

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

Maria Eduarda Nectoux

OUTROS BRASIS POSSÍVEIS TODO DIA

Uma análise da micropolítica da imagem no projeto Everyday Brasil

Porto Alegre

2020

Maria Eduarda Nectoux

OUTROS BRASIS POSSÍVEIS TODO DIA

Uma análise da micropolítica da imagem no projeto Everyday Brasil

Trabalho Conclusão do Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharela em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda

Orientador: Profa. Dra. Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves

PORTO ALEGRE

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Nectoux, Maria Eduarda
OUTROS BRASIS POSSÍVEIS TODO DIA Uma análise da
micropolítica da imagem no projeto Everyday Brasil /
Maria Eduarda Nectoux. -- 2019.
67 f.
Orientadora: Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Publicidade
e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. fotografia. 2. análise de imagem . 3. instagram.
4. micropolítica . 5. brasil. I. Pereira Gonçalves,
Sandra Maria Lúcia, orient. II. Título.

MARIA EDUARDA NECTOUX

OUTROS BRASIS POSSÍVEIS TODO DIA

Uma análise da micropolítica da imagem no projeto Everyday Brasil

Trabalho Conclusão do Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharela em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda

Porto Alegre, 13 de dezembro de 2019

Profa. Dra. Flávia Ataíde Pithan
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves
Orientadora
UFRGS

Profa. Dra. Andréa Bracher
Avaliadora
UFRGS

Prof. Dr. Bruno Leites
Avaliador
UFRGS

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional desde sempre.

À professora Sandra pelo incentivo e apoio no exercício de uma pesquisa sensível e criativa.

À todas pessoas com quem compartilho alegrias e angústias; e tantas que envolveram este processo de graduação.

À Universidade pública e gratuita, o reconhecimento pela oportunidade de trabalhar com o conhecimento.

“O verdadeiro é uma produção mágica.”
André Rouillé

RESUMO

Este trabalho pretende analisar as fotografias do projeto Everyday Brasil em busca de uma micropolítica de *singularização do olhar*, da qual fala Guatarri, materializada em um fazer fotográfico expressivo e refletida na sintaxe visual das fotografias que, ao explorarem as possibilidades de expressão, se comportando como *fotografias menores e imagens cristal*, criam novas percepções possíveis do cotidiano do Brasil a fim de dissolver as percepções moldadas pelos grupos hegemônicos e regidas pelas lógicas capitalistas. Um estudo sobre as potencialidades sociais da fotografia expressiva e como isso se desenha na materialidade da imagem.

Palavras-chave: Fotografia, micropolítica, EverydayBrasil, Instagam, análise de imagem.

ABSTRACT

This paper intends to analyze how photographs of the project Everyday Brazil in search of a micropolitics of *singularization of look*, which Guatarri speaks, materialized in making expressive photos and reflected in the visual syntax of photographs that, when exploring as possible expressions, behaving as *Smaller photographs* and *crystal images* create new possible perceptions of Brazil's daily life at the end of a dissolution as perceptions shaped by hegemonic groups and governed by logical capitalists. A study of the social potential of expressive photography and how it can affect the materiality of the image.

Keywords: Photography, micropolitics, EverydayBrasil, Instagam, image analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de Flora Negri.....	42
Figura 2 - Fotografia de Renan Benedito	44
Figura 3 - Fotografia de Luca Meola.....	45
Figura 4 - Fotografia de Rodrigo Sena	47
Figura 5 - Fotografia de Sergio Ranalli.....	49
Figura 6 - Fotografia de Amanda Oliveira	50
Figura 7 - Fotografia de Melvin Quaresma	52
Figura 8 - Fotografia de Roberto Lemos	54
Figura 9 - Fotografia de Antonello Veneri	56
Figura 10 - Fotografia de Duda Portella.....	58
Figura 11 - Nuvem de palavras com as principais características das imagens	62

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Análise morfológica	59
Tabela 2 - Análise compositiva	60
Tabela 3 - Análise do tempo.....	60
Tabela 4 - Análise do espaço.....	60
Tabela 5 - Análise enunciativa	61

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	PERSPECTIVA TEÓRICA DA FOTOGRAFIA	17
2.1	A CONSTRUÇÃO DO REAL	17
2.1.1	A desconstrução do real	19
2.1.2	Traço ou o retorno ao referente	20
2.2	IMAGENS DOS POSSÍVEIS	21
2.2.1	Documentário imaginado.....	22
3	O AMBIENTE CONTEMPORÂNEO	24
3.1	PÓS-MODERNIDADE.....	24
3.2	CULTURA E MÍDIA	27
4	IMAGEM E SOCIEDADE	30
4.1	CMi OU CAPITALISMO TARDIO	30
4.2	A EXPERIÊNCIA DO SUJEITO NO MUNDO ATRAVÉS DO SIMBÓLICO..	33
4.3	MICROPOLÍTICA E SINGULARIZAÇÃO DO OLHAR.....	35
5	METODOLOGIA.....	39
6	ANÁLISES	42
6.1	TABELA DE ANÁLISE	59
6.2	ANÁLISE INTEGRADA.....	61
7	CONCLUSÕES.....	65
	REFERÊNCIAS.....	67

1 INTRODUÇÃO

Se atentando para o papel social da fotografia como agente formador do olhar e da experiência do sujeito no mundo, da construção de sua identidade. Onde as imagens servem tanto para moldar quanto para expressar os aspectos da nossa subjetividade, nos interessa, neste trabalho entender como, na contemporaneidade, a fotografia documental pode exercer seu papel social de uma perspectiva *micropolítica* da imagem em sua força *subjetivadora* (GUATTARI, 2010). As fotografias ao se aliarem com a arte na exploração da linguagem possibilitam uma visão ampliada do mundo onde a subjetividade se desenha na imagem e nos permite extrair dela significados acerca do assunto retratado. Nosso objeto de estudo, o projeto Everyday Brasil, busca retratar o cotidiano do país por meio do olhar de 48 fotógrafos participantes que compartilham dessa perspectiva fotográfica. Ao nos atermos para a linguagem e seus marcadores formais pretendemos descobrir qual Brasil se desenha nas imagens publicadas pelo projeto no Instagram e se há nelas uma ação micropolítica de singularização do olhar.

Este trabalho se propõe a discutir sobre a imagem fotográfica e sua influência na nossa percepção de mundo e de nós mesmos, na nossa *subjetivação* (GUATTARI, 2010), em oposição às subjetivações *capitalísticas* (GUATTARI, 2010). Para isso, analisaremos 10 as imagens fotográficas veiculadas no Instagram do projeto Everyday Brasil, que por ter seu regime de visualidade ligado ao fotojornalismo expressivo (RUIILLÉ, 2009), e assumindo um *ethos* de imagem-cristal (FATORELLI, 2003) e *fotografia menor* (GONÇALVES, 2009) nos permitem ampliar o universo do visível e assim trabalhar na construção de novas representações possíveis do cotidiano do Brasil.

"O Everyday Brasil é um projeto de fotografia integrante do Everyday Projects, que nasceu na África (Everyday Africa) em 2012, com a intenção de desconstruir clichês que são, geralmente, atribuídos ao continente. Desde então, o projeto ganhou importância e visibilidade, e hoje conta com inúmeros perfis similares no Instagram, criados por fotógrafos ao redor do planeta. O objetivo principal é mostrar o cotidiano desses lugares longe de estereótipos, por meio de boas imagens e histórias. O Everyday Brasil pretende oferecer uma visão autêntica da nossa sociedade por meio da fotografia documental produzida atualmente no país, expandindo o conhecimento sobre nossa cultura, lugares, pessoas, situações e acontecimentos importantes. Atualmente, o projeto tem mais de 22 mil seguidores em sua página no Instagram, e conta com um time fixo de fotógrafos e fotógrafas colaboradores em todas as regiões do Brasil. A

fundadora e curadora do projeto no Brasil é a fotógrafa Ivana Debértolis. Estão à frente do projeto, atualmente, Ivana e Livia Bitetti." (Site oficial)¹

Vemos na internet um ambiente propício para que novos modos de representação e expressão possam ser criados e para que novas redes de significação se estabeleçam. No Brasil a pesquisa 2018 sobre tecnologia da informação promovida anualmente pelo Instituto Getúlio Vargas informa que, em proporção per capita, 88 de cada 100 habitantes do planeta possui um smartphone. No Brasil o número destes dispositivos já ultrapassa a quantidade de habitantes. O perfil do Everyday Brasil no Instagram tem 22,3 mil seguidores, o que não é um número expressivo em comparativo com outros perfis atuantes na plataforma, mas as imagens que nele são veiculadas fazem parte de um movimento, de uma perspectiva da fotografia documental contemporânea e, portanto, tem relevância no cenário de produção de imagens atual.

Para responder essas indagações, analisaremos uma amostra de 10 imagens publicadas na conta do Instagram do projeto. Considerando o período de primeiro de janeiro de 2019 até dezesseis de setembro de 2019 selecionamos as imagens unitárias que receberam maior número de curtidas. A nós importa a circulação dessas imagens que, devido à lógica algorítmica na qual vive o Instagram circulam de forma irregular, separadamente e podendo impactar um número bem diferente de pessoas. As fotos consideradas tinham em média de 200 a 2.500 curtidas. Nosso corpus tem de 1.500 a 2.300 curtidas. Todo engajamento existente na conta do projeto é orgânico, ou seja, não paga pela sua propagação. A análise se dará nos âmbitos contextual, morfológico, compositivo e enunciativo segundo a proposta metodológica desenvolvida e publicada pela universidade de Covilhã² articulada com as proposições teóricas e reflexões trazidas ao longo do trabalho. A ideia aqui é analisar a escrita fotográfica própria da fotografia expressão e enxergar quais discursos se desenham nessas representações de Brasil que se propõem a construir e refletir nossa subjetividade.

¹ Disponível em www.everydaybrasil.org Acessado em novembro de 2019

² Disponível em www.analisisfotografia.uji.es/root2/meto_por.html Acessado em novembro de 2019

2 PERSPECTIVA TEÓRICA DA FOTOGRAFIA

Neste capítulo falaremos brevemente sobre a trajetória do pensamento acerca da imagem fotográfica a fim de estabelecer a perspectiva através da qual entenderemos as fotografias a serem analisadas neste trabalho. Se partirá das discussões de André Rouillé que em seu livro de 2009 "A fotografia: Entre documento e arte contemporânea" onde o autor se propõe a entender os *usos* da fotografia na sociedade. Inicialmente entendida como um duplo do real, a fotografia foi utilizada no campo da comunicação, tanto pelo fotojornalismo, quanto pela publicidade como uma ferramenta de constatação de uma verdade soberana. Para nós, neste trabalho, importa a abordagem da imagem fotográfica como a expressão de um pensamento, de uma impressão sobre as coisas e seus possíveis significados. Entendemos a imagem fotográfica como um *traço do real* (DUBOIS, 1998), umas das infinitas possibilidades de retratar o que o mundo expõe, e que, assumindo o *ethos* de *imagem cristal* (FATORELLI, 2003) ou de *fotografia menor* (GONÇALVES, 2009) nos possibilita para além de uma representação do real, um comentário sobre ele.

A partir de Dubois (1998), Mah (2003) e Rouillé (2009), entre outros autores, faremos uma breve retomada das posições teóricas em relação ao realismo fotográfico e seu valor documental na sociedade ocidental. Tal debate se faz necessário para demonstrar que para além do documento, a imagem fotográfica hoje é vista também como criadora/possibilitadora de mundos simbólicos, no sentido de que a ação expressiva dos fotógrafos junto a possibilidade dada pelas tecnologias da informação, revelará mundos antes sem visibilidade. Sites como o *Everyday*, trabalham com a potencialização da ação simbólica da fotografia traço/referencial. Ou seja, as possibilidades dadas pelas tecnologias da imagem (web) possibilitaram um alargamento dos mundos possíveis corroborando o papel que entendemos ser desempenhado pelo site *Everyday Brasil* a partir de seus fotógrafos, disseminando e fomentando a criação de imagens que se comportam como comentários acerca da realidade, auxiliando na construção de linhas de fuga possíveis do que normalmente é visibilizado na grande mídia.

2.1 A CONSTRUÇÃO DO REAL

Após a primeira (1760) e segunda (1850) Revolução Industrial e com as ideias positivistas vigentes nos períodos, a sociedade ocidental se interessava por máquinas, por progresso e por inovações tecnológicas. Categorias essas nas quais a máquina fotográfica

(segunda Revolução Industrial) e seus processos físico-químicos se enquadravam. As imagens existentes no mundo até então vinham das pinturas, gravuras e desenhos e eram sempre frutos de uma transcrição da realidade pelas mãos dos artistas. Agora as imagens podem ser produzidas por uma máquina, entendida como fria, neutra e objetiva, características essas de acordo com a sociedade que tem no pensamento científico e racional seu alicerce.

Altamente indiciais e miméticas as imagens produzidas pela câmera fotográfica pareciam uma representação exata da realidade e eram tratadas como tal. Tal crença, historicamente, considera a fotografia uma cópia fiel do mundo; um ícone, como diria Dubois (1998) ao utilizar a teoria dos signos de Pierce para caracterizar a imagem fotográfica. Essa característica marcou o fazer documental até os anos cinquenta do século XX. Tal pensamento enfatiza o discurso da mimese ou o princípio da semelhança no que chamava de fotografia o *espelho do real*. Nesse discurso as imagens fotográficas tinham status de documento, de prova. Era aclamada sua objetividade. O próprio processo corrobora a natureza científica da imagem fotográfica: o processo da fotografia envolve basicamente uma etapa óptica (física) e uma etapa química. Em uma câmara escura, a luz ao entrar por um orifício/objetiva e se projetar na superfície a sua frente, forma dentro da câmara escura, uma imagem que é registrada pela superfície fotossensível. Sua ligação com a ciência e a tecnologia e a automatização de um processo antes manufaturado reforçam a ideia de objetividade das imagens fotográficas.

O realismo da imagem fotográfica é, portanto, mais histórico do que ontológico. Se baseia na legitimidade científica que teve sua descoberta e na ideia de objetividade das máquinas uma vez que seu processo é independente da subjetividade de um artista. "Pela primeira vez a imagem do mundo exterior forma-se automaticamente sem intervenção criadora do homem" escreveu Bazin (1992, p.34) "A crença no verdadeiro fotográfico, porém, assim como qualquer crença requer condições específicas." (ROUILLÉ, 2009, p.85). Outra característica que sustenta o mito do verdadeiro fotográfico é o fato de que "a fotografia aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza a organização imposta ao ocidente a partir do século XV: a forma simbólica da perspectiva." Buscada e aperfeiçoada pelos pintores e artistas, a perspectiva "é uma organização fictícia, imaginária reputada por imitar a percepção." (ROUILLÉ, 2009, p.63). Ou seja, a noção de fotografia como o espelho do real, passa pelo hábito perceptivo que se instaurou na sociedade ocidental desde o renascimento.

2.1.1 A desconstrução do real

A partir da década de 50 e 60, porém, com a intensificação dos estudos da semiologia estruturalista e da crítica ideológica, deixamos de lado o enfoque técnico da fotografia e passamos a pensá-la a partir da sua linguagem. Cabe aqui uma relativização dos mecanismos de representação do real a fim de entender a imagem como uma "expressão gerada a partir de uma realidade individual construída e codificada." (MAH, 2003, p.21), já indicada em 1998 por Dubois em quem o autor supracitado, se apoia. O fato de a fotografia ser tomada de um determinado ponto de vista, sua passagem de um regime tridimensional para bidimensional assim como as distorções cromáticas e o isolamento espaço-temporal que ocorre no ato de fotografar assim como a própria oposição entre uma percepção multissensorial, que é a experiência da realidade, para a percepção exclusivamente visual, que é a da imagem; são indicadores de como é frágil a correspondência entre a fotografia e o real. Visto que este é construído e vivenciado por cada indivíduo de maneira singular. Todas as variáveis existentes na construção da imagem assim como as necessárias para compreendê-la se articulam de acordo com nossas coordenadas culturais. Diferentemente do que pensavam os primeiros pensadores da fotografia, não há uma universalidade da linguagem fotográfica, sua decodificação depende da localização do indivíduo no mundo. Sendo assim, a percepção da imagem fotográfica torna-se relativa aos códigos culturais, ao aprendizado dos signos, das linguagens, aos aspectos determinados culturalmente. O que nos leva a pensar tanto sobre como a experiência da realidade é também atravessada pela nossa subjetividade que por sua vez, é atravessada pelos jogos de poder da sociedade como veremos mais à frente neste trabalho.

Ao pensarmos a objetividade da imagem fotográfica jornalística, outra questão nos surge: a da objetividade do próprio real. Como pode ser objetivo aquilo que, para ser compreendido é mediado pela linguagem, pelo signo? É, entretanto, a única forma de existirmos como seres que dão sentido ao que simbolizam. Digamos então que a questão da objetividade do real esteja ligada a uma visão hegemônica de mundo, uma visão de poder, daqueles que detêm os códigos de decifração das aparências. Dessa maneira, a atividade fotográfica jornalísticas não deixa de ser um modo de referendar o status quo ao reproduzir as disposições inscritas nas estruturas sociais. (GONÇALVES, 2009, p. 4)

Resumindo, tal discurso, surgido entre as décadas de 1940 e 1960, um desconstrutor e oriundo de diferentes áreas do saber, agirá sobre a leitura das imagens fotográficas. A fotografia passa a ser vista como transformadora do real, provocando “efeitos de real” (DUBOIS, 1998). Esta posição, segundo Dubois (1998), corresponde, na teoria dos signos de Pierce, ao símbolo,

aquele que possui com seu referente uma relação arbitrária. Ou seja, a fotografia é, para essa corrente, um conjunto de códigos (social, cultural, estético entre outros) a serem decifrados. A fotografia, portanto, quando encarada em suas possibilidades de significações e percepções singulares do mundo pode nos falar muito sobre as práticas sociais que nele acontecem e suas construções de sentido. E é isto, em essência que motiva a existência desse trabalho.

2.1.2 Traço ou o retorno ao referente

O retorno ao referente, trazido por Dubois em "O ato fotográfico" (1998) se baseia em eixo semiótico, baseado nos estudos de Peirce e outro mais ideológico calcado nas ideias de Barthes. Se antes a fotografia foi considerada ícone (uma representação por semelhança), depois símbolo (uma representação por convenção) nesse momento ela é entendida como índice (uma relação por contato físico).

Depois de entender a imagem fotográfica como uma mensagem e assumir a influência de seus códigos na leitura da mesma, pode-se novamente discutir a questão do referente. Quando nos livramos da ilusão do real e entendemos como e porque ela foi construída (como fizemos nos tópicos acima) podemos voltar a pensar sobre o papel que desempenha a realidade na imagem fotográfica. Peirce em seu estudo sobre os signos (SANTAELLA, 1895) já coloca a imagem fotográfica como índice, uma vez que sua conexão com o objeto representado é física (devido ao processo de formação da imagem fotográfica e seu caráter físico-químico de impressão da imagem pela luz). O objeto fotografado por mais que distorcido e isolado pelas condições de tomada da imagem precisou estar lá em determinado momento, atesta, portanto, sua existência, mas não seu sentido. A imagem passa de um entendimento de transformadora do real para de atestadora de um real.

Para nós isso importa que as relações entre a imagem e a realidade nesse trabalho, se dão no limiar entre a fotografia como transformadora e criadora de um real, à medida que adquire e transparece significados sociais, culturais e ideológicos ao mesmo tempo que atestadora na condição de traço de um real preexistente ou pré-concebido mesmo que em uma subjetividade. Ou seja, as imagens aqui consideradas trabalham com os limites entre real e imaginário e com as potências que nascem da tensão entre eles. Entendemos que não há ponto em encontrar o que de fato a fotografia é, mas sim entender os seus modos de uso na sociedade, seu comportamento, seu *ethos*, advindo daí o seu sentido. "Algo da ordem de um *ethos* do meio.

Ou seja, uma identidade com a qual não se nasce, mas que é construída pelo comportamento" (MONTERO, 2019, no prelo), articulando suas características naturais e sociais e ocupando lugares diferentes e, portanto, assumindo comportamentos diferentes e diferentes funções sociais.

2.2 IMAGENS DOS POSSÍVEIS

O que percebemos nas imagens do nosso objeto, o coletivo Everyday Brasil, mas não só, é que elas assumem o *ethos*, o comportamento de *imagem cristal* (FATORELLI, 2003), ou *fotografia menor* (GONÇALVES, 2009). Tais conceitos dizem respeito às imagens fotográficas que, devido ao seu regime expressivo e jogos de linguagem nos permitem significações mais amplas da realidade, gerando discursos sobre os acontecimentos retratados e sobre o mundo como um todo. Se afastando, mas não excluindo, de um regime documental comprometido com a verdade que, entendida de forma unidimensional, reduz e também nega a participação do fotógrafo na criação da imagem.

Ao se aventurar em novas configurações do visível, enquadramentos, pontos de vista, tratamentos de luz e cor entre outros e escolher se afastar do referente como fator primordial, essas imagens, pela forma como são construídas, nos convidam a "conhecer ao invés de reconhecer" (FATORELLI, 2003, p. 33) ou seja se colocam como produtoras de novas realidades, materializações de pensamento e de sentimentos. Se descolando do tempo, e despertando "regiões do passado e linhas do futuro." (FATORELLI, 2003, p. 33) se propondo a ir além da representação de um fato informativo e ampliando-se para suas "consequências e anterioridades" (GONÇALVES, 2009, p. 9) principalmente quando associada ao fotojornalismo noticioso ou, como no caso deste trabalho, a fotografia documental social.

A separação entre fotografia documental e ficcional, ou entre realismo e abstração foi bastante limitadora para o desenvolvimento de uma noção de fotografia expressiva, como a que trazemos neste trabalho. A crença de que a experimentação estética se opunha ao engajamento político na prática fotográfica desqualificava a produção criativa em detrimento de uma fotografia mais direta que ao tratar de temas como a violência e a pobreza, por exemplo, acaba por reforçar um cenário conservador de manutenção da ideologia visual.

A imagem cristal é uma função de vidente, que faz ver, que amplia o universo do visível por meio por meio da mobilização de diferentes estratos temporais - associando configurações atuais e antevisões - a lembranças recuadas no tempo - e espaciais - fazendo coexistir diferentes coexistir diferentes planos de iminência ou mesmo

estabelecendo configurações não-localizáveis, Lugar do artifício, das tramas e das relações arbitrariamente instituídas essas imagens estão investidas de um sentido projetivo - abrem-se a um devir, descobrem relações inauditas, fabulam possíveis - que as tornam portadoras de novas subjetividades. (FATORELLI, 2003, p.34)

A fotografia menor, por sua vez, navega na mesma direção da imagem cristal mas, seu estudo nos fala mais especificamente sobre as práticas políticas possíveis na criação de uma imagem. Nomeada em função do conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari (2002), a ideia de que a fotografia carrega consigo diferentes significações e que tanto a subjetividade do fotógrafo quanto a do espectador devem ser consideradas no processo dessa construção discursiva é o que nos leva a enxergar, nas imagens do projeto Everyday Brasil um potencial de subversão, ou ao menos de rachadura na produção de subjetividade hegemônica

Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas ante, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. (...) A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. Nas "grandes" literatura, pelo contrário, a questão individual (familiar, conjugal, etc.) tende a juntar-se a outras questões igualmente individuais (...). A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. (DELEUZE e GUATTARI, 2002, p. 38-39)

São, portanto, imagens autônomas, cujo valor não se mede apenas a partir do valor do que foi retratado e sim pelas possibilidades expressadas pela própria fotografia em questão. Como um cristal, essas imagens expressam outras facetas da realidade, facetas micropolíticas dessa realidade. Elas são fruto de um modo de fazer que as aparta do tradicional, do pré-estabelecido e das correntes dominantes do fotojornalismo, por exemplo. As imagens analisadas nesta pesquisa são frutos de um trabalho coletivo e remoto ao mesmo tempo que não obedece a uma agenda jornalística e sim aos interesses dos fotógrafos e organizadores do projeto em seus desejos de darem visibilidade a outras realidades e modos de ser e viver.

2.2.1 Documentário imaginado

Para entender brevemente quais as implicações do fazer fotográfico na concepção das imagens e como isso se aplica nas imagens fotográficas analisadas nesta pesquisa trazemos o termo *Documentário Imaginário*, colocado por Kátia Lombardi (2008) em sua dissertação de

mestrado. Em artigo homônimo, a autora fala sobre a prática contemporânea do fotodocumentarismo (na qual se encaixa nosso objeto) e que se consolidou a partir do período do pós-guerra (1950) onde pôde se observar uma busca mais intensa por novas formas de representação na fotografia documental, até então realizado de maneira muito clássica. O trabalho do suíço Robert Frank (1924-) pode ser considerado um marco e um exemplo desta nova perspectiva mais experimental da fotografia documental. "Ele não estava em busca de uma reportagem como se conhecia até então, não se interessava pelos acontecimentos imediatos e também estava longe de querer registrar momentos significativos." (LOMBARDI, 2008 p.35) instigando no espectador um leque de interpretações possíveis acerca do assunto que, no caso, era a sociedade americana da época, retratada no fotolivro de Frank, "The Americans" (1958) considerado emblemático para o percurso do documentário imaginário. De posse de uma câmera fotográfica, carro velho e uma bolsa da Fundação Guggenheim, o fotógrafo viajou pelos Estados Unidos fotografando bares, bandeiras, motociclistas, estradas vazias e caixões, ou seja, mostrando os país a partir de um ponto de vista nada convencional, o que se assemelha ao modus operandi dos fotógrafos participantes do coletivo *Everyday Brasil*. Sua prática de trabalho se dá de forma mais exploratória e a busca por novas imagens do país que reflitam sobre suas questões sociais e sobre os diferentes modos de viver e existir naquele território também são atravessamentos identificados em nosso objeto. Reforçando seu caráter imaginal, ou seja, "dotado de uma faculdade criadora, aberta à dimensão relacional, e ao compartilhamento intersubjetivo, no qual dimensões oníricas e poéticas arraigadas nas lembranças e nos sonhos emergem do imaginário do fotógrafo." (LOMBARDI, 2008, p.44)

É também, graças ao deslocamento da produção de imagens ter se dado em direção a uma democratização do discurso, ou pelo menos pela possibilidade de acesso aos meios de produção da imagem ter aumentado, que as possibilidades de experimentação, de criação e de disseminação de imagens com os caracteres de *crystal* (FATORELLI, 2003) e *menor* (GONÇALVES, 2009) também se alargaram. Essas imagens nos interessam pela possibilidade de criação de novos mundos simbólicos baseados em subjetividades outrora suprimidas. O que muda de Robert Frank, (*The Americans*, 1958) até aqui (*Everyday Brasil*, 2019), é justamente o acesso aos meios de produção da imagem assim como nossa relação de consumo e assimilação das mesmas, sua circulação. Assuntos a serem tratados no capítulo seguinte.

3 O AMBIENTE CONTEMPORÂNEO

O ambiente contemporâneo é onde nos situamos e também onde se situa nosso objeto de pesquisa e nossa perspectiva de análise. Tal ambiente é caracterizado pela globalização e pelo fortalecimento das tecnologias da informação, que ao passo que são impulsionadas e desenvolvidas aos moldes do capitalismo e seus interesses mercantis também apresentam possibilidades de expressão minoritária e de subversão das narrativas dominantes a fim de criar fissuras no entendimento hegemônico de mundo e desenvolver outros modos de ser, fazer e pensar. Globalização significa que as atividades industriais econômicas se desenvolvem em escala global e não regional, como outrora se deu a lógica da sociedade. As produções culturais e de informação também entram nessa movimentação global e, por mais que nosso foco de pesquisa seja o Brasil e a forma como ele se apresenta através das fotografias analisadas, é fundamental entender como a construção do olhar tanto dos fotógrafos quanto dos receptores se dá de forma globalizada. A participação das massas no processo comunicativo ultrapassa a dimensão da construção de sentido (enquanto receptores ativos) onde já era aceita desde os anos 70, pelas teorias de Pierce (SANTAELLA, 1995) por exemplo, e passa a se concretizar na medida em que a interatividade se instaura através dos meios digitais de comunicação. Tornando possível a participação de um maior número e mais diverso de pessoas na produção de mensagens. Neste capítulo falaremos sobre essa disputa do espaço comunicacional e sobre a lógica de interação com o mesmo que se desenvolve na pós-modernidade.

3.1 PÓS-MODERNIDADE

As massas pós-modernas são fragmentadas, Cada um no seu dispositivo móvel (ou seu carro, ou seu notebook etc.) diferente da massa moderna que se dava em bloco reunido de pessoas. As informações saturam a sociedade, vindas de todos os lados (por todas as telas) e frequentemente vinculadas à algum tipo de publicidade (marca, produto ou serviço) as mensagens não apenas representam o real mas criam, hoje, o próprio real e são criadas visando a espetacularização da vida a simulação do real e a sedução do sujeito.

No livro “O que é o Pós-moderno” (1986), Jair Ferreira dos Santos faz uma breve porém densa aproximação sobre a condição pós-moderna em diversas áreas do conhecimento e da vida. Tem-se, por exemplo, a decadência das grandes narrativas, que buscavam valores

absolutos e legitimadores propostos pela Sociedade Ocidental, o fim a unidade e a verdade, encarnadas respectivamente no cristianismo, no conhecimento científico e na razão filosófica moral às quais os indivíduos estavam todos sujeitos ou em busca. Em oposição a esses pensamentos moderno e suas instituições infalíveis, tem-se Nietzsche, um pós-moderno a frente de seu tempo. Na busca pela transvaloração destes conceitos, em face de uma libertação de suas limitações, Nietzsche propõe “[...] uma cultura voltada para o prazer na alegria, o corpo integrado à imaginação poética, à arte, em suma. Nem a religião nem a ciência, nem a filosofia, mas a arte, com sua embriaguez dos sentidos, enraizada no presente, mas aberta ao futuro a arte seria o fio condutor para um novo estilo de vida.” (SANTOS, 1986, p.77). Mais do que um período de tempo a pós-modernidade é um território de reflexões e desafios, em que fundamentos e conceitos devem ser revistos e repensados. Esta instabilidade do repensar das ações caracteriza a condição contemporânea como não linear, fragmentada, descontínua, simultânea, acelerada e incompleta (visto que segue em andamento).

Com a passagem da modernidade para a pós modernidade, datada por Santos (1986) partir dos anos 1950, o modo como o mundo funciona sofre uma transformação com a quebra dos antigos paradigmas, e a multiplicação das narrativas e fragmentação dos discursos que ganham espaço e peso na esfera comunicacional. Todavia, dentro de um mundo cujo poder simbólico é detido primordialmente pela grande mídia, as mesmas tecnologias que servem a grande mídia, ironicamente servirão também aos até então, sem voz. Ou seja, os excluídos dos jogos do consumo e de sua consequente visibilidade. Nos instiga, entretanto, entender se de fato, as imagens que se produzem a parte do regime hegemônico da produção de informação como o site *Everyday* se opõem a esses discursos com sucesso e em que medida.

Como vimos no capítulo 2, a fotografia incorporava e refletia os ideais modernos de objetividade e industrialização. Na pós-modernidade, entretanto, com a multiplicação das imagens disseminadas por meio das tecnologias da informação, voltadas, principalmente para o consumo, o capitalismo tardio incita uma estetização da vida cotidiana onde se valorizam os simulacros traduzidos numa realidade ampliada, hiper-real. De acordo com André Rouillé (2009), a ruptura com as tradições de ofício e a manifestação das vanguardas culturais no começo do século XX dissolvem as fronteiras entre arte e vida com os movimentos dadaísta, surrealista e pop art, por exemplo. Nossa relação com as imagens, assim como com a realidade, se transforma. Já não podemos pensar em um real a ser exprimido pela fotografia e sim em uma percepção dele, a partir de uma subjetividade. "As crenças modernas revelaram seus limites e

o mundo tornou-se muito complexo para que, também com ele, a fotografia-documento pudesse estabelecer um elo pertinente" (ROUILLÉ, 2009, p.139).

De acordo com Ferreira dos Santos "[...] desde o renascimento com a perspectiva até a televisão que apresenta o fato ao vivo, a Sociedade Ocidental buscou o simulacro perfeito da realidade" (1986, p.12). A imagem fotográfica, sua derivação em movimento, o cinema e a TV, foram e são grandes agentes de formação subjetiva, visto que a ideia de imagem fotográfica como mimese do real ainda não foi superada pela totalidade dos indivíduos. Não sem prejuízo, porém, essa noção é aplicada no cotidiano da população. A confusão entre o real e o imaginário, principalmente quando este imaginário obedece aos interesses mercantis, cria um *hiper-real*, espetacular, mais real e mais interessante que a própria realidade. Entre nós e o mundo agora existem os meios tecnológicos de comunicação que nos permitem intensificar e modificar o real. O entendimento do mundo passa a ser referenciado em outras imagens e não mais na própria realidade, ou quando se apoia nessa isto é feito de forma a ampliá-la. A pós-modernidade é, portanto, "[...] um mundo super recriado pelos signos." (SANTOS, 1986, p.14).

Quem recria esse mundo também é um fator importante. Considerando a centralização dos meios de comunicação no Brasil, onde algumas famílias detém os principais veículos de comunicação³, e a histórica dificuldade de acesso aos meios técnicos por uma maioria, o processo de criação dos mundos simbólicos é bastante verticalizado. Ou era se considerarmos que com a disseminação dos smartphones e aparelhos móveis o poder de produção de imagens se desloca e se pulveriza pelas mais diversas camadas da sociedade. Possibilitando, potencialmente, a disseminação e criação de novos modos de ser, fazer e pensar.

É pensando na lógica da fragmentação que domina o período e que se opõem aos modos de ser do chamado período moderno que se apoiam Deleuze e Guattari (1972) ao escreverem sobre aquilo que nomeiam de Revolução Molecular. Tal revolução consiste justamente em uma estratégia de singularização e de ruptura e transgressão da ordem subjetiva dominante por meio de uma micropolítica. A ação de disrupção perante as narrativas dominantes já não se dá de maneira eficiente quando em relação aos grandes poderes como o estado ou a igreja e partindo de grandes organizações, como os partidos políticos ou os sindicatos. Sua potência está em justamente fragmentar e reduzir as ações a suas moléculas. Daí

³ Segundo a pesquisa Monitoramento da Propriedade da Mídia (Media Ownership Monitor ou MOM), financiada pelo governo da Alemanha e realizada em conjunto pela ONG brasileira Intervezes e a Repórteres Sem Fronteiras (RSF), baseada na França.

vem o nome: Revolução Molecular que é também título do livro de 1986 cuja base teórica e perspectiva de pensamento se baseia e reflete as ideias pós-modernas de subversão de paradigmas e rupturas de pequena escala que funcionam como fissuras na ordem dominante e que podem ser abertas no cotidiano e entre os indivíduos em busca de uma implosão do sistema. Mas veremos isso mais adiante, especificamente no capítulo 4.

3.2 CULTURA E MÍDIA

Para entender de modo mais claro o substrato de onde emerge o nosso objeto de pesquisa, se faz necessário uma melhor compreensão das relações entre cultura e mídia. O *Everyday* Brasil tem como sua maior plataforma de divulgação de imagens o Instagram, plataforma midiática altamente incorporada na sociedade contemporânea. No Brasil já existem mais smartphones do que habitantes sendo o segundo país com mais usuários, ficando atrás apenas dos EUA⁴. E de acordo com dados do próprio Instagram 85% dos usuários seguem um perfil comercial. Como vimos no subcapítulo anterior o consumo de imagens fotográfica cresceu drasticamente na pós-modernidade e sua implicação na percepção e construção do mundo também.

Rouillé (2009) aponta que, a partir da imagem digital, novas redes de produção e circulação de imagens seriam criadas. Novas formas de consumo e interação por imagens com valores atualizados, ou seja, outros usos, outras linguagens, novos produtores e espectadores. O autor considera tais imagens como “pós-fotográficas”, porém, as mudanças efetivas no ato fotográfico não provêm apenas da materialidade (antes sedimentadas em prata metálica e agora em pixels), mas nas redes de produção e consumo e apropriações culturais dos sujeitos.

Dentre outros autores que tratam da questão referente ao mundo pós-moderno, Lipovetsky nos interessa sobremaneira ao abordar, em seu livro "A cultura mundo" (2010), o que chama de *hipercultura*. O autor caracteriza a hipercultura como o produto da aglutinação entre cultura e economia de mercado. A esfera cultural se desenvolveu significativamente e foi, portanto, "absorvida pela ordem mercantil." (Lipovetsky, 2010 p.81). As imagens antes eram reservadas aos circuitos da arte e obedeciam aos interesses do mesmo. Agora, muito mais abundantes, elas passam a fazer parte do regime do capitalismo-cultural, como nomeia o autor

⁴ Pesquisa de tecnologia da informação Instituto Getúlio Vargas 2018
https://eaesp.fgv.br/sites/eaesp.fgv.br/files/pesti2019fgvciappt_2019.pdf
acessada em outubro de 2019

ao se referir a este momento do capitalismo a partir de 1973. Ao falar sobre o mundo como imagem e como comunicação, Lipovetsky se ocupa de entender as problemáticas e os benefícios envolvidos nesse processo de mercantilização da cultura, quando seus objetivos se deslocam e se misturam em torno de uma organização social centrada no capital. Tendo a publicidade e a mídia de massas como expoente da produção de imagens

A cultura é entendida neste trabalho, por meio de Guattari (1986), como: tudo que contribui para a produção de objetos semióticos; os bens, os equipamentos, as pessoas assim como referências teóricas e ideológica. A cultura, portanto, quando escalada em níveis globais passa a atender uma agenda de modelização dos indivíduos que passam a acessar as mesmas, ou muito similares, representações da realidade. Por meio da TV, do cinema, e da publicidade que os atravessa.

Se por um lado a comunicação de massas (*mass media*) modeliza nossa subjetividade de forma unilateral e centralizada, temos com a ascensão da internet, a *self media* (mídia de si ou mídia individual) onde a comunicação passa a ser menos verticalizada e unilateral e possibilita a emergência de novos discursos e percepções sobre o mundo.

Nessa galáxia comunicacional, todo mundo pode produzir conteúdo, cada um pode tornar-se fotógrafo, realizador de vídeo até mesmo jornalista difundindo informação. Com a web, os jornalistas profissionais perderam seu antigo monopólio, as fronteiras entre informação profissional e informação amadora tornam-se cada vez mais incertas e vagas. (LIPOVETSKY, 2010, p.78)

Essa galáxia da qual fala o autor é também onde nasceu nosso objeto de pesquisa. As fotografias aqui analisadas são fruto de um trabalho coletivo e independente de fotógrafos que não produzem para grandes veículos de comunicação, mas sim fotografam de forma autônoma e oferecem seu trabalho ao projeto *Everyday* Brasil que seleciona e publica as imagens diariamente na rede social Instagram. O Modelo de trabalho só é possível devido a lógica da web e a existência de plataformas de compartilhamento de imagens gratuitas e abertas como o Instagram. Permitindo que um pequeno coletivo independente de fotógrafos exponha e divulgue seu trabalho sem que este precise ser fomentado ou validado por uma instituição jornalística ou artística.

O Instagram é uma mídia social que permite o compartilhamento de imagens e vídeos. Comercialmente integrante do Facebook, foi criada em outubro de 2010 pelo americano Kevin Systrom e pelo brasileiro Mike Krieger com a intenção de ser um aplicativo simples e divertido

para comunicação por meio de imagens. O uso do aplicativo é idealizado para funcionar apenas por meio de dispositivos móveis (aparelhos celulares ou tablets digitais). Não sendo acessado em qualquer aparelho celular Instagram; apenas os modelos smartphone. No Instagram, o fluxo visual é contínuo, sem esgotamento. Não há limitações quanto ao número de fotografias inseridas nem hierarquia entre elas. Com efeito, essa característica reverbera na noção de inacabado, incompleto, fragmentado, parcial. Sua concepção gira em torno da ideia de instantaneidade, ligada à imagem da Polaroid (inicialmente o logo do aplicativo era uma câmera deste modelo) apontam ao futuro e assinalam o tempo presente, em detrimento ao passado.

O que indica o autor é que as mudanças na cultura afetam a relação do homem consigo mesmo e com o mundo a sua volta. Outra problemática relevante trazida por Lipovetsky (2010) a respeito da comunicação na era das telas globais é que o autor considera que devido ao inchaço da esfera comunicacional causado pelas novas tecnologias da informação em especial a internet, onde o que antes era da ordem da raridade e da finitude, como as imagens, se encontra em proliferação rumo ao infinito, em um espaço de informações desordenadas e não hierarquizadas faz com que nos deparamos com "o caos que acompanha a própria abundância." Onde o desafio está em "como educar os indivíduos e formar espíritos livres em um universo com informações em excesso?" (LIPOVETSKY, 2010, p.81). Assim como as trocas comerciais e os produtos culturais, generalizaram-se os medos e os modos de vida resultando, para o autor, em desorientação, insegurança e instabilidade.

Apesar de posturas diferentes quanto ao consumo de bens e apropriação dos objetos simbólicos, Lipovetsky (2010), parte da mesma premissa que Guattari, mas diferentemente desse autor, acredita nas possibilidades do hiperconsumo. Por mais paradoxal que pareça, a possibilidade de acesso aos bens culturais possibilitado pelo hiper-capitalismo globalizado é potencialmente um propiciador de ações micropolíticas sugeridas por Guattari e Rolnik (1996). Como estratégia de escape dessa lógica produtora de subjetividades e desejos que nos condiciona socialmente aos papéis de dominação e submissão, Guattari (1986) propõe o que chama de revolução molecular. Mas isso trataremos mais adiante no trabalho, especificamente no subcapítulo 4.3.

4 IMAGEM E SOCIEDADE

Aqui discutiremos sobre a relação entre imagem, sociedade e capitalismo. A fim de entender o movimento gerado pela tensão entre a sujeição aos modelos *capitalísticos* de subjetividade e uma transgressão dos mesmos através da linguagem. Partindo de "A revolução Molecular" (1986) onde Guattari e Deleuze trazem o conceito de Capitalismo Mundial Integrado (CMI) e discorrem sobre a produção capitalística de subjetividades em função de uma maior produtividade e adaptação dos indivíduos ao sistema. Por meio das máquinas coletivas e individuais Guattari afirma que o CMI modeliza inclusive nossas instâncias da ordem do desejo e do sonho como explorado ao lado de Suely Rolnik em "Micropolítica, cartografias do desejo" (1996). A ideia de *máquina desejan*te nasce da intersecção entre a sociedade capitalista, proposto por Marx, e o inconsciente individual, proposto por Freud. Sociedade e indivíduo se tornam uma coisa só: máquinas desejan

tes. Esta lógica de produção é também como funciona nosso inconsciente "O inconsciente produz. Não para de produzir. Funciona como uma fábrica" (DELEUZE, GUATTARI, 1972, p. 20). As máquinas constituem a vida do inconsciente. Somos fruto dessa produção desenfreada. O desejo se cria, se faz, se expande e nós sentimos isso em nós. E quando o desejo cresce e transborda, ele cria, e toda criação acontece no real. Por isso não falta nada ao desejo: todo desejo é produção de realidade.

A nós interessa entender os matizes, possibilitados pela imagem cristal e pela fotografia menor, existentes e expressados nas imagens fotográficas que se propõe a reflexão de ordem social e que funcionam como um escape da ordem social dominante. Seus limites e suas potências. Para isso trabalhamos com o conceito de *singularização do olhar* (GUATTARI, 1986) e de que forma esse movimento pode influenciar na experiência de mundo do sujeito na vida em sociedade.

4.1 CMI OU CAPITALISMO TARDIO

Nos últimos dois capítulos do livro "A revolução molecular" (1986) Deleuze e Guattari falam sobre o que eles denominam Capitalismo Mundial Integrado (CMI) que seria o estado atual do capitalismo onde aliado a globalização age de forma integrada e tem como ferramenta de ação a parcela subjetiva da sociedade e não apenas sua esfera de produção ainda que estejam

as duas bastantes conectadas entre si.

A sobrecodificação, pelo capital, das atividades, dos pensamentos, dos sentimentos humanos, acarreta a equivalência e a ressonância de todos os modos particularizados de subjetivação. A subjetividade é nacionalizada. O conjunto de valores, de desejo e reorganizado numa economia fundada na dependência sistemática dos valores de uso em relação aos valores de troca, a ponto de fazer com que esta categoria de valores de uso perca seu sentido. (GUATARRI, 1986, p. 202)

Para Guattari, o capitalismo mundial integrado estimula a produção desejanse dos indivíduos por meio das relações sociais, para depois capturá-las a partir de seus próprios valores de mercado. A realidade é formada pela produção desejanse e o desejo é a força motriz que impulsiona a máquina subjetiva, ou seja, que impulsiona o ser humano a produzir, a imergir num devir criador e impulsiona a subjetividade. Ao manipular o desejo, o capitalismo procura criar as condições propícias para o assujeitamento dos indivíduos ao sistema. O que ocorre de fato é apropriação dos *fluxos desejanse* para reproduzir materialmente a sociedade e replicar de certo modo, a lógica de interação social em nossa subjetividade. Assim, aquilo que chamamos de nosso desejo, não é exclusivamente nosso, não é algo interior ao homem, ele é produzido nos encontros que ocorrem no campo social, portanto, exterior ao próprio homem e mediado pelas máquinas. Para Deleuze e Guattari desejo é externo, está em tudo no real, a sua essência não é exclusivamente psíquica, pois participa de todo o real ao passo que o cria. Ou seja, apesar da subjetividade se manifestar no inconsciente do indivíduo, ela é construída na exterioridade.

Logo, teríamos que renunciar a ideia de que os fenômenos de expressão social são resultados de um aglomerado, de uma somatória de subjetividades individuais, mas sim, pelo contrário, que a subjetividade individual resulta de um emaranhado de agenciamentos coletivos extraídos do social. Assim, a subjetividade não poderia ser entendida como parte de uma identidade fixa e individual, como geralmente se compreende, mas como um resultado da junção de diferentes experiências da realidade.

Dizemos que o campo social é imediatamente percorrido pelo desejo, que ele é seu produto historicamente determinado, e que a libido não precisa de nenhuma mediação ou sublimação, nenhuma operação psíquica, nenhuma transformação, para investir as forças produtivas e as relações de produção. Não há senão desejo e o social, e nada mais." (DELEUZE, GUATARRI, 1972. p. 46).

De acordo com André Campos de Camargo, mestrando da universidade de Campinas,

"o mercado geral de valores produzido pelo capital tomara, portanto, as coisas de dentro e de fora, ao mesmo tempo" (2011, p.73). Esta traduzibilidade geral dos modos locais de semiotização do poder não dependem unicamente dos dispositivos centrais, mas de "condensadores semióticos" adjacentes ao poder de Estado, ou que lhe estão diretamente submetidos, e dos quais uma das principais funções consiste em fazer com que cada indivíduo assuma os mecanismos de controle, de repressão, de modelização da ordem dominante. Ou seja, há uma descentralização do poder do estado que se pulveriza e se materializa em diferentes máquinas como, a escola, a mídia, a cultura, e até mesmo a ação pessoal dos indivíduos que, uma vez constituídos por esta subjetividade tendem a reproduzi-la e perpetuá-la.

Contudo, por baixo da base conservadora popular está o substrato dos párias e estrangeiros, dos explorados e perseguidos de outras raças e de outras cores, os desempregados e os não-empregáveis. Eles existem fora do processo democrático; sua existência é a mais imediata e a mais real necessidade de pôr fim às condições e instituições intoleráveis. Assim, sua oposição é revolucionária ainda que sua consciência não o seja. Sua oposição atinge o sistema de fora para dentro, não sendo, portanto, desviada pelo sistema, é uma força elementar que viola as regras do jogo e, ao fazê-lo, revela-o como um jogo trapaceado. (MARCUSE, 1982, p. 235).

Enquanto Guattari se debruça sobre as dimensões subjetivas do ser, de uma abordagem que passa pelo campo da psicologia, autores do campo da sociologia e da comunicação como Adorno (1968) e Marcuse (1982) falam em algo semelhante ao CMI, o *capitalismo tardio*. A indústria cultural se mostra como o outro polo do capitalismo em fase tardia onde “[...] a liberdade administrada e a repressão dos instintos se transformam em instrumentos fundamentais para o aumento incessante da produtividade” (CAMARGO, 2011, p.18). Para eles, as sociedades capitalistas avançadas são totalitárias porque o modo de produção capitalista e os interesses de classe utilizam a tecnologia para manipular as necessidades, “doutrinar” os indivíduos, integrar as forças potenciais de oposição e administrar o todo da sociedade de acordo com seus próprios interesses.

Assim, deve ser novamente enfrentada a pergunta: como podem os indivíduos administrados – que levaram a sua mutilação às suas próprias liberdades e satisfações e, assim, reproduzem-na em escala ampliada – libertar-se tanto de si mesmos como de seus senhores? Como se poderá sequer pensar que o círculo vicioso possa ser rompido? (MARCUSE, 1982, p. 230).

Nessa nova fase o capitalismo investiu mais na produção de subjetividade do que em qualquer outro momento da história, tornando-se assim um sistema produtor de mercadorias e subjetividades. O capitalismo desta terceira revolução industrial, do ponto de vista de Guattari, foi capaz de criar e integrar um mercado subjetivo mundial.

4.2 A EXPERIÊNCIA DO SUJEITO NO MUNDO ATRAVÉS DO SIMBÓLICO

Como estratégia de transmutação das relações pré-estabelecidas de sentido que nos são transmitidos através do Capitalismo Mundial Integrado podemos pensar na experiência simbólica do sujeito no mundo, que consiste em compreender a vida como uma experiência que se dá através da linguagem e que, portanto, pode ser por ela construída e modificada. Através da expressão, aqui materializada pela fotografia (aquela que toma para si o papel de Imagem cristal ou Fotografia menor), o sujeito tem a possibilidade de interferir na realidade e construí-la de forma a construir a si mesmo e ao outro de maneira mais independente e emancipatória.

Vera França, em seu texto para o livro "Imagens do Brasil, modos de ver, modos de conviver", discorre sobre a experiência do sujeito no mundo e como ela se dá na apropriação simbólica do mesmo. Considerando a experiência como essa combinação entre "uma dimensão do conhecimento associada a uma dimensão sensível" (FRANÇA, 2002 p.35) entendemos que o homem conhece e constrói o mundo através da linguagem. "É através desse processo, de apreender, de conhecer e de nomear o mundo que ele se torna o nosso mundo" (FRANÇA, 2002, p.35)

A autora discorre sobre como o homem apreende interpondo sentidos (significados). A experiência no mundo, porém, não é desprovida de referências. França afirma que nós conhecemos a partir das nossas estruturas cognitivas, que são construídas baseadas em conhecimentos prévios, ou seja, a nossa experiência se dá no mundo a partir de referências. O que Guattari chama de quadros de sentido, que são como "molduras ou enquadramentos com os quais revestimos os diferente objetos e práticas." (FRANÇA, 2002 p.35). Estes quadros de sentido são construídos histórica e coletivamente e compartilhados socialmente ao passo que cada sociedade distribuída no espaço e no tempo opera com seus quadros de sentido.

Em nossa sociedade, caracterizada pelos modos de produção capitalistas, que, segundo Guattari, se ocupam tanto da sujeição econômica por meio do capital, quanto subjetiva por meio da cultura, as imagens são meios de criação e disseminação de discursos sobre o mundo. Discursos estes que chegam pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam. "Trata-se de sistemas de conexão direta entre grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo." (GUATTARI, 1986, p.35)

Nosso mundo, e desta perspectiva, nossa subjetividade é produzida e transmitida pelas máquinas capitalistas a fim de instaurar um modelo dominante de existência do qual ou se é parte ou se é margem. A mídia por meio da cultura de massas age como uma destas máquinas de produção de subjetividade e "produz indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão." (GUATTARI, 1986, p.22)

Dentro destes sistemas de valores e quadros de sentido a atuação do sujeito como agente do mundo é possível. De uma perspectiva relacional onde existe uma "dinâmica de mão dupla, uma reciprocidade entre sujeito e sociedade na construção dos sentidos; onde o cruzamento entre a experiência coletiva e a singularidade de cada um possibilita a reconstrução e a produção de sentidos a partir de sua vida cotidiana num dado contexto social e legados culturais que exprimem a vivência coletiva". (FRANÇA, 2002 p.38). Essa tensão entre sujeito e sujeição, autonomia e condicionamento social é vivida através do simbólico. "O mundo em que vivo é aquele que construo e do qual me aproprio pelos discursos que pronuncio e que recebo, pelas interlocuções das quais participo. O mundo em que vivo é aquele falado por mim e pela coletividade da qual faço parte." (FRANÇA, 2002, p.38).

A fotografia, entretanto, devido ao mito do realismo da imagem e seu uso alinhado às instituições hegemônicas como por exemplo, a mídia tende a incorporar, reproduzir e perpetuar a hegemonia do sentido, os estereótipos, arquétipos e imaginários preponderantes ou ideologicamente mais interessantes para o sistema dominante.

A fotografia, no seu exercício social, tende a exprimir os desejos e necessidades das camadas sociais dominantes e a sujeitar a seu poder os acontecimentos da vida social. A fotografia tem apenas uma objectividade factícia, o que possibilita todas as deformações possíveis da realidade sempre que o fotógrafo o deseje, individualmente ou em consonância com o discurso dominante. (MAH, 2003, p. 25)

Todavia, a imagem fotográfica que aqui interessa é aquela que constrói um discurso contra hegemônico, imagens não estereotipadas. Que não operem a serviço das classes dominantes e seus jogos de poder. Tentativas de *singularização do olhar* e de reapropriação do mundo por meio da linguagem a fim de exprimir e construir linhas de fuga para outras subjetividades possíveis. O que buscamos nas fotografias do projeto *Everyday Brasil* – a serem analisadas no último capítulo deste trabalho - é se nelas se apresentam traços de subjetividade que se contraponham a hegemonia de sentido.

4.3 MICROPOLÍTICA E SINGULARIZAÇÃO DO OLHAR

Como estratégia de escape dessa lógica produtora de subjetividades e desejos que nos condicionam socialmente aos papéis de dominação e submissão, Guattari (1986) propõe o que chama de revolução molecular, como já mencionado anteriormente. Sua ferramenta, entretanto, é a singularização, ou seja, a recusa ativa de viver de acordo com os desejos produzidos pelo Capitalismo Mundial Integrado e criar seus próprios desejos e suas próprias subjetividades através da linguagem. É comum tentar localizar o poder em uma região muito específica e restrita do tecido social, como por exemplo na esfera estatal, como se coubesse ao estado e seus agentes o monopólio do seu exercício. Contrariando tal concepção profundamente linear do poder é que surge a concepção *molecular* e a dinâmica da análise *micropolítica*.

No livro escrito em parceria com Suely Rolnik “Micropolíticas, cartografias do desejo” (1996), Guattari fala sobre como a nossa subjetividade, entendida aqui como a lógica de funcionamento interna do indivíduo e as maneiras de se relacionar com o tecido social e urbano é também um produto do capitalismo. Por meio da cultura de massas, por exemplo, a máquina capitalista produz subjetividades tanto individuais quanto coletivas. Normalizando os indivíduos e os articulando e articulando suas relações sociais em sistemas hierárquicos de poder e submissão que, ao contrário das sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, não são tão explícitos ou visíveis, mas sim, simbólicos. Se engendrando inclusive no modo de sonhar, fantasiar e se apaixonar (consequentemente fotografar). Mostrando o enraizamento e penetração das relações de poder no cotidiano da vida, bem como sua duplicidade e

multiplicidade: o poder não é apenas negativo, coercitivo, opressor, porém igualmente positivo e produtor.

Em oposição a esta máquina de produção de subjetividade está a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar "processos de singularização". Por singularização Guattari compreendia um processo de rompimento com os desejos *axiomatizados* (engendrados) pelo capital. Ou seja, que por ele foram produzidos e em suas lógicas se baseiam. Tal rompimento levaria a outras maneiras de ser, de sentir, de perceber e de se relacionar coletivamente.

Uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos. (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p22)

Se a cultura e a mídia são agentes da produção de subjetividade numa busca dessa dupla mais valia, econômica, através do dinheiro e mais valia de poder, através da cultura podem as imagens fotográficas quando assumem o papel de imagem cristal/fotografia menor serem ferramentas de singularização?

O sistema capitalístico se propõe a construir e modelizar as subjetividades para que se torne mais eficiente o funcionamento de suas engrenagens. A mídia, que se infiltra nos poros do nosso dia a dia por meio das tecnologias móveis, em especial os celulares e as redes sociais também trabalha pelo controle de nossas consciências. E ainda que haja todo o projeto de modelização das subjetividades, uma tentativa de controle das consciências, também é verdade que sempre há brechas onde é possível potencializar as interferências e transgressões a partir das intervenções dos atores sociais. Os fotógrafos que produzem imagens para o Everyday Brasil são os atores sociais, os que "documentam" as possibilidades desse território, dessa cultura, dessas pessoas, das quais fazem parte. Os criadores das imagens aqui analisadas trabalham em diferentes estados do país e tem objetivos e trajetórias singulares. Fazem, porém parte deste coletivo liderado pelas paulistas Ivana Debértolis e Livia Bitetti que inspiradas pela iniciativa que existe em outros países do mundo com objetivo similar de explorar novas

narrativas sobre seus territórios exaustivamente fotografados ao longo da história do fotojornalismo documental.

Como já visto anteriormente, com a pós-modernidade e a explosão das grandes narrativas fundadoras de nossa sociedade ocidental, embebida pela globalização e ascensão das mídias digitais, as micronarrativas se multiplicaram e ganharam peso e profundidade, dando visibilidade a novas subjetividades outrora suprimidas

Zonas imensas do planeta são permeadas pela função de singularização, por processos de reapropriação da subjetividade: tanto no Terceiro Mundo a nível internacional, quanta essa espede de Terceiro Mundo que se desenvolve no seio dos países desenvolvidos. Nesse sentido, pode-se dizer, esquematicamente, que há uma espécie de vetorização da problemática geral de componentes de transformação molecular. A função de autonomização num grupo corresponde a capacidade de operar seu próprio trabalho de semiotização, de cartografia, de se inserir em níveis de relações de força local, de fazer e desfazer alianças, etc. (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p73)

Considerando que os fotógrafos do projeto trabalham em diferentes locais do Brasil e que tem como “[...] objetivo principal retratar o cotidiano local por meio da fotografia, longe dos estereótipos, expondo a sociedade de maneira abrangente e autêntica.” (Ivana Debértolis, organizadora do projeto), entendemos que um fator crucial para que algum tipo de *revolução molecular* transpareça em suas fotografias é a sensibilidade do seu olhar aos matizes da diferença e semelhança para com o outro. Devemos ressaltar que a perspectiva deste trabalho entende os fotógrafos como agentes transformadores, indivíduos que através de sua ação buscam quebrar uma visão hegemônica de mundo, possibilitando aos leitores de suas imagens encontros cristalinos e libertadores. Como já indicado, em "Imagens do Brasil, modos de ver e conviver" publicado em 2002, Vera França fala sobre identidade e alteridade, sobre o conflito dos olhares no mundo. Na sociedade brasileira "o outro recortado é basicamente o pobre, o marginalizado, o excluído socialmente", noção de alteridade que embriagou parte da produção fotográfica documental que dessensibilizou seu olhar aos matizes "que apesar da dinâmica totalizante da vida social, estão lá." Nesse texto, França fala sobre como a constituição da identidade se dá através da nossa experiência no mundo, da nossa apreensão dos quadros de sentido preestabelecidos e da co-criação com os mesmos que se dá na intersecção entre esses dois movimentos e através da linguagem. "É por meio desse trabalho de apreensão e de constituição do mundo que os homens também se constroem enquanto tal." (FRANÇA, 2002, p.34)

"A forma pelo qual o indivíduo vive essa subjetividade, de acordo com Guattari, pode oscilar entre: viver a subjetividade da forma tal como a processaram por meio de uma relação de alienação e opressão ou através de uma relação de expressão e criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo de singularização." (CAMARGO, 2011, p.74)

Existe, porém, nessas imagens a expressão de uma dimensão política de *singularização do olhar*? Podemos identificar nas imagens do projeto essa força micropolítica da fotografia menor? Este insinuar de possibilidade da imagem cristal? Seria essa plataforma um espaço de *revolução molecular* do nosso imaginário?

"A tentativa de controle social, através da produção da subjetividade em escala planetária, se choca com fatores de resistência consideráveis, processos de diferenciação permanente que eu chamaria de *revolução molecular*. Mas o nome pouco importa." (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p.45)

O que destaca Guattari e que aqui deve ser levado em consideração é que há sempre algo de precário nos processos de singularização. Sempre há uma iminência de sua absorção pela ordem mercantil e seu consequente esvaziamento perante às construções de sentido hegemônico. Há, entretanto, valor em sua existência, mesmo que fugaz, como marcadora de uma tentativa de revolução molecular. O nome, ligado ao mundo atômico reflete o entendimento da escala e também da potência. A revolução molecular só alcançaria um resultado interessante, segundo o pensador autor, se tivesse a capacidade de articular os agenciamentos *molares* (explicitamente revolucionários) com as lutas *moleculares* (micropolíticas) de interesse social.

5 METODOLOGIA

Para descobrir se existem traço de uma *revolução molecular* nessas imagens e que outros Brasis possíveis se desenham nas fotografias do projeto Everyday Brasil postadas em sua conta do Instagram, faremos uma análise formal de sua escrita fotográfica, de sua forma - Considerando sua autonomia como imagem descolada de seu contexto de produção e cuja potência de pensamento se dá através "[...] de um hiato, de uma falha, de uma perturbação visual ou cognitiva que estabelece essas novas relações da imagem com o virtual" (FATORELLI, 2003, p.33). Priorizando os nexos possíveis da imagem, sua potência de pensamento em uma autonomia iconográfica.

É com a fotografia expressão que seus praticantes tentam produzir sentidos nas fronteiras das imagens e das coisas. Não sendo uma qualidade física, mas um atributo incorporal das coisas e dos estados das coisas, o sentido não pode ser descoberto, registrado ou restaurado. Ele deve ser, em vez disso, produzido, expresso. E essa produção, essa expressão de sentido, requer necessariamente um trabalho de escrita, uma invenção de formas. (ROUILLÉ, 2009, p.168)

Tomando como inspiração a prática de análise fotográfica explorada por Raúl Beceyro em seu livro Ensaio sobre fotografia de 2005, onde a partir dos elementos formais da imagem fotográfica o autor traça reflexões acerca da sociedade e da fotografia em uma análise livre que reflete umas das muitas possíveis análises de uma imagem. Entendendo que a subjetividade de quem analisa, nesse caso a autora deste texto, é convidada a transparecer na medida em que as percepções e conexões são feitas. Segundo o autor argentino, o que o fotógrafo faz ao produzir uma imagem de acordo com determinado ponto de vista físico e subjetivo é "[...] gerar um certo número de conotações, significações que ficam aí, para que o espectador as perceba." (BECEYRO, 2005, p.22-23) Para ele tudo é conotação, não há uma mensagem primeira atrelada a imagem que deve ser analisada especificamente em sua estrutura. Estudando seus elementos formais e esquecendo a analogia a fim de se mover para o campo da estética.

A constituição do corpus de análise se deu do seguinte modo: Considerando o período de primeiro de janeiro de 2019 até dezesseis de setembro de 2019 selecionamos as imagens unitárias que receberam maior número de curtidas. De um universo de 3.717 fotografias foram selecionadas 10 imagens, de autoria de 10 fotógrafos diferentes, todos brasileiros residentes de diversas regiões do país e com linhas de pesquisa e trabalho distintas, são, aqui, uniformizados

em nome do coletivo Everyday Brasil que conta com a organização e seleção de material por Ivana Debértolis e Livia Bitetti também fotógrafas. Para responder essas indagações, analisaremos uma amostra de 10 imagens publicadas na conta do Instagram do projeto. Considerando o período de primeiro de janeiro de 2019 até dezesseis de setembro de 2019 selecionamos as imagens unitárias que receberam maior número de curtidas. A nós importa a circulação dessas imagens que, devido à lógica algorítmica na qual vive o Instagram circulam de forma irregular, separadamente e podendo impactar um número bem diferente de pessoas. As fotos consideradas tinham em média de 200 a 2.500 curtidas. Nosso corpus tem de 1.500 a 2.300 curtidas. Todo engajamento existente na conta do projeto é orgânico, ou seja, não paga pela sua propagação.

A metodologia de tal análise consiste uma adaptação da proposta de análise de imagens desenvolvida pelo grupo de pesquisa em imagens da Universidade de Beirã Interior, Covilhã e disponibilizado para aplicação em trabalhos acadêmicos no endereço eletrônico: analisefotografia.uji.es. Assinam o conteúdo do site Trad. Eduardo J. M. Camilo e Luís Nogueira. O site é dividido em 5 abas principais sendo uma dedicada para exemplos de análises baseadas no estudo. A análise se dará nos âmbitos, morfológico, compositivo e enunciativo, categorias que compõem as outras abas principais juntamente com o nível contextual que aqui será desconsiderado pelo fato de todas as imagens responderem ao mesmo projeto e fazerem parte uma perspectiva unificada da fotografia que já foi discutida ao longo do trabalho.

A partir do conteúdo e dos exemplos disponibilizados no site, desenvolvemos tabelas a fim de cruzar as informações a serem analisadas em cada fotografia de forma que todas as questões consideradas relevantes para a compreensão e exploração da imagem tenham sido abordadas em alguma das fotografias selecionadas. Assinalando na tabela os aspectos a serem discutidos na análise textual de cada imagem, visto que todas potencialmente existem e poderiam ser analisados nas fotografias mas foram selecionadas as que de alguma forma traziam pontos de interesse e de conexão com as reflexões trazidas ao longo do trabalho "Neste sentido, convém recordar que, como afirma Arnheim ou Gombrich, “ver é compreender” o que remete para a natureza subjectiva da actividade analítica.”⁵

Dos 38 aspectos destacados e tabelados 36 apareceram direta ou indiretamente na

⁵ <http://www.analisisfotografia.uji.es/> acessado em setembro de 2019

análise das fotografias Estes não são os únicos elementos existentes na imagem ou passíveis de exploração mas são aqueles que despertaram as discussões aqui trazidas e onde se desenharam as possíveis linhas de fuga e para o exercício da micropolítica da imagem. Todos os aspectos tabelados e outros além que não foram interessantes para esta pesquisa se encontram no site <http://www.analisisfotografia.uji.es> junto com sua explicação e embasamento teórico desenvolvidos pelo grupo de pesquisa responsável pela sua criação. Porém se faz necessária uma breve explicação de alguns dos aspectos da sintaxe visual e conceitos básicos de fotografia que aqui são abordados e que podem ajudar no entendimento das análises a seguir.

A começar pelo *contraste*, que em uma fotografia, é constituído pela diferença entre o conjunto de altas luzes e pretos absolutos; quanto maior essa diferença, maior torna-se o contraste. Tudo, nesse caso, é dependente da luz incidente no objeto fotografado. A *tonalidade* de uma imagem, sua claridade, saturação ou alterações de cor são provocadas pela iluminação que incide na cena são variáveis controladas pelo fotógrafo seja na tomada ou na edição (pós-produção) das fotos.

Na transcrição entre um mundo em três dimensões para um mundo em duas dimensões, a *perspectiva* do fotógrafo em relação ao objeto ou cena fotografados definem como se formarão as *linhas* e *pontos* da imagem. Podendo servir como *separadoras de planos*, construindo diferentes áreas da imagem, ou como direcionadoras do olhar, criando *pontos de interesse*, *tensões* ou *ritmos*, ou ainda como *geradoras de movimento* ou demarcadoras de *volume*. A *Profundidade de campo* ainda, é decorrente de um fenômeno óptico, ou seja, ligado diretamente à objetiva e ao modo como a luz se comporta ao atravessá-la. Seus efeitos visuais são a *nitidez* dos objetos (foco e desfoque) assim como sua sensação de distância ou proximidade.

6 ANÁLISES

A partir daqui analisaremos as 10 imagens que compõe o corpus da amostra de acordo com a metodologia apresentada (capítulo 5). A análise se dará em duas partes complementares sendo a primeira uma parte descritiva onde a autora do texto discorre sobre os elementos visuais que se destacam na fotografia e de que maneira eles podem exercer a função micropolítica de (re)criação da realidade; e a segunda uma transcrição dos dados para uma tabela (capítulo 6.1) separada em níveis e preenchida concomitantemente com a análise escrita afim de possibilitar uma comparação de dados e uma análise integrada (capítulo 6.2) das imagens.

Figura 1 – Fotografia de Flora Negri



Fonte: <https://www.instagram.com/floravnegri/>

A fotografia, postada pelo Everyday Brasil em 30 de agosto de 2019 de autoria de Flora Negri, traz Yasmin, Belle e Ayla enquadradas repetidamente, pelo corte espacial do visor da câmera, pela fotografia e pela janela de madeira que existe dentro da imagem. Tal artifício, possibilitado pela *perspectiva* de tomada da foto, recorta a imagem das meninas de dentro da

imagem gerando uma metaimagem, ou seja, uma imagem que se refere a si mesma ou a outras imagens, nesse caso, ao regime de imagens da pós modernidade. Segundo Mitchell, “metaimagens são imagens que se mostram de uma forma que elas conhecem a si próprias: é o estágio de autoconhecimento das imagens.” (1994, p. 48). O espaço por onde se vê os rostinhos das meninas se assemelha à tela de um dispositivo móvel, como o celular por exemplo, através da qual é habitual que se veja os rostos em semelhantes configurações às das meninas, que posam de formas distintas alterando as expressões entre o sorriso, o olhar curioso a feição atenta e firme.

Ao fato da estrutura da janela colorida contrastar com o fundo árido e monocromático do chão e da casa se deve a ideia possível de que a fotografia fale sobre recorte, deslocamento e exploração das imagens fotográficas e, assim, comente sobre a própria prática do fotojornalismo documental. Considerando as expressões divertidas das personagens juntamente com as cores da moldura que as circundam podemos pensar sobre a ideia de imagem como simulação, recorte e construção de uma realidade. Escancarando a dimensão ficcional da fotografia e desmanchando a ideia de uma realidade fotográfica objetiva, brincando com suas possibilidades de distorção e de potência reflexiva. Sua dimensão enunciativa que faz menção a imagem fotográfica ao referenciar a si mesma e a sua categoria como um todo, nos faz pensar sobre o consumo e produção de imagens foto documentais no Brasil. Aí está seu caráter metadiscursivo.

Outra possível análise sobre essa imagem das meninas por detrás da janela como a possibilidade de criação dado o fato de que o retângulo não remete somente à tela de celulares como também à tela de pintura, se considerada a história da arte. A construção de um espaço lúdico se reforça com figura do varal que corta a fotografia com seus blocos de cores e formas que, da maneira que pendem através da imagem e acima das meninas se parecem com bandeirolas, decoração comum de festividades típicas brasileiras, espaços circenses ou festas de aniversário. Este espaço imaginário que se cria pelo *enquadramento* inusitado dos objetos e suas respectivas texturas e cores quando habitado por crianças reforça a dimensão imaginária da imagem e seu eco surrealista talvez não de um sonho mas de uma brincadeira infantil que tem como plano de fundo um local árido, monocromático e simples da Aldeia Piraquê-Açu, Aracruz, Espírito Santo.

Figura 2 - Fotografia de Renan Benedito



Fonte: <https://www.instagram.com/renanbenedit/>

Na fotografia de Renan Benedito tirada em Santa Luzia do Lobato, Salvador (BA), os *tons* monocromáticos do assunto fotografado e do fundo assim como a *profundidade de campo* criam uma potência intimista para a fotografia. Nela, uma menina negra segura firme e cuidadosamente junto ao rosto uma boneca negra. A semelhança e o paralelismo entre as duas é intensificado pela *escala* dada as personagens no enquadramento. Os *pontos de interesse* se tornam seus olhos, que se destacam da monocromia predominante na imagem. Quando justaposto ao olhar da boneca o olhar da menina se potencializa e marca a diferença entre o inanimado e o vivo. O jogo de olhares e o *gesto* da menina ao abraçar a boneca dão à imagem um mistério quase sombrio, porém bastante carinhoso onde o afeto e o protecionismo do gesto da personagem se misturam com o mistério de seu olhar e com o estranhamento de suas proporções e cores.

Ao caracterizar a literatura menor, de onde nasce o conceito de fotografia menor trazido neste trabalho, Deleuze e Guatarri destacam o caráter político que existe em falar de questões

intimistas ao considerar que "a questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior." (2002, p. 38-39). A construção dessa imagem toda nos leva ao intimismo. Em especial sua textura, sua monocromia sua composição de retrato e o destaque para o olhar. De um ponto de vista *enunciativo*, a semelhança entre a boneca e a menina juntamente com a ideia de representatividade que vem com a boneca negra que nem sempre foi brinquedo comum ou desejado pelas crianças devido à cultura de segregação racial onde a valorização e comercialização de representações brancas foi historicamente priorizada em detrimento de representações negras e pardas. Sendo essas a maioria da população no Brasil fala-se aqui de

Figura 3 - Fotografia de Luca Meola



uma questão macro (do todo) em uma imagem que retrata micro (o individual).

Fonte: <https://www.instagram.com/lucameola1977>

Primeiramente o que notamos na fotografia de Luca Meola, tirada em algum lugar ao longo do Rio Negro, Amazonas é a configuração das *linhas* formadas pela estrutura que é fotografada. A diferença de *planos* entre a fachada e o interior do estabelecimento, da maneira que foi enquadrada, cria uma composição de formas retangulares, separando a imagem em cinco seções diferentes. Existe uma geometrização na imagem onde os objetos se organizam

em linhas e colunas (3x2) e intercalam o *peso visual* e os *pontos de interesse*, criando um *ritmo* na sua observação. A esquerda, uma faixa verde, formada pela vegetação e pela estrutura de madeira. Ao lado a fachada azul e a criança apoiada na abertura da porta. À direita, a janela onde se apresentam as mercadorias e a fachada azul onde se tem uma placa com produtos oferecidos no local.

Postada em 13 de julho de 2019, essa imagem se comporta como uma imagem cristal quando a diagonal que se forma entre os espaços de profundidade e de fachada, além de proporcionar um *equilíbrio visual* interessante opõe as imagens de abundância e de escassez quando a variedade de produtos industrializados expostos se contrapõe à criança que se vestindo de maneira simples e, por mais que se porte como dona do local, nele pouco usufrui, inclusive pouco alcança (se considerarmos seu tamanho em relação ao balcão) reforçando a noção de algo fora de alcance.

A *personagem* que se encontra na porta do estabelecimento se apoia na abertura e olha para a câmera em uma *pose* tranquila e confiante onde, sua linguagem corporal assim como vestes criam uma leve distorção de *proporção* quando a ideia de criança e adulto se misturam. Considerando que o senso de 2016 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) constatou que 2,4 milhões de crianças e adolescentes entre 5 e 17 anos estão trabalhando no Brasil e que os adolescentes pretos e pardos correspondem a 66,2% do total do grupo identificado em situação de trabalho infantil, podemos pensar sobre a relação da criança com o estabelecimento. O que chamamos atenção para, entretanto, é para o conforto de sua posição perante o ambiente e a quase ludicidade da construção da imagem em blocos de cores e profundidades. A fotografia não se parece com uma denúncia frente a um problema tão grave como o trabalho infantil, nem sequer sabemos se este é o caso. O fato é que ela aborda a figura da criança de forma ambígua. Seu gênero até mesmo é pouco enfatizado, quase desconhecido. Sua postura relaxada e confiante. O ambiente ainda que comercial é de lazer e tranquilidade (um bar flutuante no Rio Negro).

Figura 4 - Fotografia de Rodrigo Sena



Fonte: <https://www.instagram.com/oriaudiovisual>

Considerando a fotografia como a "materialização de um pensamento" (FATORELLI, 2003), nessa imagem, postada em 22 de junho de 2019, analisando as questões compositivas e formais podemos inferir significados político-sociais. Sua separação em *planos* devido ao enquadramento da janela do ônibus, reforçada pelas *linhas* horizontais desenhadas no veículo, divide a imagem em duas áreas principais (dentro e fora do veículo) Acima, o dentro, e abaixo, fora. A hierarquia social aqui se inverte onde a figura do estado representada pelo policial militar se coloca abaixo do olhar das *personagens* que, em seus trajes de banho observam a ação policial que se desenrola no exterior do veículo. Há uma falta de surpresa na postura das figuras fotografadas que denuncia a banalidade da ação. Seu caráter cotidiano na vida daquelas pessoas. Seus trajes de banho sugerem a vontade de descontração, um passeio á praia interrompido pela ação policial. A predominância das mulheres e crianças dentro do ônibus em relação aos três homens que participam da ação também nos indica que esta fotografia fala sobre o estado. Sobre seus pilares. "O Estado cumpre um papel fundamental na produção de subjetividade capitalística. É um estado mediador, pelo qual tudo deve passar, numa relação de dependência, na qual se produz uma subjetividade infantilizada." (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p.127).

Aqui as escolhas do fotógrafo subvertem essa noção de estado enquanto a enfatizam. O poder de controle que ele exerce nas populações periféricas principalmente por meio da

polícia está no *gesto* dos personagens que se apoiam no ônibus para serem revistados, a submissão. Em contraponto, na parte superior da imagem, a resistência, o descaso dos *olhares* e dos corpos que, autônomos, acompanham a ação. Há uma subversão dos poderes simbólicos que socialmente se construíram. O poder do olhar foi dado às mulheres e crianças. Periféricas, e em trajes de banho elas assumem a postura de poder mesmo que este seja oficialmente dado a quem se traja do oposto simbólico que elas representam, o homem de farda que ostenta seu poder em seu colete a prova de balas assinado "polícia federal" aqui olha para baixo, é olhado destemidamente pelos corpos desprotegidos em uma reflexão sobre poder e submissão na vida cotidiana. Essa fotografia fala sobre ostentar um poder simbólico escancarando sua fragilidade, seu excesso, sua instrumentalidade.

Pensando sobre sua *intertextualidade*, sendo ou não proposital esta fotografia nos remete a outra, que é capa do livro de Robert Frank, *The Americans* (1958), a famosa fotografia das janelas de um ônibus em Nova Orleans, 1955 também gera um comentário acerca das relações de poder implícitas na sociedade. Seu *enquadramento* para com as janelas cria diferentes áreas da imagem onde se posicionam personagens de diferentes grupos sociais. Criando a ideia de hierarquia, não verticalmente como na imagem 4 mas horizontalmente na sucessão dos pequenos quadros criados na janelas e os respectivos *olhares* dos personagens que desempenham papel importante na significação. Neste caso, o comentário diz respeito a questão racial dos Estados Unidos dos anos 50 que era fortemente segregadora e que de alguma forma ecoa na fotografia de Rodrigo Sena tirada em Natal, Rio Grande do Norte.

Figura 5 - Fotografia de Sergio Ranalli



Fonte: https://www.instagram.com/sergio_ranalli

A fotografia número 5 postada em 26 de agosto de 2019 foi tomada na Amazônia por Sérgio Ranali. Devido ao *ponto de vista* aéreo, as linhas que a diferença na vegetação cria, formam um triângulo obtuso do lado esquerdo da fotografia que pela tonalidade verde e amarela nos remete a um fragmento da bandeira do Brasil. Fato que nos leva a uma análise da *enunciação*. Podemos destacar que esta imagem estabelece uma relação "de natureza fundamentalmente metonímica (...) na qual se estabelecem relações imaginárias entre os elementos ou signos visuais – que se podem observar no texto fotográfico – e as suas significações. Na metáfora, a relação entre o signo e o referente não existe por continuidade, mas absolutamente livre, o que explica a virtualidade de leituras múltiplas que motivam os discursos artísticos."⁶

A geometrização presente na imagem cria a impressão de que a bandeira estaria desenhada sobre a floresta ao mesmo tempo que joga com a *escala*, não explicitando o assunto da fotografia devido ao ângulo incomum. Tais elementos que sugerem uma intertextualidade com a iconografia da bandeira, abrem a fotografia para alguns significados interessantes no contexto político e ambiental do Brasil. A precisão com que se desenha a forma na floresta é claramente fruto da intervenção humana em detrimento de uma ordenação orgânica das árvores como se dá em um contexto natural da floresta, esta demarcação de um pedaço da terra se deu

⁶ Disponível em <http://www.analisisfotografia.uji.es>

provavelmente decorrente de atividade agrícola. Atividade, esta, que juntamente com a pecuária é responsável pelo desmatamento da floresta. De acordo com levantamento realizado pelo Inpe⁷ (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais) 62,2% dos quase 720 mil km² desmatados foram ocupados por pastagens. A bandeira, símbolo altamente institucional aqui se forma com os indícios do desmatamento traduzido para a imagem como a diferença de vegetação levantando o carácter de responsabilidade estatal para com o problema.

Figura 6 - Fotografia de Amanda Oliveira



Fonte: <https://www.instagram.com/amandatropicana>

Postada em 20 de abril de 2019 a fotografia de Amanda Oliveira tirada na Feira de São Joaquim em Salvador, BA retrata Luciano⁸ apoiado em uma pilha de sacos de melão. A organização dos elementos visuais respeita a *regra dos 1/3* onde $\frac{2}{3}$ da imagem são ocupados pela parede azul e $\frac{1}{3}$ pelo personagem apoiado nas frutas. Tal disposição juntamente com as *cores* contrastante e vibrantes cria uma imagem semelhante a uma paisagem onde a linha do horizonte é definida pelas frutas e reforçada pela *pose* do fotografado. A textura da parede e sua cor *remetem* o céu enquanto as frutas, amarelas, lembram a faixa de areia ou casas nessa analogia da paisagem onde cria-se uma distorção de proporção do personagem que toma dimensões distorcidas, muito grandes e, mesmo quando a decodificação se refina e a ideia de paisagem se

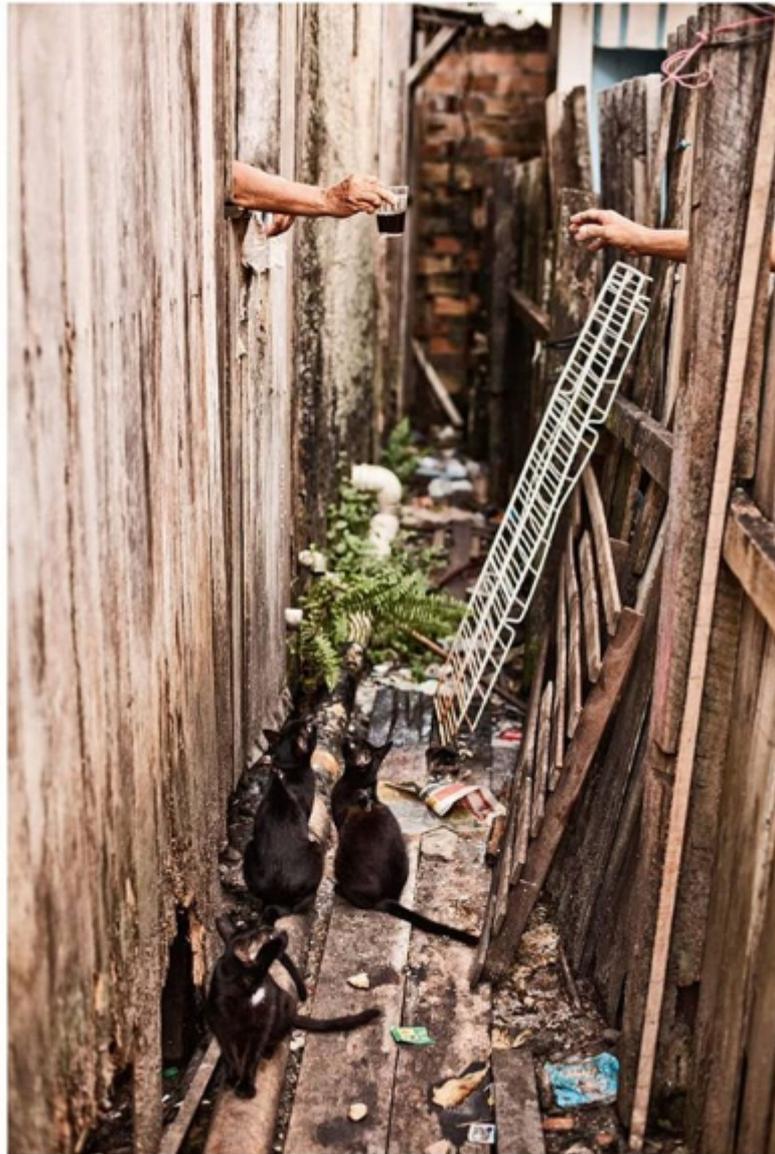
⁷ Disponível em <http://terrabrasilis.dpi.inpe.br/>

⁸ Informações na legenda da publicação. Acessada em outubro 2019

afasta a sua imponência diante da pilha de frutas e da parede destaca se mantém. Seus braços abertos confortavelmente as englobam em um gesto de cuidado e posse sobre seu possível produto.

A ideia de paisagem juntamente com a postura relaxada do homem sobre as frutas assim como seus trajes que podem tanto ser de lazer como de trabalho traçam um comentário sobre trabalho e descanso onde o ideal de lazer e relaxamento trazido pelo eco da imagem de paisagem com céu azul que é rompida com a realidade de um contexto de feira onde o trabalho é árduo e constante e requer pequenas pausas de descanso tais como a que, provavelmente, o personagem desfruta na imagem. Sua relação para com a mercadoria em abundância que, entretanto não está ali como para ser usufruída por ele juntamente com seu *olhar* que aponta para um fora de campo fala sobre um tempo subjetivo em uma relação de causa e consequência entre trabalho e lazer onde um depende do outro mas, em alguma medida, onde um permeia o outro em uma relação de a) desejo: onde se busca o lazer e o descanso no trabalho ou em b) uma relação de exclusão: onde o trabalho não permite o lazer e o descanso. Não que possamos saber a qual caso diz respeito a imagem, mas que há uma colocação acerca dessa relação que se desenha por meio dos (poucos) elementos que a compõem e de que maneira.

Figura 7 - Fotografia de Melvin Quaresma



Fonte: <https://www.instagram.com/melvinquaresma>

Postada em 24 de julho, a fotografia de Melvin Quaresma retrata Helena, ou "Zinha", passando o copo de café ao vizinho e amigo de infância Ribamar, ou "Riba"⁹ em Belém, capital do Pará. As *linhas* formadas pelas construções de madeira geram uma verticalidade na imagem. A *profundidade de campo* juntamente com a orientação da imagem (vertical) criam um *trajeto para o olhar* o levando para os braços estendidos no ato de entregar o café. Ato que é assistido pelos 3 gatos pretos na parte inferior da imagem. Em meio a um cenário de escassez ao qual

⁹Informações na legenda da publicação. Acessada em outubro 2019

remete as construções da onde saem os braços dos personagens. No *espaço* retratado algo de surreal se apresenta no fato dos braços aparecem fragmentados do resto do corpo e saindo das construções como se dela fizessem parte em uma mistura entre a casa e a pessoa que a habita.

Desde a música d'Os Saltimbancos - História De Uma Gata de Chico Buarque (1977) até a canção de Roberto Carlos - Negro Gato (1966) as referências da cultura popular brasileira que trazem a imagem do gato como alegoria a vida na periferia como uma animal ligado à noção de sobrevivência e adaptabilidade que busca por alimento e também por diversão mesmo em condições de não abundância. Na fotografia analisada, o cenário retratado é de não abundância. O copo de café, meio cheio, é almejado pelos gatos em seu trajeto até a mão do vizinho. Iconograficamente o encontro de mãos é uma invocação a pintura de Michelangelo, A Criação de Adão (1511) que fica no teto da Capela Sistina. A ampla circulação da imagem, seus desdobramentos e o deslocamento da história da arte para a cultura visual (se popularizando) indicam uma possível *intertextualidade*. A iminência do encontro entre as mãos que aqui desempenham um ato muito mais cotidiano do que o retratado por Michelangelo, são os vetores das noções de empatia e solidariedade no *gesto* de ofertar o café ao vizinho e amigo de infância¹⁰.

¹⁰Informações na legenda da publicação. Acessada em outubro 2019

Figura 8 - Fotografia de Roberto Lemos



Fonte: https://www.instagram.com/betolemos_

Publicada em 30 de julho de 2019, a fotografia tirada em Salvador, Bahia retrata um homem saltando de uma ponte ou trapiche em direção ao mar. Há uma suspensão do *tempo* causada pelo estágio do movimento do personagem em que a foto foi tirada. O *equilíbrio* (ou a quebra dele) e a *tensão* se dão devido ao efeito de movimento estático em um ponto da ação onde o corpo do homem está suspenso no ar. Estático, porém em iminência de queda. Sua postura ereta com as palmas das mãos juntas em um *gesto* de oração católica ou prece. Essa fotografia fala sobre a instabilidade, se jogar ao desconhecido que racionalmente sabe-se que é o mar, porém, devido ao enquadramento e *profundidade de campo* parece ser a própria cidade

ao fundo que ocupa a parte inferior da imagem. A sensação de desequilíbrio se reforça na disposição dos elementos onde o céu ocupa a maior parte da imagem, sendo cruzado pelo corpo angulado do personagem. O estranhamento é ferramenta de desnaturalização do olhar e convida o espectador a conhecer um mundo que obedece a outras referências. Em se tratando de revolução molecular uma ideia chave é a desnaturalização, ou seja, o movimento de se desacostumar com as coisas do jeito que são para que a partir daí se persiga um arranjo mais coerente das mesmas. O desalinhamento é necessário quando se busca o realinhamento.

Pulsões que também se esboçam no píer ou ponte que ocupa grande parte da imagem. Em sua dureza e aspecto industrial o objeto de concreto e metal apresenta pichações (desenhos feitos em tinta spray) que marcam a presença de pessoas, de subjetividades que buscaram de alguma maneira se expressar artisticamente de forma livre através da inscrição de símbolos e palavras. Uma prática comum nos centros urbanos que ilustra a demarcação da subjetividade perante a imposição do tecido urbano em sua concretude e objetividade.

O ato de se jogar junto da iconografia das mãos em oração e a tranquilidade expressada pelo personagem em um ato de confiança em sua proteção religiosa ou divina. Uma fotografia que transcende o registro de uma ida à praia onde se pula no mar e que constrói uma narrativa sobre instabilidade, insegurança ao mesmo tempo que confiança e proteção. Sentimentos que se relacionam com a vida em grandes centros urbanos (como é a cidade de Salvador, BA) onde a configuração do tecido urbano e social é bastante instável e insegura e, metaforicamente, o ato de se atirar na cidade pedindo proteção divina é comum e diário para os seus habitantes.

Figura 9 - Fotografia de Antonello Veneri



Fonte: <https://www.instagram.com/antonelloveneri>

Na fotografia de Antonello Veneri postada em 7 de agosto de 2019 se enuncia, através das rugas na pele do personagem, a passagem do tempo, ou seja, a alusão a um *tempo subjetivo*. As *linhas* que formam as rugas da pele e as ondas do mar, em tonalidade e textura se assemelham e remetem á uma paisagem de praia. Quase irreconhecíveis devido á pouca profundidade de campo (causando desfoque) os barco ou embarcações que existem na parte superior da imagem e que quase sangram os limites do enquadramento juntamente que o fato da cabeça do retratado extrapolar o quadro geram um estranhamento sobre o que está *fora de campo* e porquê. Se pensarmos sobre o tempo e considerando o que falava Fattorelli sobre a imagem cristal desempenhar "[...] uma função de vidente, que faz ver, que amplia o universo do visível por meio por meio da mobilização de diferentes estratos temporais - associando configurações atuais e antevisões - a lembranças recuadas no tempo - e espaciais - fazendo coexistir diferentes coexistir diferentes planos de iminência [...]" (FATORELLI, 2003, p.34)

A escolha pela aproximação com o assunto cria um jogo entre o *espaço* interno e externo e as noções de dentro e fora onde a superfície do corpo se integra a um cenário de praia sendo a pele a areia quando justaposta ao mar (ao fundo na imagem) se cria devido á *iluminação* homogênea e angulada que acentua a textura da pele do personagem sem deixar que o mar ao

fundo se descaracterize, adquirindo, porém, uma textura oposta ao do corpo, muito mais suave e fluida.

As considerações acerca do tempo e o paralelo entre a pele e o solo seco, irregular ou arenoso, em contexto de um Brasil de diferentes configurações geográficas e que, entretanto, se vê rodeado de condições adversas ou até mesmo desastres ambientais (como o recente vazamento de óleo nas praias do nordeste¹¹, incluindo Fortaleza, CE onde a fotografia foi tirada e que, não havia ocorrido nem na altura da tomada da imagem nem de sua postagem mas que ecoa inevitavelmente nessa análise e na concepção de mundo desenhada na imagem que retrata Seu Nilton, pescador¹² sem preocupações com a objetividade de uma imagem que retrate seu ofício mas com elementos intimistas que retratam não só a forma como seu trabalho é marcado em sua pele como também como a fragilidade dessa pele retrata a igual fragilidade deste trabalho constantemente ameaçado pela relação do homem com a natureza e com o trabalhador.

¹¹ <https://revistaforum.com.br/brasil/tragedia-do-oleo-no-nordeste-uma-dor-que-vai-durar-decadas/>
Acessado em 12 de novembro de 2019

¹² Informações na legenda da publicação. Acessada em outubro 2019

Figura 10 - Fotografia de Duda Portella



Fonte: <https://www.instagram.com/dudaportella>

Postada em 11 de março de 2019, a fotografia de Duda Portella retrata um menino se banhando em alguma praia de Salvador, Bahia. A água desempenha papel protagonista nessa imagem ao se mostrar presente em diversos planos da foto englobando o menino. Ao fundo como o mar e ao redor como a água que sai da garrafa e jorra e escorre pelo personagem inclusive em direção a câmara. As gotas de água que se encontram entre a objetiva (câmera fotográfica) e o menino devido à incidência da luz se mostram presentes à medida que refratam e causam pontos de brilho e cor na fotografia dissolvendo a opacidade da imagem fotográfica, as gotas de água que encostam na objetiva e criam um efeito de luz bastante plástico e quase pictórico que também lembram a existência de um fotógrafo, reforçam a existência de um *ponto de vista* e da subjetividade deste.

Rouillé defende que o regime da fotografia expressão se completa com a introdução do outro, com o dialogismo a introdução não somente do "eu" por meio da subjetividade do fotógrafo mas consequentemente do outro, da subjetividade do fotografado. Para que exista no

processo fotográfico "[...] uma parte de troca, para não ser completamente um roubo, para tentar deixar às pessoas sua autonomia, sua liberdade" (ROUILLÉ, 2011, p.178) entendendo que, no regime da fotografia documental não seria suficiente ou responsável que se trabalhe afastando a subjetividades e necessidades do fotografando, tentando evitar a lógica de exploração de imagens e de pessoas em situações vulneráveis. Na fotografia analisada o fotografado se enuncia pelo *gesto* e pelo *olhar* em uma ação que supõe uma interação direta com a fotógrafa e uma liberdade expressiva.

6.1 TABELA DE ANÁLISE

Cada aspecto aqui tabelado foi assinalado de acordo com a sua aparição e relevância em cada imagem durante a análise escrita.

Tabela 1 - Análise morfológica

		Foto 1	Foto 2	Foto 3	Foto 4	Foto 5	Foto 6	Foto 7	Foto 8	Foto 9	Foto 10
P o n t o	Ponto de fuga										
	Centros de interesse		x							x	x
L i n h a	Geradora de movimento								x		x
	Separar planos	x		x	x		x	x	x		
	Volume									x	
	Planos	x		x	x			x			
	Escala		x			x	x				
	Forma	x		x		x		x		x	
	Nitidez	x	x						x	x	x
	Iluminação		x						x		x
	Contraste	x					x				
	Tonalidade	x	x			x	x			x	x

Tabela 2 - Análise compositiva

	Foto 1	Foto 2	Foto 3	Foto 4	Foto 5	Foto 6	Foto 7	Foto 8	Foto 9	Foto 10
Perspectiva	x	x			x	x				
Ritmo			x						x	x
Tensão								x		
Proporção		x			x	x				
Distribuição de peso visual	x		x					x		
Lei do 1/3						x	x			
Ordem icônica	x		x			x				
Trajeto visual	x		x			x	x	x		
Estaticidade dinâmica							x	x		x
Pose	x	x	x	x		x		x		x

Tabela 3 - Análise do tempo

	Foto 1	Foto 2	Foto 3	Foto 4	Foto 5	Foto 6	Foto 7	Foto 8	Foto 9	Foto 10
Instantaneidade							x	x		x
Duração								x		x
Tempo simbólico		x							x	
Tempo subjetivo			x			x				

Tabela 4 - Análise do espaço

	Foto 1	Foto 2	Foto 3	Foto 4	Foto 5	Foto 6	Foto 7	Foto 8	Foto 9	Foto 10
--	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	---------

Campo e fora de campo					x				x	
Aberto e fechado										
Interior - Exterior			x				x		x	x
Concreto-Abstrato	x				x	x		x		
Profundo-Plano	x				x	x	x			
Habitabilidade							x			
Encenação	x		x			x				

Tabela 5 - Análise enunciativa

	Foto 1	Foto 2	Foto 3	Foto 4	Foto 5	Foto 6	Foto 7	Foto 8	Foto 9	Foto 10
Ponto de vista					x					
Atitude das personagens	x		x	x		x	x	x		x
Olhares das personagens	x	x	x	x		x				x
Enunciação					x	x	x	x	x	
Relações intertextuais		x		x	x		x	x		

6.2 ANÁLISE INTEGRADA

Aqui vamos discorrer sobre os aspectos visuais tabelados que mais apareceram durante as análises das imagens que conformam nosso corpus de pesquisa. Entendendo que estes podem ser as ferramentas utilizadas pelos fotógrafos do projeto na tentativa de criação de imagens com a força transformadora da Imagem Cristal e da Fotografia Menor. A partir das Fichas de análise se buscará traçar marcadores em comum entre as imagens e como eles

caracterizam o projeto Everyday Brasil e as fotografias que ele compartilha no Instagram e se nelas ecoam as discussões trazidas ao longo do trabalho.

Com a ajuda do site Wordclouds¹³ e utilizando os pontos assinalados na tabela proporcionalmente com sua aparição nas análises escritas, geramos uma nuvem de palavras na tentativa de entender quais as principais características que constituem as fotografias do projeto e despertam discussões e exercem seu poder micropolítico. Apenas com valor ilustrativo e intenção alegórica que a nuvem possui formato semelhante ao do Brasil no mapa geopolítico, assim como as cores das palavras correspondem às cores da bandeira (verde, amarelo e azul).

Figura 11 - Nuvem de palavras com as principais características das imagens



Fonte: <https://www.wordclouds.com/>

A primeira vista os aspectos que envolvem a existência de pessoas na imagem se destacam e são constantemente colocados nas análises e explorados nas imagens. Sendo eles *pose*, *olhares*, *encenação* e *atitude*. O que nos permite inferir um interesse pela população, por quem habita esse território e vive o cotidiano do país. Em 9 das 10 imagens aparecem figuras

¹³ <https://www.wordclouds.com/> Acessado em novembro de 2019.

humanas sendo 6 delas possíveis de serem enquadradas como um retrato (onde a pessoa é protagonista da imagem e há uma relação identitária na representação da mesma).

Outra característica destacada em 5 das 10 fotografias foram as *relações intertextuais*, ou seja, alguma referência externa a um outro texto ou imagem existente no mundo e de amplo conhecimento que, proposital ou não aparece na imagem. Agregando a ela camadas de significado e possibilidades de associações.

Em primeiro lugar, há que destacar que todo o texto, por definição, se relaciona sempre com outros textos que o precederam. O fotógrafo não pode evitar a influência da obra de outros fotógrafos, e de obras que trespassam os limites da própria fotografia, como a pintura, a banda desenhada, o cinema, o discurso televisivo, a escultura, a literatura, etc. A marca destas influências ficará registada, de forma mais ou menos visível, na própria materialidade do texto fotográfico que produza, e que se manifestam nas marcas enunciativas de que falámos antes. (Trad. Eduardo J. M. Camilo e Luís)

Outros marcadores que tiveram destaque durante as análises são o *trajeto visual* e as *linhas separadoras de planos*, assim como a *nitidez* e a *tonalidade*, todos aspectos compositivos que dizem respeito a uma sintaxe visual propriamente dita. A tonalidade foi destacada em 6 das 10 fotografias sendo que todas as imagens são coloridas, muito raras são as imagens veiculadas pelo Everyday Brasil que sejam preto e branco. Isso se deve ao fato da fotografia desenvolvida pelos fotógrafos participantes ser majoritariamente digital sendo o preto e branco um recurso poético possível porém aqui não explorado. Por outro lado, o fato de termos destacado o marcador *tonalidade* em mais da metade das imagens revela o quanto as possibilidades cromáticas podem ser exploradas tanto com a escolha da luz quanto em um trabalho de pós-produção.

Já o aspecto *enunciativo*, podemos pensar sobre a como a fotografia além da imagem é, sobretudo, o resultado de um fazer e de um saber-fazer; é um verdadeiro ato icônico, ou seja, deve ser entendido como um trabalho em ação. Neste sentido, a fotografia não pode ser separada do seu ato de *enunciação*. 5 imagens tiveram tal marcador destacado, sendo que em cada análise se explorou o conceito de maneira específica. Citado pelo modelo de análise por nós adotado, Denis Roche expressou esta ideia de um modo muito simples e direto: “o que se fotografa é a própria acção de fotografar”¹⁴. Nesse sentido as 5 imagens onde tal marcador foi destacado são exemplos da maneira como a inscrição do fotógrafo, de sua subjetividade e

¹⁴ Disponível em <http://www.analisisfotografia.uji.es>

existência enquanto pessoa pensante e construtora da realidade caracteriza a prática desses fotógrafos e de sua ação no Everyday Brasil.

Considerando que uma ação micropolítica se encontra em um exercício cartográfico de encontrar a beleza no inesperado e no cotidiano e que a análise micropolítica, visa evidenciar como o poder forma a subjetividade, e ainda que este é muito mais do que o jogo de força e opressão, relação simbólica e cultural. O rompimento com os símbolos desse mesmo poder é o exercício próprio da liberdade. Afinal, já diria Guattari: “A questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante.” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 133). As imagens analisadas, e por consequência o projeto Everyday Brasil exercem uma dimensão micropolítica e sua construção e sintaxe visual. As escolhas dos fotógrafos perante as cenas fotografadas, sua decisão por uma *fotografia menor* em detrimento de um registro objetivo e as imagens cristal que deste exercício resultam desenham possibilidades interessantes de revisar as ordens vigentes e abrir novos caminhos de compreensão acerca do país e de seu cotidiano. Disse Guattari sobre a sutileza da micropolítica e sua prática satisfatória que:

Uma prática política que persiga a subversão da subjetividade de modo a permitir um agenciamento de singularidades desejanter deve investir o próprio coração da subjetividade dominante, produzindo um jogo que revela, ao invés de denunciá-la. Isso quer dizer que, ao invés de pretendemos liberdade (noção indissolivelmente ligada à de consciência), temos de retomar o espaço da farsa, produzindo, inventando subjetividades delirantes que, em um embate com a subjetividade capitalística a façam desmoronar. (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p.39)

Constatamos, portanto que os jogos de linguagem desenvolvidos nas fotografias analisadas e o fato de elas serem criadas por Brasileiros(as) em um exercício de cocriação com o cotidiano do país, nos permitem enxergar um movimento rumo à *singularização do olhar* em um exercício micropolítico de investigação e ampliação da realidade.

7 CONCLUSÕES

O desdobramento das análises permeado pelas discussões trazidas ao longo do trabalho nos ajudam a entender as potencialidades sociais da fotografia em um nível micropolítico de vivência, experiência e construção do mundo. Onde a prática fotográfica quando encarada de maneira expressiva e expansiva nos permite construir um mundo mais de acordo com nossas crenças e ideologias e até mesmo investigar os limites delas em um jogo de linguagem que, além de interessante, encantador e merecedor de likes, é necessário e iminente na prática contemporânea da fotografia, com todas ferramentas que a tecnologia tem disponibilizado e disseminado pelo Brasil.

Anne Cauquelin, em sua obra *Arte Contemporânea – Uma Introdução*, nos chama a atenção para aquilo que considera a construção da realidade. Para ela "a comunicação fornece os subsídios para o funcionamento da sociedade, através da linguagem que se estrutura a partir de diversas realidades, percepções e sentidos. Não podendo escapar deste universo de sentidos e linguagens, a não ser pelo desenvolvimento de linguagens artificiais construindo outros mundos possíveis." (CAUQUELIN, 2005, p.64).

O mundo que se desenha através da fotografias do *Everyday Brasil* é potencialmente mais livre. Protagonizado e construído por pessoas em sua vivência no dia-a-dia. Acreditamos ser a linguagem uma forte operadora na criação do mundo em que vivemos e potente ferramenta de transformação política e social seja em nível molar ou molecular. Sua potência de disseminação de ideias e pontos de vista também pela sensibilidade e experiência estética proveniente de uma fotografia expressiva. Experiência esta que nos muda e muda o mundo.

Assim como trazido pelos pesquisadores de Covilhã, antes da finalização desta pesquisa queremos considerar como a análise de imagens pode trazer, e trouxe, grande prazer causado pela possibilidade de contemplação e desdobramento de uma imagem. Tal prazer do qual compartilha a autora deste texto e que motivou fortemente a existência desta pesquisa e tornou o seu desenvolvimento uma experiência intensa e intrigante de mergulho e enxague das fotografias abordadas. Lembrando "[...] que o prazer visual é um factor-chave na recepção das imagens. Caberia acrescentar que a própria actividade analítica não está isenta de prazer, já que entender (ou crer entender) o sentido oculto (ou sentidos ocultos) na mensagem fotográfica

é uma actividade que também proporciona prazer." ¹⁵

Portanto, além colocar em prática um modelo de análise desenvolvido a partir do cruzamento entre a sintaxe visual, os elementos de natureza da imagem propriamente dita, e a teoria social e cultural, essa pesquisa existe na intenção de incentivar e exercitar a simples porém complexa ação de olhar para as imagens. A contemplação que isso envolve e com ela o prazer, a reflexão e o exercício de deslocamento. Metaforicamente passear pela imagem em busca de relações possíveis, balanceando entre a busca ativa e a entrega contemplativa. Evitando qualquer aproximação forçada e deixando-se também ser olhado pela imagem. Entendendo que tudo que dela emerge é tanto seu quanto dela. Quanto de todos nós.

¹⁵ Disponível em <http://www.analisisfotografia.uji.es>

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia** (1968). Tradução Wolfgang Leo Maar. Apresentação à edição brasileira Gabriel Cohn. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- ALBINO, C. R. Antônio; BENTZ, M. G. Ione; PINTO, M. José; **Práticas discursivas na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Unisinos. 1999.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo, Cultrix, 1980.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O que é o Cinema?** (Trad. port. Ana Moura), Lisboa, Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, pp. 13-21. 1992
- BECEYRO, Raúl; **Ensayos sobre fotografía**. Buenos Aires 2005
- CAUQUELIN, Anne; **Arte Contemporânea: Uma introdução**. São Paulo, 2005.
- CAUQUELIN, Anne; **No ângulo dos mundos possíveis**. São Paulo, 2011.
- DELEUZE, G. **O abecedário de Gilles Deleuze**: uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnesse, Paris. 1996. Transcrição disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: dez. 2019.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Anti-êdido**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1998.
- FATORELLI, Antônio. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003
- FRANÇA, Vera Regina Veiga. Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga. (Ed.). **Imagens do Brasil**: modos de ver, modos de conviver. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 27-43.
- GILLIAN, Rose, **Visual Methodologies**: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. 2001
- GONÇALVES, Sandra M L P. Por uma fotografia menor no jornalismo diário contemporâneo. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós (Brasília). v. 12, n. 2, maio / ago. 2009
- GUATTARI, F. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996

GUIMARÃES, César G. A imagem e o mundo singular da comunidade. In: FRANÇA, Vera (org). **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **A cultura mundo: resposta a uma sociedade**, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 4, p. 35-58, 2008.

LITA, R. L., FELICI, J., Tarín, F. J. **El analisis de la imagen fotográfica**. Espanha. 2005

MITCHELL, William John Thomas. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago: The University of Chicago, 1994.

MAH, Sérgio; **A fotografia e o privilégio de um olhar moderno**. Lisboa Abril, 2003.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial: O homem unidimensional**. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

MONTERO, Rodrigo **Arte do testemunho como contra-imagem da cultura midiaticizada**. Porto Alegre, 2019 no prelo.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: Entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac. 2009

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, B. C. T. O capitalismo axiomático de Deleuze e Guattari: sobre o sentido da ideia de “axiomática geral dos fluxos descodificados” elaborada em O Anti-Édipo e Mil Platôs. **Anais do VI Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar**. São Carlos, 2010.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. Brasiliense 1986.

SANTOS, José Luiz. **O que é cultura**. Brasiliense 1983.