envolvem não apenas um modelo de filme, “mas como um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior, ideias, emoções predisposições a operar e atos de invenção” (1976, p.28). No cinema, a organização dessas categorias resulta na mensagem fílmica. A recepção, porém, varia. Eco comenta que uma obra de arte tem relação com aquele que a vê. Para Eco, assim, cada “fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais” (ECO, 1976, p.40). Logo, conforme Eco, a compreensão da forma originária se dá por uma perspectiva individual.

Eco relaciona uma “obra aberta” com uma obra poética. O sentido que ele dá ao termo não é o de Aristóteles, “o de regras coercitivas (a *Ars Poetica* como norma absoluta), mas como programa operacional que o artista se propõe de cada vez” (ECO, 1976, p.24). Para Eco, o aspecto da fruição não pode ser negligenciado. Se o autor usa

determinados artifícios para compor sua obra, não é para dirigir o espectador nesta ou naquela direção, pelo menos dentro do que ele entende por “abertura”. O autor é considerado por nós um artista, que, para fazer de uma obra alguma coisa viva, não pode representá-la de um modo inteiramente consciente. “Quando a expressão falta, quando tudo for feito *de acordo com determinadas regras*, o resultado pode ser bem acabado, elegante, mas morto”, afirma Teixeira Coelho (2003, p. 130).

Poderíamos, aqui, em se tratando de percepção, acrescentar o pensamento de Maurice Merleau-Ponty. Para ele, perceber é comunicar ou comungar. A intenção é do cineasta, mas o acabamento da obra é feito pelo espectador: “A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, porque se põe na extremidade de um olhar” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 429). A noção de imagem como abertura no cinema de Ruy Guerra aponta para o mesmo sentido de Ponty. Isto é, a autoria não é um sentido *a priori*. É a motivação do que é sensível na percepção do diretor-autor que estabelece o impulso criativo. Godard, por exemplo, imprime um estilo em seus filmes sem sabê-lo. É uma maneira particular de agir. O resultado dessa operação é que poderá, mais tarde, do ponto de vista analítico, dar sentido ao estilo.

Não existem modelos de autor. Ruy Guerra não é um modelo. Godard dizia que sempre agia nos meus filmes do mesmo modo que agia na vida. “Não fiz distinção” (GODARD, 1989, p. 41). Há um princípio de oposição que parece dominá-lo e que faz parte do seu universo fílmico, assim como o apolíneo e o dionisíaco em Ruy Guerra, que é o de “se não se faz isso, eu farei” (GODARD, 1989, p. 31). O cinema de Ruy Guerra é de oposição. Uma oposição à narrativa fílmica linear, à do *happy end*, por exemplo. Não se trata de chocar pela violência, mas por uma imagem (determinada ação que nos remete à ideia de...). A imagem icônica, visual em Ruy Guerra tem de ser repensada. A criação em Ruy Guerra se estrutura pela poética do simbolismo não-convencional.

FIGURA 2



Foto: Eduardo Portanova Barros

Um percurso³

Os cafajestes (1962, Brasil, 100min, 35mm, p&b)

Sinopse: “Sucessivas chantagens feitas por dois amigos, um vigarista de Copacabana e o outro filho de um banqueiro. Relações de amor e frustração vividas entre os personagens. Clássico do Cinema Novo brasileiro”.

Elenco: Jeca Valadão, Norma Bengell, Daniel Filho, Glauce Rocha, Hugo Carvana.

Argumento: Miguel Torres e Ruy Guerra

Roteiro e direção: Ruy Guerra

Produção: Gerson Tavares

Produtor associado: José Sanz

Produtor executivo: Jeca Valadão

Assistência de direção: Sérgio Sanz e Ivan de Souza

Direção de fotografia e câmera: Tony Rabatoni

Montagem: Nello Melli e Zélia Feijó

Cenografia: Aníbal Almeida

Música: Luiz Bonfá

Produtora: Magnus Filmes (Brasil)

Distribuidora: Fama Filmes

Prêmios e festivais:

1962 – Prêmios Saci do Estado de São Paulo (Brasil)

Melhor Direção,

Melhor Argumento Original

Melhor Fotografia

Melhor Música

Melhor Atriz (Norma Bengell)

1963 – Festival de Berlim (Alemanha)

Participação oficial representando o Brasil

Os fuzis (1964, Brasil, 103min, 35mm, p&b)

Sinopse: “Num vilarejo no interior da Bahia, um grupo de soldados tenta impedir que a população faminta invada e saqueie os depósitos de alimentos, enquanto aguarda a promessa de chuva prometida por um beato e seu boi santo. Um motorista de passagem, ex-militar, acaba por incitar o povo e é morto pelos soldados”.

Elenco: Nelson Xavier, Átila Iório, Paulo César Pereio, Hugo Carvana.

³ Propositadamente, não incluímos seu último filme (“Quase memória”, lançado em 2018) no momento em que finalizamos este artigo. É por motivo de fidelidade com a tese-obra-acontecimento de 2009.

Argumento: Ruy Guerra
Colaboração: Pierre Pelegri
Roteiro: Ruy Guerra e Miguel Torres
Direção: Ruy Guerra
Produção: Jarbas Barbosa
Produtor associado: Gilberto Perrone
Assistência de direção: Cecil Thiré
Fotografia: Ricardo Aronovich
Cenografia: Calazans Neto
Montagem: Raimundo Higino e Ruy Guerra
Música: Moacir Santos
Companhia produtora: Copacabana Filmes, Daga Filmes e Inbracine Filmes (Brasil)
Distribuidora: Produções Cinematográficas Herbert Rochers
Prêmios e festivais:
1964 – Festival de Berlim, Alemanha
 Urso de Prata (Prêmio Especial do Júri)
Festival de Pesaro, Itália
 Melhor Fotografia (Ricardo Aronovich)
1964 – Festival de Cinema Brasileiro de Teresópolis
1965 – Festival de Acapulco, México
 Prêmio Cabeza de Palanque
Cahiers du Cinéma (França): selecionado na lista de críticos europeus como um dos dez melhores filmes da história do cinema.

Os deuses e os mortos (1970, Brasil, 97min, 35mm, colorido)

Sinopse: “No sul da Bahia, nos anos 30, um homem sem nome e nem passado se intromete na luta dos grandes coronéis pela posse da terra e do cacau. É uma luta de interesses econômicos e financeiros, de produtores e exportadores, no clima úmido e tropical dos cacauais e bananais, numa corrida do ouro que chama aventureiros e jagunços, sertanejos fugidos do sertão, prostitutas, jogadores, vendedores ambulantes, circos e ilusões”.

Elenco: Othon Bastos, Norma Bengell, Ruy Polanah, Ítala Nandi, Nelson Xavier, Dina Sfat

Argumento: Ruy Guerra
Colaboração: Paulo José e Flávio Império
Roteiro e direção: Ruy Guerra
Produção: César Thedim e Paulo José
Produtor associado: J. Fredy Rozenberg
Produção executiva: K.M. Ekstein
Assistência de direção: Rui Polanah e Ronaldo Bastos
Fotografia: Dib Lutfi
Montagem: Ruy Guerra e Sérgio Sanz
Cenografia e figurino: Marcos Weinstock

Música: Milton Nascimento

Companhia produtora: Daga Filmes e Produções Cinematográficas, Grupo Filmes, C.C.F.B. – Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros, Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Brasil)

Distribuidora: Columbia Pictures do Brasil

Prêmios e festivais:

1970 – Festival de Brasília

Melhor Filme (Candango de Ouro)

Melhor Ator (Othon Bastos)

Melhor Atriz (Dina Sfat)

Melhor Fotografia (Dib Lutfi)

Melhor Cenografia (Marcos Weintock)

Melhor Música (Milton Nascimento)

Prêmios do Estado do Rio de Janeiro

Melhor Atriz (Ítala Nandi)

Melhor Fotografia

Melhor Atriz Coadjuvante (Mara Rubia)

Melhor Ator Coadjuvante (Nelson Xavier)

Golfinho de Ouro pela Melhor Criação do Ano

1971 – Dizième Rencontre Internationale du Cinéma et de Jeunesse de Grenoble, França:

Melhor Realização

Melhor Fotografia

XIII Semana Internacional de Cine In Color de Barcelona, Espanha

Prêmio Dama Del Paraguas (Melhor Filme)

1974 – Prêmio de Qualidade INC (Brasil)

1970 – Festival de Berlim, Alemanha

Competição Oficial, representando o Brasil

Festival de Cartago, Tunísia

1971 – Participação na Semaine Positif, Paris, França

XIX Festival Del Cine, San Sebastian, Espanha

Festival de Cannes (Quinzaine des Réalisateurs), França

Obs.: Selecionado pela revista francesa Cahiers du Cinéma como um dos sete melhores filmes do ano, França

A queda (1977, Brasil, 110min, 35mm, colorido)

Sinopse: “Um soldador cai do andaime onde trabalha sem segurança. A caminho do hospital, um companheiro relembra passagens vividas pelos dois no sertão baiano (Os fuzis). A morte do operário complica a empresa, que, envolvida numa concorrência pública capaz de lhe proporcionar grandes lucros, não quer correr o risco de ver denunciadas as más condições de trabalho de seus empregados”.

Elenco: Nelson Xavier, Lima Duarte, Isabel Ribeiro, Hugo Carvana, Paulo César Pereira

História original: Ruy Guerra
Argumento: Ruy Guerra e Nelson Xavier
Roteiro e direção: Ruy Guerra e Nelson Xavier
Fotografia: Edgar Moura
Montagem: Ruy Guerra
Cenografia: Carlos Prieto
Música: Milton Nascimento e Ruy Guerra
Companhia produtora: Zoom, Daga Filmes (Brasil)
Prêmios e festivais:

1978 Festival de Berlim, Alemanha
 Urso de Prata (Prêmio Especial do Júri)
CNBB Rio de Janeiro
 Prêmio Margarida de Prata
Festival de Brasília
 Melhor Ator (Nelson Xavier)
1979 Federação Cineclubes do Rio de Janeiro
 Prêmio São Saruê
1980 Festival Biarritz, França
1981 Festival de Edinburg, Inglaterra
Semana do Positif, Paris, França

Erendira (1982, Brasil-México-França-Alemanha, 103min, 35mm, colorido)

Sinopse: “Perdidas na solidão do deserto, Erendira e sua avó desalmada moram em uma enorme mansão. Com a morte do marido, a avó dispensa os empregados, ficando todo o serviço doméstico por conta da neta. Um incêndio, provocado acidentalmente por Erendira, destrói o casarão e a avó decide vender o corpo da neta para pagar a imensa dívida”.

Elenco: Cláudia Ohana, Irene Papas, Michel Lonsdale, Blanca Guerra

História original e roteiro: Gabriel García Márquez, que deu origem ao livro “A incrível e triste história de cândida Erendira e sua avó desalmada”

Direção: Ruy Guerra

Produção: Alain Queffélec

Produção executiva: Gonzalo Martinez e Otton Roffiel

Assistência de direção: Félix Martin, Victor Anteo, Roman Hernández e Natalie Eckelkamp

Fotografia: Denys Clerval

Direção artística: Pierre Cadiou

Cenografia: Rainer Chaper

Montagem: Kenout Peltir e Jeanne Kef

Música: Maurice Lecouer

Companhia produtora: Les Films de Triangles (França), Cine Qua Non (França), Filmes Az, Atlas Saskia Film, Austra e Ministério da Cultura da França

Prêmios e festivais:

- 1984 Festival de Chicago, Estados Unidos
Prêmio Melhor Atriz (Irene Papas)
- 1985 Cine Clube, São Paulo
Melhor Filme Brasileiro (escolha do público)
- 1983 Festival de Cannes, França
Competição oficial representando o México
Festival Latino Americano, Cuba
Hors-Concours
Festival de Nova York, Estados Unidos

Ópera do malandro (1985, Brasil-França, 100min, 35mm, colorido)

Sinopse: “Em 1941, em plena II Guerra Mundial, uma dançarina de cabaré é explorada por um cafetão no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. O cabaré pertence a um alemão, odiado pelo cafetão e seus seguidores, que, num acesso de fúria, resolvem destruir o cabaré. Em represália, o alemão despede a dançarina, mas vê sua filha seduzida pelo malandro”.

Elenco: Edson Celulari, Ney Latorraca, Cláudia Ohana, Fábio Sabag, Elba Ramalho, Wilson Grey

Argumento: Baseado na peça “Ópera do malandro”, de Chico Buarque de Hollanda, inspirada, por sua vez, no clássico de John Gray e no musical “A ópera dos três vinténs”, de Berthold Brecht e Kurt Weill.

Roteiro: Chico Buarque de Hollanda, Orlando Senna e Ruy Guerra

Direção: Ruy Guerra

Produção: Marin Karmitz e Ruy Guerra

Produção executiva: Alberto Graça

Diálogos e música: Chico Buarque de Hollanda

Fotografia: Antônio Luís Mendes

Cenografia: Irênio Maia e Mauro Monteiro

Coreografia: Regina Miranda

Montagem: Mair Tavares e Idê Lacrete

Arranjos e regência: Chiquinho de Moraes

Companhia produtora: MK-2 Produções, Austra, TF-1 Films Productions e Ministério da Cultura da França

Prêmios e festivais:

- 1986 Prêmio do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Golfinho de Ouro (Cinema)
- III Festival Latino Americano de Havana, Cuba
Prêmio Especial do Júri
Melhor Trilha Sonora
Melhor Montagem
- 1988 – Quinzaine des Réalisateurs, Cannes, França
- 1987 – Miami Fil Festival, Estados Unidos

A fábula da bela Palomera (1987, Brasil-Espanha, 90min, 35mm, colorido)

Sinopse: “No final do século XIX, um rico aristocrata, fabricante de cachaça em Paraty (RJ), apaixona-se por uma jovem casada. Os amantes clandestinos utilizam pombos-correio para se comunicar, temendo que a cidade saiba da ligação entre os dois e que o romance tenha um desfecho trágico”.

Elenco: Ney Latorraca, Cláudia Ohana, Tônia Carrero, Dina Sfat, Chico Diaz, Tonico Pereira

Argumento: Série “Amores difíceis”, baseado em episódio do romance “O amor nos tempos do cólera”, de Gabriel García Márquez

Roteiro: Ruy Guerra e Gabriel García Márquez

Direção: Ruy Guerra

Produção: Max Marambio e Ruy Guerra

Produção executiva: Mair Tavares

Direção de fotografia e câmera: Edgar Moura

Montagem: Mair Tavares

Direção artística: Irenio Maia

Música: Egberto Gismonti

Canção: Balada da Bela Palomera, de Ruy Guerra e Egberto Gismonti

Companhia produtora: Guerra Filmes (Brasil), Fox Lorber, Televisión Española (Espanha) e International Network Group

Distribuidora: Art Filmes e Colubia Tri-Star

Prêmios e festivais:

1988 – 25º Festival Internacional de Television

Prague d’Or (Prêmio da Imprensa)

Festival de Munique, Alemanha

21º Festival de Brasília (hors-concours)

XXXIII Semana Internacional de Valladolid, Espanha

Mostra de Cinema em São Paulo

1989 – 13th Hong Kong International Film Festival

1990 – Festival Latino Americano, Providence, Estados Unidos

Kuarup (1989, Brasil, 115min, 35mm, colorido)

Sinopse: “Nando, um padre pernambucano em crise existencial, relembra dez anos de sua vida (1954-1964), como seu envolvimento político pouco antes do golpe de 64, a sobrevivência na clandestinidade e a luta contra as tentações da carne, simbolizada na paixão irreprimível pela jovem Sônia, que está sendo procurada por uma expedição”.

Elenco: Taumaturgo Ferreira, Cláudia Raia, Fernanda Torres, Cláudia Ohana, Maitê Proença, Lucélia Santos

Argumento: Adaptação do romance “Quarup”, de Antônio Callado

Roteiro: Ruy Guerra e Rudy Lagemann

Direção: Ruy Guerra

Produção: Roberto Fonseca, Paulo Brito e Ruy Guerra

Produção executiva: Mair Tavares
Fotografia: Edgar Moura
Montagem: Mair Tavares
Cenografia: Hélio Eichbauer
Música: Egberto Gismonti
Companhia produtora: Grapho Produções Artísticas (Brasil)
Distribuidora: Art Filmes
Prêmios e festivais:

- 1989 – Festival de Cannes, França
 Competição oficial representando o Brasil
- XV Festival de Cine Ibero-americano de Huelva, Espanha
 Prêmio Radio Nacional de España
- Prêmio Asociación Del Escritor Cinematográfico de Andaluzia
 Melhor Filme
- Festival Latino-americano de Havana, Cuba
 Prêmio Federação Internacional de Cine Clube
 Melhor Filme
- 1988 – Prêmio Casa de las Américas, Cuba
 Festival dos Festivais, Toronto (Canadá)
- 1990 – Cinco Indicações no 1º Prêmio Bel Metal, Brasil

Estorvo (2000, Brasil, 95min, 35mm, colorido)

Sinopse: “O pesadelo existencialista de um personagem anônimo que vaga por uma grande cidade de hoje, acossado, desconfiado de tudo e de todos, afrontando a violência cotidiana, o seu próprio passado, os seus fantasmas. Nessa fuga sem destino, revê amigos, busca a família e se envolve com uma série de personagens extremados, na tentativa de descobrir o enigma de sua caminhada”.

Elenco: Jorge Perugorria, Bianca Byington, Xandó Graça, Leonor Arocha

Argumento: Baseado no livro homônimo de Chico Buarque de Hollanda

Roteiro e direção: Ruy Guerra

Produção: Bruno Stroppiana e Bruno Cerveira

Produção executiva: Jom Tob Azulay e Miguel Mendonza

Fotografia: Marcelo Durst

Direção artística: Raul Oliva, Cláudio Amaral Peixoto e Tony de Castro

Montagem: Mair Tavares

Trilha sonora: Egberto Gismonti

Companhia produtora: Sky Light Cinema (Brasil), D&D Audiovisual (Portugal) e ICAIC (Cuba)

Distribuidora: Riofilme

Prêmios e festivais:

- 2000 Festival de Cannes, França
 Competição oficial representando o Brasil
- Festival de Gramado

Melhor Fotografia e
Melhor Trilha Sonora
Festival de Huelva, Espanha
Melhor Diretor
2001 - Associação Paulista de Críticos de Arte
Prêmio Melhor Diretor
2002 - Festival de Rabat, Marrocos
Festival de Nova Delhi, Índia
V FICA-Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, Brasil

O veneno da madrugada (2006, Brasil-Argentina-Portugal, 118min, 35mm, colorido)

Sinopse: “A chuva constante e a lama fazem parte do cotidiano dos habitantes de um povoado localizado em algum lugar da América do Sul. As várias construções decadentes revelam a expectativa do progresso no passado, que não se realizou. A estagnação do povoado sofre um abalo quando diversos bilhetes anônimos são espalhados por toda a cidade, denunciando traições amorosas e políticas, assassinatos, romances secretos e segredos de família envolvendo filhos bastardos”.

Elenco: Leonardo Medeiros, Juliana Carneiro da Cunha, Rejane Arruda, Maria João Bastos

Argumento: Baseado no livro “La Mara hora”, de Gabriel García Márquez

Roteiro: Ruy Guerra

Direção: Ruy Guerra

Produção: Bruno Stroppiana

Assistente de direção: Janaína Diniz

Fotografia: Walter Carvalho

Direção de arte: Marcus Flaksman

Edição: Mair Tavares

Música: Guilherme Vaz

Distribuição: United International Pictures

Prêmios e festivais:

2005 – Festival de Brasília

Prêmio Melhor Fotografia e Melhor Direção de Arte

Festival de Havana, Cuba

Prêmio Melhor Fotografia

2005 – Festival de San Sebastián Espanha

Competição oficial representando o Brasil

Festival de Biarritz, França

Competição oficial representando o Brasil

FIGURA 3



Foto: Eduardo Portanova Barros

FIGURA 4



Foto: Eduardo Portanova Barros

FIGURA 5



Foto: Eduardo Portanova Barros

Imagem e máscara

“Toda filosofia serve para esconder outra filosofia e toda opinião é um esconderijo, toda palavra uma máscara” (NIETZSCHE, 2009, p. 211). Tomando-se por base essas duas ideias de Nietzsche, não seria isso – o sujeito-máscara - que está no centro das questões relacionadas à imagem? Guerra é um esconderijo. E se esconde. A partir desse ponto de vista, o do sujeito que se vê e o da imagem que se esconde, e vice-versa, não é esse Ruy Guerra a imagem de um esconderijo? Para justificarmos essa proposta de uma homologia entre o esconderijo - nos termos de Nietzsche - e a imagem escondida, portanto, teremos de contextualizar o aforismo 289, em seu *Além do bem e do mal* (2009). Nietzsche refletia sobre o homem aristocrático e seu sentimento trágico da existência. O trágico, para Nietzsche, não é o pessimismo de Schopenhauer.

O trágico em Nietzsche é o de forças conflitantes entre Apolo e Dionísio. Mais tarde, Nietzsche tomará partido de Dionísio, na sua filosofia, mas isso não vem ao caso neste momento. O que afirmamos, por ora, é: justo na interseção dessas duas manifestações, a apolínea e a dionisíaca, instaura-se a imagem de Ruy Guerra. A imagem seria, dessa forma, aquele sujeito-máscara, e que, por ser ambíguo, não se mostra acabado ou transparente. O que “vemos”, na verdade, é o sentido profundo de uma aparência. Assim como, para Nietzsche, um filósofo poderá surpreender o solitário que irá suspeitar de que além de sua “caverna” esteja outra, mais ou menos profunda. Para esse solitário, toda filosofia é uma filosofia de superfície, e o que está em jogo, aqui, é essa ambivalência entre a superfície da imagem e aquilo que essa mesma imagem poderá ou não esconder de sua existência.

Não se trata de procurarmos o Graal, mas antes fomentarmos a discussão em torno das polaridades que o termo imagem enseja: de um lado, o que se mostra, fenomenologicamente falando; e, de outro, o que esconde, o que mascara e o que, por fim, também tanto afirma quanto nega. Para Ruy Guerra, a cicatriz de uma guerra civil permanece na lembrança, mas se altera na pós-modernidade. Nessa caminhada, Ruy Guerra incorpora elementos de uma sensibilidade artística em contraponto ao perfil de um herói da pátria subjugada pelo colonizador. O cineasta, antes dos 19 anos de idade, participou de movimentos políticos quando ainda morava em Moçambique. A Frente de Libertação de Moçambique, a Frelimo, chegou a convidá-lo, mais tarde, em 1975, para dirigir filmes sobre essa luta, de 1978 a 1984.

Fez, entre outros trabalhos, de 1978 a 1984, *Operação búfalo* (1978), *Mueda - Memórias e massacre* (1979), *Um povo nunca morre* (1980), *Os comprometidos - atas de um processo de descolonização* (1984) e *Danças moçambicanas* (1979). Todos estes títulos traduzem um estado de espírito guerreiro, a exemplo de seu nome, que, não por causalidade, inspira um percurso de combate por seus ideais. Poderíamos acrescentar o sobrenome Alexandre, que nos remete, também, ao guerreiro Alexandre, o Grande. Na França, no Institute des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), apurou o sentido estético em trabalhos como câmera, fotógrafo de documentários e assistente de outros diretores profissionais. O cinema é, para Ruy Guerra, um ato que expressa uma impressão e imprime uma expressão.

FIGURA 6



Foto: Eduardo Portanova Barros

FIGURA 7



Foto: Eduardo Portanova Barros

Conclusões

Procuramos uma imagem de Ruy Guerra pela sensibilidade. Lutamos, o tempo todo, por ela. Ela, a sensibilidade, tem de vir do nosso lado. Uma Metodologia da Totalidade, que é como Morin se refere à conjunção entre sujeito e objeto, é como poderíamos designar o cinema de Ruy Guerra, esse nome contundente, apolíneo, mas que se “pronuncia” no paradoxo entre as trevas e a luz. “Esse Método da Totalidade tende não só a encarar um fenômeno em suas interdependências, mas também o próprio observador no sistema de relações” (MORIN, 1997, pp. 20-21). O trágico cinema de Ruy Guerra é o embate entre a vida e a arte. Não se trata de um pessimismo metafísico, mas de ação. O cinema de Ruy Guerra é também o cinema da aparência. É, para concluir, a antinomia entre o ser e a aparência. Nem verdade, nem erro.

Referências

- BARROS, E. P. *O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, 2009.
- COELHO, T. *O gosto*. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- GODARD, J.L. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- MORIN, E. *Cultura de massas no Século XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2009.
- PONTY, M.M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo. Martins Fontes, 1999.

O *contracampo* fotográfico: o campo *neutro* da fotografia

FÁBIO MAGDALENA MICELI¹

Resumo: O presente artigo é uma tentativa de explorar o tema do fora-de-campo da imagem na linguagem fotográfica. A intenção é identificar as características de parte desse conjunto espacial negado no ato do recorte fotográfico, mais especificadamente o *contracampo* - o fora-de-campo da imagem que se encontra por trás do campo privilegiado. O que esta prática e reflexão teórica defendem é o ponto de vista que sempre acompanha toda fotografia: o *contracampo fotográfico* e a possibilidade de conceituar e registrar um campo neutro na fotografia

Palavras-chave: Fotografia. Fora-de-campo. *Contracampo*. *Contracampo fotográfico*.

O presente artigo explora o tema do fora-de-campo da imagem na linguagem fotográfica, de um modo mais específico a intenção é identificar as características de parte desse conjunto espacial negado no ato do recorte fotográfico: o *contracampo*. O objetivo principal sobre esse posicionamento é defender o ponto de vista que sempre acompanha toda fotografia: o *contracampo fotográfico*. Este enquadramento como é proposto seria o quadro proporcional e diametralmente oposto ao campo escolhido - uma

¹ Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. E-mail: fabiommiceli@gmail.com.

possibilidade hipotética de considerar um espelho no mesmo lugar do que seria o recorte fotográfico (o seu “reflexo” como o *contracampo fotográfico*). Sendo o fora-de-campo o objeto de estudo faz-se necessário definir o conceito de campo que, segundo Philippe Dubois, independentemente do trabalho, afirma que este:

sempre e necessariamente, procede de um recorte de princípio, externo, que subsume todos os outros e que é propriamente irrepresentável, pois ele é a condição de possibilidade da própria representação (DUBOIS, 1999, p.191)

Importante salientar que esta citação de Dubois contém o que seria o fator de destaque deste estudo: a afirmação em relação ao fora-de-campo ser “propriamente irrepresentável” para a representação se tornar possível.

O conceito de contracampoem definição no dicionário é o ponto de vista contrário ao ponto visto da cena anterior, é uma tomada de vista efetuada na direção diametralmente oposta a do precedente o que implica diretamente a um campo. De forma prática é uma das técnicas cinematográficas aplicadas na sua edição e montagem e que permitem uma noção espacial de continuidade natural; na fotografia seria o fora-de-campo que se encontra atrás do recorte. Nesse sentido, o contracampo no cinema dentro da concepção do filme de fato é inexistente: pela natureza da linguagem cinematográfica, pela obra em si não há como definir um *contracampo do filme*. Na fotografia como um recorte privilegiado de um conjunto espacial sua concepção inevitavelmente determina um fora-de-campo previamente negado e imediato: a relação entre o campo escolhido e o fora-de-campo é instantânea, não há continuidade.

Na gênese de todo ato fotográfico, de modo ainda mais específico, podemos considerar hipoteticamente que há

sempre um mesmo enquadramento proporcional no sentido diametralmente oposto ao campo, ou seja, sempre há uma imagem fotográfica em potencial que passa a determinar um fora-de-campo mais exclusivo que o contracampo: o contracampo fotográfico. Este enquadramento específico se diferencia do contracampo de uma fotografia que é toda a parte do conjunto espacial que se encontra atrás da cena. Em termos práticos, por exemplo, se um fotógrafo ao fazer uma fotografia decidir se voltar para atrás para fazer um novo registro não estará captando o contracampo do que seria a primeira imagem fotográficas apenas gerando um novo fora-de-campo a partir de um novo campo - e que por sua vez gera o contracampo fotográfico proporcional ao enquadramento do campo inicial.

O que esta prática e reflexão teórica defendem é que o contracampo fotográfico é um campo exclusivo dentro do conjunto espacial porque este é o único enquadramento possível que não possui nenhum tipo de interferência ou intenção, está suspenso de qualquer juízo de valores e de qualquer sentido de conotação explícita ou mesmo implícita na possibilidade de sua imagem ser concebida. Essa qualidade específica a esse tipo de fora-de-campo não faz parte de uma escolha sob um controle voluntário do que seria a sua representação visual: o contracampo fotográfico é ao mesmo tempo essa “outra fotografia” preterida e existente no espaço e que pela sua captação inevitavelmente carrega uma mensagem visual.

Neste sentido este enquadramento pode ser considerado também o fora-de-campo radical de uma imagem fotográfica: a imagem proporcional existente ao que está atrás da escolha de qualquer fotografia, do seu extremo, só é possível pela sua referência direta ao campo, relativa nesse sentido a uma raiz original. O contracampo fotográfico pode ser considerado um fora-de-campo incomum pelo fato de não fazer parte do

conjunto contínuo de onde a imagem fotográfica foi enquadrada no qual podemos estabelecer uma referência espacial mais direta - mesmo havendo fotografias que podem incitar o por trás da imagem e remeter ao fora-de-campo extremado no sentido oposto da cena.

Diferentemente do uso do contracampo no cinema em que há uma intenção explícita de naturalidade e continuidade da narrativa, conforme já abordado, a todo e qualquer fora-de-campo na fotografia a imagem em potencial do contracampo fiel seria desse modo o único *campo neutro* possível de qualquer fotografia e ainda o enquadramento que não se pode negar pois está determinado ao campo - neutro, do latim *neutru*: “nenhum dos dois”; caracteriza algo como imparcial, indiferente, indefinido, vago, que não toma partido. Para reforçar essa que seria uma das mais importantes características defendidas ao contracampo fotográfico enquanto o único campo neutro possível de uma fotografia, destaco nesse momento uma das principais referências a esse termo: o conceito de Neutro de Barthes.

Defino o Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro. Paradigma, o que é? É a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido” (BARTHES, 2004, p. 16-17 in MUCCI [s/d, s/p])

Essa relação de oposição pode ser estabelecida na própria concepção do ato fotográfico pois a escolha do campo dentro de um conjunto espacial necessariamente vai condicionar o fora-de-campo. Por essa definição de neutro para Barthes o contracampo fotográfico pode ser considerado como o campo que “burla o paradigma”, desse modo o “neutro desvia a norma, a normalidade, o estabelecido, o preestabelecido” (MUCCI, s/d), conceito que o autor estende a outras áreas: “não mais dentro dos

fatos da língua, porém nos dos discursos, visto entender-se que essa palavra se aplica a todo sintagma articulado com sentido” (Barthes, 2003, p. 26 in MUCCI [s/d, s/p]). Sendo assim, explorar o conceito de contracampo fotográfico em relação ao Neutro se alinha, de acordo com Fontanari (2014, p. 281), ao centro do pensamento barthesiano que seria a “estética do vazio” (ou como cita Susan Sontag: “estética da ausência”): conceito que “esvazia o signo, isenta-o de sentido e busca extenuar o princípio de estética na medida em que faz emergir o sentido puro”. Ainda segundo Fontanari (2014, p. 282) o *Neutro* de Barthes busca levar o sentido de conotação (signo de segundo grau) ao seu “grau zero” que seria a denotação.

Desse modo, a fotografia captada do contracampo fotográfico no mesmo instante seria a única imagem que detém exclusivamente uma autonomia estética, que esta lá e ao mesmo tempo não pode ser definida e mesmo negada. Os elementos de composição do contracampo fotográfico não são controlados, não existe um desejo, uma encenação prévia: a sua organização, o seu espaço de representação é essencialmente arbitrário, não está “contaminado” com alguma intenção inicial de se formar enquanto *imagem*.

Nesse sentido, no momento entre a escolha e o resultado da imagem do campo (Figuras 1, 2 e 3) há uma certa expectativa por parte de quem opera a câmera em relação ao objeto apurado e captado. De um modo geral, também o expectador de uma fotografia pode pré conceber um formato do que seria uma “fotografia”, ou seja, conseguir identificar características de um enquadramento propositado, elementos da cena posicionados e equilibrados no quadro, identificar referências mais diretas e claras (cabe reforçar, dentro de um padrão geral de imagens fotográficas).

FIGURA 1: Tarsia, Calabria, Itália



Foto: Fábio Magdalena Miceli (2017)

FIGURA 2: Tarsia, Calabria, Itália



Foto: Fábio Magdalena Miceli (2017)

FIGURA 3: Praça do Comércio, Lisboa, Portugal



Foto: Fábio Magdalena Miceli (2019)

No entanto, para as imagens do contracampo fotográfico (Figuras 4, 5 e 6) como proposto as suas características podem indicar o que comumente poderia se afirmar de uma “má fotografia”: cortes desinteressados, desequilíbrio entre os elementos da cena e à linha do horizonte, planos desfocados, profundidade de campo desarticulada, como exemplos. Ao mesmo tempo, as imagens do contracampo fotográfico podem ser tão ou mais interessantes a partir de cada ponto de vista estético particular, ou seja, o resultado de sua representação é imprevisível sendo imprevisível também as infinitas interpretações particulares dos espectadores pela questão visual que é ativada no encontro com a imagem desse enquadramento registrado. Sendo assim o contracampo fotográfico na sua relação com o Neutro como proposto se dá pelo fato deste ser o único campo que carrega somente o sentido denotado da imagem: um corte em “estado puro”. O contracampo fotográfico pode assumir dessa maneira a condição de um campo *puramente* fotográfico: a imagem em potencial que a partir do momento que é registrada pode possibilitar uma formação discursiva na sua relação com a imagem do campo ao mesmo tempo que esvazia alguma intenção de sentido previamente direcionado.

FIGURA 4: Tarsia, Calabria, Itália



Foto: Fábio Magdalena Miceli (2017)

FIGURA 5: Tarsia, Calabria, Itália



Foto: Fábio Magdalena Miceli (2017)

FIGURA 6: Praça do Comércio, Lisboa, Portugal



Foto: Fábio Magdalena Miceli (2019)

Na relação do contracampo fotográfico com o Neutro uma outra relação pode ser feita no sentido da imagem desse enquadramento ser considerada como o reflexo do posicionamento do campo registrado pela câmera: seria como dispor hipoteticamente um espelho fixo no mesmo lugar da intenção do recorte da fotografia (e que neste caso uma segunda câmera fotográfica fez essa função) - o que este dispositivo especular supostamente vai “revelar” é o fiel contracampo fotográfico. Segundo Eco (1989, p. 18) o *espelho* não traduz: “Registra o que atinge tal como o atinge”, ou seja, não interpreta os objetos - a imagem especular é causalmente produzida pelo objeto e não se pode produzir na ausência dele, remete a um conteúdo só porque mantém uma referência primária com o referente. Eco (1989, p. 18) afirma que o dispositivo do espelho enquanto “prótese neutra” serve como um “canal” que prolonga o raio de ação de um órgão e que “permite colher o estímulo visivo onde o olhar nunca o conseguiria com a mesma força e evidência” (1989, p. 19).

Desse modo, a imagem refletida no espelho não é um duplo dos objetos e sim “um duplo do campo estimulante a que se poderia aceder se se olhasse para o objeto em vez de se olhar para a sua imagem refletida” (ECO, 1989, p. 22). Outra característica importante que aproxima o contracampo fotográfico e o dispositivo especular é essencialmente a relação ao sentido denotado em suas imagens; ainda de acordo com Eco (1989, p.44), os espelhos não produzem signos: a imagem especular não mente, estabelece uma relação entre duas presenças sem qualquer mediação. A imagem refletida no espelho não é interpretável: “o que pode ser interpretável é o objeto para que ela remete” (ECO, 1989, p. 44) - assim como o resultado da imagem do contracampo fotográfico em que, apesar de sua composição neutra, a estética da produção se difere da estética da recepção.

De um modo geral, os questionamentos teóricos indicam que o conceito do contracampo fotográfico defendido pode ser aplicado na prática com mais ou menos dificuldade para captar as imagens, mas o mais importante é essa possibilidade de sugerir de fato um campo neutro para toda e qualquer fotografia: de alguma maneira estimular a questão espacial quando por algum motivo qualquer escolhermos o campo enquanto recorte. Sendo assim, as imagens apresentadas para a concepção da proposta, ou seja, a partir de um campo, não pretendem indicar um lugar, nominar ou direcionar uma idéia: é apenas um ponto de partida de um lugar qualquer, de uma representação elementar, uma cena do cotidiano. As imagens foram produzidas, portanto, com duas câmeras fotográficas acionadas de forma simultânea sendo que no momento da captação das imagens o posicionamento das duas câmeras necessariamente estiveram a 180 graus (e com a mesma distância focal).

Essa posição defendida seria a única possibilidade de captar uma imagem de parte do conjunto espacial total negado pois em todos os outros posicionamentos das câmeras os registros, mesmo que simultâneos, seriam dois novos campos que se formariam com dois novos foras-de-campo ainda irrepresentáveis. Seria portanto desse modo somente o contracampo fotográfico como proposto que pode ser considerado o único fora-de-campo capaz de deixar a sua condição virtual - esta que faz parte da própria identidade da linguagem fotográfica - e se materializar enquanto imagem.

O artigo apresentado é uma tentativa de contribuir ao tema do contracampo inserido na linguagem fotográfica pois as principais referências encontradas e pesquisadas ao conceito estão mais relacionadas à teorias na linguagem do cinema e trabalhos de artistas visuais que se dedicam de alguma maneira ao tema: como destaques Stan Douglas (*The Secret Agent*, 2015), André Parente (*Paisagem n.1*, 2009), Wim Wenders (*Once*, 2011).

Referências

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios* (trad. Marina Appenzeller), São Paulo, Ed. Papirus, 3ª edição, 1999

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios* (trad. Helena Domingos e João Furtado), Difel, Lisboa, 1989

FONTANARI, Rodrigo. Do Neutro ao Punctum – em Busca do Grau Zero do Olhar. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v.17, n.1, p. 277-294, jul./abr. 2014. Disponível em: rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/941. Acessado em 2015.

MUCCI, Latuf Isaias: s.v. Neutro, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, Disponível em: edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6137/neutro. Acessado em 2016.

Suíte Master e quarto de empregada: inventário dos espaços da desigualdade domesticada

JOSÉ AFONSO DA SILVA JUNIOR¹

Resumo: Relatamos pesquisa visual em desenvolvimento de caráter documental sobre a dualidade dos espaços domésticos da Suíte Master e do Quarto de Empregada como continuidade das tensões sociais e segregacionais presentes na sociedade brasileira como prolongamento da Casa Grande & Senzala. A concepção do trabalho busca tencionar relações sociais que reverberam nos arranjos desses espaços fazendo do ambiente doméstico uma caixa de ressonância das tensões encontradas em um espectro mais amplo.

Palavras-chave: Fotografia documental. Arquitetura. Trabalho doméstico. Segregação.

Pensar a fotografia documental envolve sempre assimilar as parcelas da realidade com as quais podemos elaborar a experiência visual (FREUND, 1989). Em vários sentidos, essa dependência do referente lança as bases do discurso documental (LUGON, 2010). Pressupõe dentro desse jogo, contato e acesso a realidades bem como modos de vê-la e articular feixes de sentido discursivo.

¹ Fotógrafo, professor e pesquisador de fotografia na Pós-Graduação em Comunicação da UFPE.

Ao começar o projeto Suíte Master e Quarto de Empregada, ainda em 2017, pensamos em uma experiência documental descritiva que partia de uma premissa: os locais de circulação e habitação humana refletem diretamente nos seus arranjos concepções, objetos e modos de uso, questões sociais mais amplas relacionadas com os grupos de pessoas que os atravessam. Visualmente, essa perspectiva se relaciona com trabalhos precedentes de outros fotógrafos (CASTILHO; DAVID; MOTTA, 2008; POLIDORI, 2006, BITENCOURT, 2008; CANABRAVA, 2009; KOUDELKA, 2009).

Atualmente, o projeto encontra-se em desenvolvimento, no entorno urbano da Região Metropolitana do Recife, prevendo sua expansão para outros centros urbanos. A pesquisa visa explorar e descrever a dualidade dos espaços privados da suíte e das dependências de empregada que reverberam arranjos e relações sociais contemporâneas.

A pesquisa teve início em outubro 2017, visitando um grupo reduzido, cerca de dez residências, entre casas e apartamentos, buscando um contato inicial de modo a testar hipóteses do trabalho e métodos de abordagem, adequação do equipamento, técnicas de iluminação, exposição. As imagens que estão neste texto são parte desse primeiro material e em absoluto se pretende como conclusivo ou mesmo se garante a necessária presença no mesmo nos resultados finais da pesquisa.

Em 2018 o projeto foi inscrito para pleitear uma bolsa de pesquisa visual na linguagem de fotografia, no Edital Setorial de Cultura (FUNCULTURA) do Governo do Estado Pernambuco, tendo sido contemplado para ser realizado e concluído em 2019.

Assim se busca construir sentido visual sobre a disparidade social presente nos espaços privados e segregados que reproduzem, ao seu turno, desigualdades enraizadas historicamente. É um universo enraizado de modo geral na divisão social do trabalho no Brasil e que lida o tempo todo com a ideia de invisibilidade.

FIGURA 1: “Ela é praticamente uma pessoa da casa”.² Interior. Suíte de apartamento classe média em Recife.



Foto: José Afonso da Silva Junior (2017)

2 As legendas das fotografias deste texto são frases ouvidas durante a tomada das imagens, geralmente proferidas pelo proprietário.

Acessar esses espaços, por conta de pertencerem ao âmbito privado da casa, é um esforço que traz à rua e ao olhar público, o prolongamento de relações assentadas nas fissuras do processo civilizatório, os desdobramentos da escravidão. A maioria das casas e apartamentos de classe média já é concebida com o dimensionamento dessas particularidades arquitetônicas que repetem e dão sobrevida a concepções de segregação social e que adentram em determinadas faixas de casas como uma naturalização, uma repetição, um homólogo atualizado da Casa Grande & Senzala.

Por outro lado, os recentes reposicionamentos das relações de trabalho que atingem os empregados domésticos geram como externalidade a refuncionalização dos espaços classicamente planejados à destinação projetada. Por vezes o espaço não é mais habitado. Torna-se depósito, dispensa. Mas permanece como sendo um espaço de qualificação menor, invisível ao resto da casa, como que cumprindo um destino de sempre abrigar o que possui menos importância.

Ponto de partida

Recentemente, com a aprovação do novo marco das leis trabalhistas (Lei Complementar 150/2015, também conhecida como “PEC das domésticas”), a flexibilização da relação de trabalho doméstico gerou, como externalidade, o reposicionamento das funções e dos arranjos desse modo de contrato. Destarte, a figura da empregada que mora e dorme no trabalho, que permanece dia-a-dia na casa do empregador foi perdendo espaço, dando origem a novas modalidades, como por exemplo, os acordos por diária, a precarização das obrigações sociais e, claro, o rearranjo dos espaços domésticos.

FIGURA 2: “Depois dessa lei, não temos mais empregada. Só faxineira três vezes na semana”. Interior. Quarto de empregada de apartamento refuncionalizado em depósito.



Foto: José Afonso da Silva Junior (2017)

FIGURA 3: “Ela está na família há mais de 20 anos. Foi babá de todos meus filhos”. Interior. Quarto de empregada em apartamento em Recife.



Foto: José Afonso da Silva Junior (2017)

FIGURA 4: “Ainda tem aquele quartinho lá atrás da casa? Está sendo usado?”. Interior. Quarto de empregada em casa em Recife.



Foto: José Afonso da Silva Junior (2017)

Logo após a aprovação da lei, houve uma consequente reorganização das rotinas de trabalho dessas pessoas por parte dos empregadores. O espaço “quarto de empregada” passa a ter sua ocupação alterada na natureza ou função prática, sendo informado visualmente de modo diferente, consoante o novo contorno de relações sociais.

Aproximando a discussão para o campo da fotografia documental, parte dos problemas precede, justamente, ao campo de intencionalidades que criam condições para a elaboração do documento. Em outras palavras, antes de se penetrar nesses lugares, eles estão impregnados de modos histórico e civilizatório de discursos sobre esse ‘outro’. O ‘outro’ aqui é quem: Empregados? Patrões? Arquitetura? A imagem que resulta disso? Ao nos depararmos com isso, a primeira lição do processo em elaboração nos é apresentada: perceber que o truque representacional envolve ter em conta que, ao invés de informar, o documento é que é informado (TAGG, 2005).

O documento visual, tem suas pretensas bases paradigmáticas. É um certo alinhamento de produção e discurso onde as técnicas do informar (pedagogizar, demonstrar, citar, provar, articular o discurso etc.) (LEDO, 1998). desembocam na elaboração e representação sobre o ‘outro’. A própria historiografia da fotografia documental, e um sem fim de precedentes desmontam essa intencionalidade, situando-as mais como dogmas iniciais, ou *paradogmas*, que revelam tanto os seus limites como se desnudam as estratégias do discurso fotográfico documental (NEWHALL, 2002). Assinalam também a fragilidade, ou impossibilidade de um regime documental formativo que foi e é atualmente, atravessado por diferentes matrizes do ‘como mostrar’. Atualmente, ao apontar a câmera para algum problema, envolve trazer questões segundo ordens políticas, econômicas, identitárias, culturais, de gênero, diversidade, migratórias, interculturais, etc.. É praticamente

inesgotável, dependendo do problema a ser abordado, do sabor discursivo alinhado ao campo metodológico com o qual se harmoniza.

Acreditamos que esse conjunto de saberes ao ser acionado para a função de registro, não age somente em busca de algo exterior, e sim que, na sua própria articulação, conforma o objeto. Portanto, mesmo descritivo, ele se impregna de uma subjetividade latente, elaborada pelo acúmulo de relações plasmadas no tempo e cristalizadas na aparência possível do presente.

Prolongamentos da senzala

Dentre o quadro mais recente das relações entre trabalhadores domésticos e empregadores no Brasil, o aumento do custo em manter de modo regular a “empregada doméstica” no modo historicamente construído foi se tornando progressivamente inviável para parcelas da classe média brasileira.

A arquitetura brasileira possui uma singularidade: o quarto ou dependência de empregada. Espaço delimitado dentro do âmbito privado, se destina a abrigar as pessoas à serviço da casa. É um ambiente tipificado. Geralmente bem menor que os demais quartos das casas ou apartamentos, é não raro sem janelas, É também um espaço separado da circulação social da casa, semi-velado, justaposto ao ambiente de serviço, no pior espaço da planta. Quente no verão, frio no inverno. Sem visibilidade social, o quarto de empregada aciona a manutenção de relações de desigualdade assentes na história do Brasil.

Entre a precarização das relações do trabalho doméstico e essa figura arquitetônica há a emergência de novos parâmetros visuais que correspondem ao arranjo social. A suíte master, este, lugar privilegiado, apresenta-se como correspondente ao âmbito das pessoas no comando, na “chefia” da operação familiar e doméstica.

FIGURA 5: “Fulana, veja se o moço da fotografia tá precisando de algo, uma água, um suco...” Interior. Suíte de apartamento de classe média alta em Recife.



Foto: José Afonso da Silva Junior (2017)

FIGURA 6: “Depois da novela, ela está liberada e pode ir dormir”. Interior. Quarto de empregada e depósito de casa classe média em Recife.



Foto: José Afonso da Silva Junior (2017)

Fotografando

Portanto, a pesquisa fotográfica objetiva uma amostra expressiva de um conflito maior, mas que gera uma resultante de possibilidades visuais apoiadas nas diferentes configurações desses espaços. A partir da representação dos espaços arquitetônico, dos objetos neles presentes e das formas de organização, há uma síntese a partir do choque entre imagens. Esse posicionamento metodológico se baseia numa percepção onde a câmera não é somente um dispositivo de captura visual. É também um método de falar sobre algo mais amplo do que está descrito na imagem, estabelecendo vínculos. Assim, a chave desta narrativa está apoiada na dialogia e no poder de questionamento inerente às fotografias, em sobremaneira, as de caráter documental.

A partir desse estágio, o presente projeto de pesquisa visual visa estabelecer a narrativa apoiada em três linhas de força mais gerais:

a) A representação visual, com intervenção mínima nos espaços a serem registrados, segundo o contexto social que orienta a sua disposição;

b) As estratégias de ocupação desses espaços segundo uma correspondência das funções que ocupam ou passam a ocupar consoante mudanças mais gerais na relação do trabalho doméstico;

c) O entendimento que a visibilidade desse problema só pode ser obtida através da fotografia, na medida em que adentra e registra esses espaços, os confronta, e estimula sua inata capacidade de provocar reflexão sobre o que é representado.

FIGURA 7: “Vou trocar minhas panelas, pois estão soltando aquele produto que faz mal (teflon). Vou dar as usadas para a minha empregada”. Interior. Suíte de apartamento de classe média alta em Recife.



Foto: José Afonso da Silva Junior (2017)

Encaminhamentos

No momento em que este texto é escrito, torna-se mais claro, que pendemos para uma estratégia do inventário como modelo de atravessar certa realidade, atando semelhanças e diferenças. Num sentido posterior, compreendemos a dualidade segregacional com a qual lidamos pode ser percebida em escalas menores, a dos objetos e adereços que povoam esses espaços; bem como em maiores, ao se sair do ambiente da casa.

Flutuar entre esses dois pólos e as variações possíveis envolve esforços nem sempre visíveis no trabalho final. Rastrear, selecionar, registrar, nomear, classificar e apresentar constituem uma estrutura dialógica que opera na relação entre fotógrafo e fotografado. Destarte, O objetivo não poderá ser visto de modo isolado. O sentido é mais dispor imagens problematizantes do presente, questionando as transformações cíclicas de espaços em lugares e seu esvaziamento, refuncionalização, ressignificação.

O método da produção de inventários segundo uma certa “epistemologia do arquivo” (SOULAGES, 2010) propõe a continuidade de inventariar como protocolo de criação através da montagem de imagens que se acumulam e se inter-relacionam. Cada fotografia conclusa demanda outra, complementa a anterior, é premonitória da seguinte e interdependente ao mesmo tempo.

Referências

- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Veja editorial. Lisboa, 1989.
- LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico*. Madrid. Catedra: 1998.

LOMBARDI, Kátia Hallak. *Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LUGON, Olivier. *El estilo documental*. De August Sander a Walker Evans 1920-1945. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

NEWHALL, Beaumont. *Documentary Approach to Photography*. Parnassus, vol. 10, n. 3, mar. 1938, p. 2-6.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

ROUILLE, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

TAGG, John. *The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Referencial prático

BITENCOURT, Júlio. *Numa janela do edifício Prestes Maia*. São Paulo: DBA, 2008.

CANNABRAVA, Iatã. *Uma outra cidade*. São Paulo: imprensa Oficial do Estado, 2009.

CASTILHO, João; DAVID, Pedro, MOTTA, Pedro. *Paisagem Submersa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

COLETIVO GARAPA, *Mulheres centrais*. São Paulo: Frida Produção e serviços culturais, 2012.

KOUDELKA, Josef. *Exiles*. New York: Aperture, 2014.

RIO BRANCO, Miguel. *Nada levarei quando morrer*. São Paulo: MASP, 2017.

VASCONCELOS, Márcio. *Visões de um poema sujo*. São Paulo: Vento Leste Editora, 2016.

LOPEZ, Alonso; FRANÇA, Elisabete; PRADO COSTA, Keila. *Cortiços a experiência de São Paulo*. Prefeitura de São Paulo, 2010.

POLIDORI, Robert. *Fotografias*. São Paulo. Instituto Moreira Salles, 2006.

Fotopaisagens ou Recortes do Olhar

ISAAC ANTONIO CAMARGO¹

Resumo: Este texto é auto reflexivo e dedicado à imagem e, em especial, à imagem fotográfica tomada como poética expressiva de caráter autoral. O percurso de análise parte da imagem, enquanto manifestação sensível, e discute a construção de sentido tomando como objeto a elaboração/compreensão sobre um gênero típico da arte/fotografia que é a paisagem.

Palavras-chave: Fotografia Autoral. Imagem. Fotografia.. Paisagem.

Uma questão fundadora: Como nascem as imagens?

Imagens nascem do olhar...

A construção de uma imagem não depende apenas do olhar, mas de um conjunto perceptivo complexo que ampara tanto os modos de ver quanto os meios de observar e conceber: criar/recriar/inventar o visível.

As condicionantes fenomenológicas do ambiente são interpretadas de acordo com as capacidades de nosso

¹ Curso de Artes Visuais da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

organismo. Os olhos pela responsabilidade que têm de captar/apreender e importar as informações luminosas do meio para nosso organismo é responsável pela visão e possibilita sua tradução/interpretação em imagens. A Luminosidade é então apreendida pelas variações de intensidade e frequência, proporcionando a compreensão de variações tonais e cromáticas, além da identificação dos seus limiares, limites e fronteiras visuais possibilita também e por sua vez, a compreensão da Espacialidade, ou seja, lugar e posição no espaço.

Além disso, é possível perceber também variações de posição das coisas no meio, ou seja, o Movimento. Pode-se dizer que a Luminosidade e a Espacialidade têm caráter estático, ou seja, são fenômenos cujas variações são lentas ou imperceptíveis ao instante ou momento atual. O movimento, ao contrário, depende do tempo, de uma transição periódica que recorre à memória, à capacidade de reter uma informação anterior durante o mesmo tempo que se apreende, absorve ou compreende outra que ocorre simultânea ou em sucessão à outra. Chamamos a isto Temporalidade, assim pode-se considerar que as imagens fotográficas dialogam com a Luminosidade, Espacialidade e a Temporalidade, aspectos fenomênicos apreendidos por nós e passíveis de serem traduzidos em imagens por nós ou por aparelhos inventados por nós.

Criar imagem é interpretar ou converter as variações fenomênicas luminosas, espaciais e temporais do meio, suas qualidades sensoriais/sensíveis, em figura, ou seja, configurar, por meio de Estratégias Discursivas Visuais, aquilo que se apreende no meio, como variações estéticas em figuras sintetizando, reduzindo ou reproduzindo-as por meio de recursos que incluem habilidades, instrumentos,

ferramentas, técnicas e materiais capazes de representar ou sugerir tais variações e simular tais figurações. Isto é o que foi chamado de Arte.

Para que servem as imagens?

Pode-se perguntar: Para que criar figuras? Talvez a resposta mais direta e óbvia seja: Registrar aquilo que se vê! No entanto é também a mais ingênua.

Se tomarmos por base a questão conceitual de que uma imagem pode representar algo, ou estar no lugar de algo, quem sabe seja uma boa resposta. No entanto, ao refletir sobre as condições de vida, de sobrevivência, dos primeiros seres humanos, a resposta já não parece tão boa assim. Num mundo cheio de desafios, perigos e necessidades, haveria necessidade ou interesse em registrar os animais que viam pelo simples prazer da representação? Hoje em dia é possível admitira confecção de imagens pelo simples prazer de tê-las ou de vê-las: fruí-las, no entanto ao considerarmos as condicionantes da aurora da humanidade, é pouco provável que isto fosse possível. Neste caso os estudiosos adotaram a hipótese de que tais imagens eram produzidas com fins rituais e propiciatórios, ou seja, destinadas a facilitar ou promover o sucesso de caçadas antecipando-as por meio do domínio dos animais que representava.

Na antiguidade pode-se dizer que suas funções se expandiram: passaram a atuar como propaganda do poder, revelando por meio das imagens os feitos, atos e condutas de líderes guerreiros, reis e faraós atestando, inclusive, seu poderio econômico na construção de palácios, templos e túmulos.

Obviamente, as funções das imagens foram se expandindo na medida em que as civilizações foram surgindo. Assim um novo caráter nasce: o Ornamental, a partir dos recursos decorativos usados nas construções ou nas vestimentas, e também o Funcional na construção arquitetônica e mobiliária. Muitos templos, túmulos e palácios eram também ricamente ornamentados além de informar sobre os feitos de seus mandantes. Assim admite-se que além das funções mágicas propiciatórias e informativas, foram incorporadas outras, não prescindindo da função Estética.

Deve-se destacar que foi justamente a função Estética que possibilitou chamar de Arte às manifestações artísticas que ocorreram desde a pré-história. Há que a configuração das imagens esteve relacionada às habilidades técnicas ou manuais e, conseqüentemente, aqueles que a praticava eram chamados de Artistas. Neste sentido, o conceito de Arte esteve sempre próximo ao processo de criação manual das imagens, logo, técnica e estética quase não se distinguiam. Assim, sempre que se criavam imagens entendiam-nas como Arte. Em consequência disso, aqueles que reuniam as habilidades cognitivas e psicomotoras para produzi-las, eram artistas.

A dependência de fazeres especializados para a construção de imagens deu margem ao surgimento de diferentes Estratégias Discursivas Visuais como o desenho, a incisão, a pintura, a modelagem e a escultura que ampararam a criação de imagens desde os primeiros tempos da humanidade, cuja dependência das habilidades humanas para apreender o visível e dar visibilidade à figuras passa a caracterizar uma atividade artesanal diferenciada dos demais fazeres manuais e operacionais.

FIGURA 1



Foto: Isaac Antonio Camargo

Assim e aos poucos os Artistas assumem o protagonismo na construção de imagens e se tornam celebridades na medida em que são capazes de configurar, dar expressão, visibilidade e credibilidade às ações do poder, da religião e da economia e, por conta disso, se distinguem das pessoas comuns.

A primeira crise de identidade na construção das imagens ocorre quando se associa o fenômeno ótico da conversão da luminosidade ambiente, por meio de um orifício, o estenopo, possibilitando a transferência de informações luminosas do meio para o interior de um ambiente. Este princípio ótico, um rudimento de projeção, possibilitou no Renascimento, a invenção Câmara Escura. Um compartimento fechado, dotado de um orifício numa de suas paredes que transfere as configurações luminosas do ambiente para o seu interior. Dentro dele, uma pessoa pode decalcar sobre tal projeção os limites, contornos, variações, dimensões e outros dados obtidos do meio ambiente e projetados na superfície. Este invento coloca em dúvida a prerrogativa dos artistas na criação de imagens já que parte de suas habilidades são colocadas em xeque.

Esta crise se aprofunda quando no século XIX vários inventores pesquisam meios de reprodução gráfica, especialmente no mercado editorial que exigia cada vez mais qualidade, rapidez e eficiência na produção e reprodução de textos e imagens.

Por volta de 1826-27, o francês Joseph Nicephore-Niepce posiciona uma câmera, fabricada pelo ótico Charles Chevalier, e registra numa superfície metálica preparada com betume da Judéia uma imagem de sua janela usando apenas a luz captada pela lente. Esta tem sido considerada, há muito, a primeira imagem fotográfica, embora contemporaneamente a ele já houvessem várias tentativas bem sucedidas de realização de imagens por meio da luz. Ao que parece, tais tentativas não buscavam, a priori, a invenção de um aparelho capaz de produzir imagens por meio da luz, mas simplesmente facilitar o processo de produção/reprodução de imagens por meio de gravuras cujo maior interesse estava no

desenvolvimento da indústria gráfica. Assim a tomada de imagens diretamente da luz passa a ser uma motivação secundária e, felizmente, contribui para a invenção da Fotografia, dos materiais sensíveis e da câmera fotográfica que se desvincula da aplicação gráfica e se torna uma atividade autônoma.

A possibilidade de registrar uma imagem numa superfície exclusivamente por meio da luz, dispensando a intervenção da mão humana, só foi possível ao associar os princípios óticos estenopeicos com a química. Tal invenção, inicialmente precária e pouco funcional, passou a ser usada pelos artistas como uma espécie de esboço no intuito de facilitar a realização de imagens para reprodução em substituição das gravuras realizadas apenas manualmente.

A precariedade revelada pelas imagens obtidas por meios fotográficos/fotoquímicos, nos seus primeiros tempos ainda no século XIX gerou o que chamamos aqui de “crise de identidade”, em vista dela, seus produtores buscaram seu reconhecimento do campo no qual as imagens tinham prioridade, ou seja, na Arte e mais precisamente no contexto da Pintura. Produtores gráficos, pintores, artistas ao praticarem a fotografia procuraram vinculá-las ou associá-las aos procedimentos técnicos, estéticos e conceituais comuns na pintura daquela época adotando seus processos compositivos, alegóricos e temáticos. Tais tentativas geraram historicamente os movimentos chamados de Pictorialistas, nos quais se tentava fazer com que a fotografia fosse reconhecida como arte e não apenas como um procedimento técnico de reprodução de imagens. Pode-se dizer que o coroamento desta tentativa se deu com o advento do movimento Photo-Secession americano no início do século XX, buscou promover o reconhecimento da Fotografia como poética autônoma. A partir de então surgiram várias correntes, no mundo todo que, amparadas não só no Fotopictorialismo, mas também nas atitudes Modernistas focadas em novas experiências discursivas e expressivas, adotaram definitivamente a fotografia como campo poético.

FIGURA 2



Foto: Isaac Antonio Camargo

Fotografia: Arte ou Documento?

A ambivalência da fotografia por atuar tanto no campo do registro quanto no da estética contribuiu para gerar esta falsa dúvida que vez ou outra aparece nas discussões em torno da fotografia. A capacidade ótica e operacional, técnica e estética das imagens produzidas por meio das câmeras ótico/químicas e depois ótico/digitais se tornaram tão sofisticadas visualmente que não pairaram mais dúvidas sobre os potenciais discursivos, narrativos, descritivos da Fotografia. Sua capacidade de apreender, transferir e registrar dados do meio sem qualquer intervenção da mão humana deu-lhe a autonomia necessária para tornar-se a porta-voz de uma suposta isenção ideológica. Acreditou-se que uma imagem produzida apenas por meio de um aparato ótico/técnico não seria contaminada pela intervenção humana, ou seja, uma fotografia seria um documento “real”, absoluto e objetivo de ocorrências, fatos e eventos. Uma testemunha isenta de tudo o que a humanidade vivia. Ledo engano, por trás da câmera o ser humano continua a agir com toda sua idiossincrasia, condicionantes e interesses que motivam ou mobilizam suas ações.

Neste sentido, uma imagem fotográfica pode transitar por diferentes esferas sociais e atender a vários fins. O que faz com que signifique e produza sentidos se refere mais ao meio, estratégia, uso que se dá a ela do que simplesmente à imagem que configura ou mostra. A questão arte ou documento, antes de ser uma oposição dicotômica, decorre de seu uso e das funções que ocupa na sociedade e não da natureza ótico/técnica da imagem que cria.

FIGURA 3

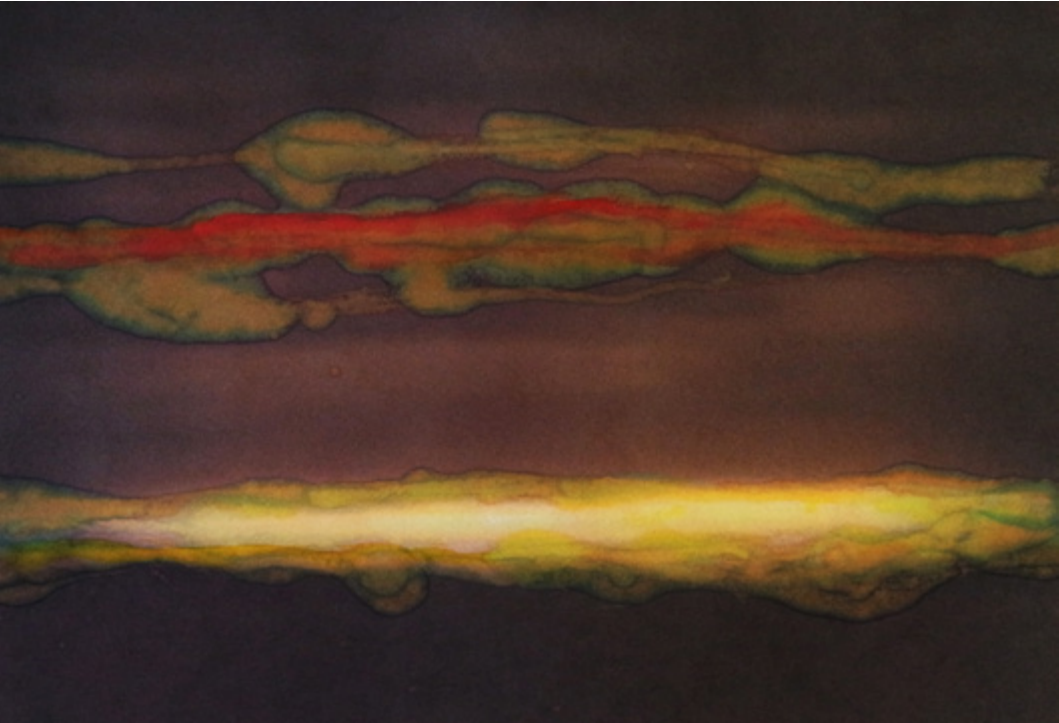


Foto: Isaac Antonio Camargo

Os significados de uma fotografia não decorrem da espontaneidade ou acaso da tomada, mas de um projeto de criação e execução idealizado e realizado de acordo com suas condicionantes, potencialidades e possibilidades. Portanto, não há dúvida de que a imagem resultante é um registro que tanto pode atestar as qualidades fenomênicas, as condições luminosas, espaciais e temporais da tomada como também sugerir, manipular, seduzir, inventar circunstâncias e situações que, necessariamente, não fazem parte daquele instante que, por definição, é pretérito, mas também existe e atualiza o presente. Pode-se dizer então que a câmera fotográfica é um aparelho que serve a, pelo menos, duas funções: ao registro e à criação, assim como os outros meios e técnicas secularmente usados pelos criadores de imagem.

Fotopaisagens: aquilo que vi e revi

Paisagem é um gênero pictórico que mostra cenas do ambiente natural. Surgiu com mais intensidade na Holanda por volta do século XVII, mais tarde adotada também pelos pintores ingleses e depois por outros de vários países. Paisagem é uma tradição na Arte Visual e é esta abordagem adotada para a concepção estética das imagens produzidas nas séries aqui citadas.

A partir da Modernidade, os gêneros e conceitos artísticos tradicionais passaram a ser ressignificados, expandidos e reestruturados sob os novos conceitos e contextos adotados pela Arte Moderna. Neste sentido, uma paisagem na atualidade nem sempre atende ou corresponde às características originais que definiram tal gênero, mas assumem também aspectos experimentais e propositivos, típicos da Modernidade e Pós-modernidade.

FIGURA 4



Foto: Isaac Antonio Camargo

Nesta linha de raciocínio as paisagens concebidas e aqui exemplificadas problematizam questões plásticas/estéticas e não se referem necessariamente aos registros das condicionantes naturais das tomadas realizadas, mas sim às variáveis emergentes das questões de Luminosidade, Espacialidade e Temporalidade como fenômenos naturais transformados em imagem por meio da câmera e também dos procedimentos técnicos decorrentes da edição/impressão que determinam os suportes físicos e expositivos da produção realizada. O viés de tal produção é a poética fotográfica tratada como recurso plástico-expressivo enquanto manifestação artística.

As imagens apresentadas decorrem de várias tomadas realizadas diante de uma mesma paisagem marinha, variando horários, dias, meses e anos. As tomadas decorriam do registro das variações da paisagem que se desdobrava continuamente diante dos olhos. As transformações visuais constantes: climáticas decorrentes das estações do ano ou mesmo dos momentos do dia ou das variações da posição do sol, das nuvens que faziam cambiar continuamente a luminosidade e as cores ou a presença da chuva, da névoa e outros eventos naturais que ocorriam aleatoriamente se mostravam no horizonte, principalmente, o espetáculo maravilhoso das nuvens que refletiam e coloriam efusivamente o céu a cada momento.

A proposição do projeto inicial era apenas registrar, selecionar e postar uma imagem por dia em rede social. No entanto, a somatória das imagens obtidas ampliou o projeto para outras edições, uma delas é aqui apresentada. A principal concepção temática decorre das variações luminosas que geraram as amplitudes cromáticas registradas como fez o Impressionista Monet¹. Assim as imagens podem revelar a amplitude da paisagem sob foco preciso ou,

1A exemplo da série da Catedral de Rouen pintada em 1890 pelo impressionista francês Claude Monet. As trinta e uma pinturas da série pretendiam capturar a fachada da catedral em horas diferentes do dia e do ano, mostram os resultados obtidos nestas diferentes condições de iluminação.

simplesmente, aboli-lo. Focar ou desfocar as imagens podem revelar ou ocultar informações ou detalhes, ao priorizar o foco, é possível revelar o imediatamente visível, o anedótico e cotidiano ao contrário, desfocar é obliterar dados, mas ao mesmo tempo priorizar os efeitos luminosos e cromáticos típicos da plasticidade inerente à expressão artística visual. O sistema de arquivo utilizado é JPG, que define, *a priori*, um modo de dizer, conseqüentemente, as variações adotadas estão relacionadas à intensidade de luz e à sua frequência a partir daquilo que foi tomado diretamente do lugar, ao contrário do RAW, arquivo usado por quem tem pretensões de ampliar posteriormente o tratamento da imagem. No caso em pauta, a proposição era captar as imagens como pareciam ao olhar, adequadas à Espacialidade típica da paisagem: horizontalidade, superdimensionamento do ambiente composto na ocasião pelo mar, montanhas, céu e nuvens valorizando as variações de intensidade e cromaticidade delas decorrentes². Neste caso, além de não priorizar a qualidade ótica das imagens como recurso, optou-se pela impressão em jato de tinta, em Gicleé, usando papel aquarela de algodão e alta absorção, para produzir efeitos semelhantes à aquarelas produzidas à mão e, para reforçar esta proposição, as imagens receberam intervenção em suas superfícies com tintas e aguadas de aquarela, portanto, as imagens não correspondem ao apelo da paisagem como tal, pois no momento da impressão parecem desfocadas. A atitude de ignorar o foco ou mesmo de usar velocidades baixas no obturador ao contrário caracterizar um “erro” é um recurso para aditar valor às imagens, ou seja, reduzir sua “fotografabilidade”, ou seja, reduzir seu potencial de registro e aumentar seu potencial estético, potencializando sua “artisticidade” no intuito de intensificar a expressão plástica dando às imagens um efeito aquarelado, batizando-as de Aquarelles. É o que aqui apresento...

2 As imagens aqui mostradas correspondem apenas a alguns exemplos digitais/ impressos em Gicleé que correspondem à uma simples ilustração mas não às suas impressões/edições físicas e expositivas finais.

Sobre os autores

Diogo Azoubel é autor de *Narrativas Fotojornalísticas I: matizes, objetos, sujeitos* (Letramento, 2019) e um dos organizadores de Eduardo Coutinho em *Narrativas* (Provocare, 2016). Membro do grupo de pesquisa NAMI (CNPq/Uniso), dedica-se principalmente à investigação da história e da configuração do fotojornalismo no Brasil. É mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (Uniso), especialista em Jornalismo Cultural na Contemporaneidade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e possui MBA em Marketing Estratégico e Comunicação pela Universidade Gama Filho (UGF). Graduado em Comunicação Social, com habilitações em Jornalismo e em Rádio e TV (ambas pela UFMA); e em Letras: Português, Inglês e respectivas literaturas pela Universidade Ceuma, foi professor substituto do Departamento de Comunicação Social (DCS) da UFMA; e professor auxiliar das faculdades Santa Fé e Imec. Além disso, atuou como professor colaborador da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA); da Faculdade Laboro; e do Instituto Educacional Superior Moreira Castro (IESMEC).

Eduardo Portanova Barros é Prof. Visitante PPGCOM/FIC/UFG. Pós-Doutor em Sociologia pela Sorbonne e pela Unisinos, doutor em Comunicação Social pela PUCRS, mestre em Ciências da Comunicação pela USP e graduado em Comunicação Social pela PUCRS. Tem experiência na área de Comunicação e Artes, com ênfase em jornalismo, cinema e imaginário, atuando principalmente nos seguintes temas: estética e autoria. Tradutor para o português da obra *Sociologia do Imaginário* de Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard e Patrick Tacussel (Sulina, 2007). Autor de *Truffaut, o homem que amava o cinema* (Ed. da ULBRA, 2013) e, junto com Carlos Gadea, organizador de *A questão pós nas ciências sociais* (Appris, 2013).

Eduardo Queiroga é fotógrafo e professor. Doutor em Comunicação pela UFPE. Autor dos livros “Coletivos fotográficos contemporâneos” (Appris, 2015) e “Cordão” (Zoludesign, 2018). Cofundador do Projeto FotoLibras e da Escola Livre de Imagem. Coidealizador e colaborador do Pequeno Encontro da Fotografia. Leciona nos cursos de Comunicação do Centro Universitário dos Guararapes (UniFG). Fotografa parteiras tradicionais em Pernambuco desde 2008.

Fabio Gomes Goveia é professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor visitante da City University of London, no Reino Unido. Coordenador de Análise e Visualização de Imagens do Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura (Labic).

Fábio Magdalena Miceli é relações públicas (Universidade Estadual de Londrina, 2004) e trabalha de forma independente com projetos de produção cultural e fotografia autoral. Aprofundou seus estudos em fotografia em uma pós graduação/ Especialização em Fotografia (Universidade Estadual de Londrina, 2005), na graduação de jornalismo ao desenvolverem trabalho final em fotojornalismo (Centro Universitário de Araraquara/SP, 2010) e principalmente pelo projeto final no Mestrado ArteMultimídia - Especialização Fotografia (Universidade de Lisboa/ Faculdade de Belas Artes, 2018), base para o presente artigo.

Isaac Antonio Camargo é Professor Doutor do Curso de Artes Visuais na Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle é fotógrafa, jornalista, pesquisadora e docente adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), foi pesquisadora convidada do Laboratoire Arts des images et art contemporain, da Université Paris 8 e é colaboradora da cooperativa de pesquisa RETINA.International.

José Afonso da Silva Junior é jornalista, professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Mestre e Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela FACOM – UFBA. Possui pós-doutorado em estudos de fotografia pela Universidade Pompeu Fabra, Espanha. Tem especial interesse pela fotografia documental e as questões urbanas. Participa como curador de projetos em fotografia, exposições e livros. É ensaísta crítico de fotografia e orienta pesquisas no âmbito da universidade.

Luciano Bernardino da Costa é doutor pela FAU-USP e professor e pesquisador do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP São Carlos), atuando também na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Em ensino, dedica-se a cursos de arquitetura e urbanismo, desenvolvendo pesquisas sobre paisagem urbana, fotografia e cidades contemporâneas. Tem artigos publicados na revista *Studium-UNICAMP*, participações nas Bienais de Arquitetura de 2013 e 2017, e é um dos responsáveis pelo NEC, Núcleo de Espacialidades Contemporâneas, IAU-USP. Sites: lucianodacosta.com e iau.usp.br/pesquisa/grupos/nec.

Marcelo Barbalho é fotógrafo, professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).

Maria Cecília C. Carboni é jornalista, roteirista e professora do Centro Universitário Unidrummond e Senac – SP. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, é pesquisadora do grupo de pesquisa do CNPq, ESPACC Espaço-Visualidade-Comunicação-Cultura da PUC de São Paulo.

Rodrigo Galvão de Castro é jornalista, fotógrafo, professor-bolsista no curso de Design da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (Unesp – Campus de Bauru) e professor de Comunicação Empresarial da na Faculdade de Tecnologia de Jahu. Mestre em Televisão Digital – Educação e Conhecimento pela Unesp e doutorando em Comunicação Midiática pela Unesp. Membro do grupo de pesquisa *MidiAisthesis*.

Wagner Souza e Silva é professor do Departamento de Jornalismo e Editoração e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Como pesquisador, tem interesse na produção e circulação das imagens técnicas e seus impactos na construção da informação e conhecimento, especialmente nas relações entre fotografia documental, fotojornalismo e cultura digital. Como fotógrafo documentarista, atuou junto ao Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP), entre os anos de 1998 e 2008, e atualmente tem colaborado com projetos de extensão voltados para a divulgação científica. É autor de *Foto O/ Foto 1* (Edusp, 2016).

Índice remissivo

- arquivo 29, 37, 42, 44, 180, 242
- Barthes, Roland 5, 36, 42, 55, 172, 173, 174, 178, 217, 218
- Benjamin, Walter 40, 64, 86, 97, 141, 152
- cinema 81, 135, 138, 195, 196, 210, 213, 215, 217, 227
- composição 20, 28, 120, 172, 218, 226
- Debray, Régis 11, 12, 13, 14, 20, 28
- dialética 152, 193, 194
- Didi-Huberman, Georges 141, 152
- discurso 11, 90, 159, 177, 179, 218, 229, 236
- divindade 11, 14, 194
- documentário 7, 41, 120, 161, 179, 210
- documento 36, 44, 88, 94, 179, 180, 236, 252
- Eco, Umberto 194, 195, 226
- enquadramento 31, 87, 214, 216, 217, 218, 222, 226
- espectador 13, 21, 36, 160, 178, 196, 222
- Flusser, Vilém 12, 51, 55, 56, 64, 66, 81, 94
- Fontcuberta, Joan 41, 90
- Foucault, Michel 5, 168
- fora-de-campo 214, 214, 216, 217, 227
- fotodocumentarismo 158
- fotojornalismo 65, 158, 161
- Ginzburg, Carl 86, 87, 103, 107
- Hall, Stuart 159, 160, 168, 171
- Kossoy, Boris 36
- imaginário 67, 194
- linguagem 5, 36, 90, 94, 120, 160, 171, 178, 179, 180, 214, 215, 227, 230
- McLuhan, Marshall 88, 171, 172
- Merleau-Ponty, Maurice 55, 141, 145, 149, 196
- mito 194
- mobgrafia* 159, 160, 161, 172
- Rancière, Jacques 159, 178
- Rouillé, André 243
- Samain, Etienne 103
- significação 152, 168, 177, 242
- Sontag, Susan 65, 80, 103, 107, 218
- Soulages, François 45, 51, 52, 56, 242
- testemunha/testemunho 36, 90, 252
- visibilidade 15, 156, 158, 159, 176, 177, 237, 240, 247, 249
- invisibilidade 230
- Warburg 66, 103, 106

A photograph of a woman sitting on a red, textured armchair. She is wearing a light blue short-sleeved top with white embroidery and a dark grey skirt. Her hands are clasped in her lap. The background is dark with a red curtain and a table covered with a patterned cloth. A watermark logo is overlaid on her right leg.


INTERCOM