

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

Fabiano Scholl

FUMAÇA EXAUSTA:

Um ensaio sobre fotografia ficcional,
um deslocamento de uma dimensão da experiência à outra

Porto Alegre - Janeiro de 2025

Fabiano Scholl

FUMAÇA EXAUSTA:

Um ensaio sobre fotografia ficcional,
um deslocamento de uma dimensão da experiência à outra

Trabalho de Conclusão do Curso de
Licenciatura em Artes Visuais do Instituto
de Artes da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, como requisito parcial
para a obtenção do Título de Licenciado
em Artes Visuais.

Orientador:

Prof. Dr. Alexandre Santos

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Flavya Mutran Pereira

Prof.^a Dr.^a Camila Monteiro Schenkel

Porto Alegre – Janeiro 2025



CIP - Catalogação na Publicação

Scholl, Fabiano

FUMAÇA EXAUSTA: Um ensaio sobre fotografia ficcional, um deslocamento de uma dimensão da experiência à outra / Fabiano Scholl. -- 2025.
64 f.

Orientador: Alexandre Santos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Licenciatura em Artes Visuais, Porto Alegre,
BR-RS, 2025.

1. Deslocamento. 2. Fotografia Ficcional. 3. Ensaio
Visual. 4. Pós-Produção. 5. Artista-Professor. I.
Santos, Alexandre, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

pra Lui.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao meu orientador, Alexandre Santos, pela confiança e incentivo, pelas sugestões e contribuições no desenvolvimento das minhas ideias, pelo conhecimento generoso e por compartilhar o interesse na busca pelo que está atrás das imagens. Na expectativa de parcerias futuras.

Às professoras Flavya Mutran e Camila Monteiro Schenkel, agradeço por seus comentários, contribuições e pela leitura sensível e atenta ao que propus. À professora Aline Nunes da Rosa pelas sugestões e provocações na pré-banca.

Aos professores, professoras e colegas que, de uma maneira ou outra, foram importantes durante essa trajetória.

Ao meu amigo Marco, primeiro que me disse fotógrafo, por me mostrar que a antimatéria e o reality show podem coexistir numa mesma frase. Pela poesia.

Ao meu amigo Vitor, colega do curso, por dividir a possibilidade de derreter absolutamente tudo pela lente da piada.

À Duda, pela beleza pura da alegria.

À minha tia Lori, pela melhor gargalhada do mundo. Por todos os dias da minha infância.

Ao meu pai Rubem, pelo dicionário. À minha mãe Clori, pela cachaça. À ambos, por serem exatamente quem são. Pela carona amorosa.

À Luiza, minha melhor amiga, minha companheira, meu amor. Pelas conversas noturnas, pelos abraços solares, por gastarmos a vida juntos. Por sempre querer ouvir mais um poema.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar meu ensaio fotográfico autoral chamado “Fumaça Exausta” e pretende investigar, a partir do meu histórico técnico e artístico dentro da fotografia, juntamente com meu desenvolvimento profissional, mais especificamente na fotografia de casamentos, universo de onde sairão as imagens originais que serão trabalhadas posteriormente, os níveis de transição entre dois universos distintos: o fotográfico, utilizando a pós-produção para criar um lugar de destino, entre o documental e a ficção, e o poético, que busca pensar os deslocamentos e passagens de um lugar a outro, de uma dimensão da experiência à outra. Em paralelo a isso também coexiste minha relação com a docência e que tentarei entrelaçar durante a construção desta pesquisa, refletindo sobre um conceito que identifica este caminho: o de artista-professor.

Palavras-chave: Deslocamento, Fotografia Ficcional, Ensaio Visual, Pós-Produção, Artista-Professor.

ABSTRACT

This paper aims to analyze my original photographic work called “Fumaça Exausta” (Exhausted Smoke) and intends to investigate, based on my technical and artistic background in photography together with my professional development, more specifically in wedding photography, the universe from which the original images that will be further worked on will come, the levels of transition between two distinct universes: the photographic, using post-production to create a destination, between the documentary and fiction; and the poetic, which seeks to think about the displacements and passages from one place to another, from one dimension of experience to another. In parallel to this, my relationship with teaching also coexists, which I will try to intertwine during the construction of this research, reflecting on a concept that identifies this path: that of artist-teacher.

Keywords: Displacement, fictional photography, estrangement, post-production, artist-teacher.



SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO (pág 11)

2 - TRAJETÓRIA E TÉCNICA OU COMO CHEGUEI ATÉ AQUI (pág 13)

2.1 - O espetáculo do “Sim” (pág 14)

2.2 - Olha, vê (pág 16)

3 - SOBRE A POÉTICA OU QUANDO A REALIDADE SE TORNOU UMA NOTÍCIA ANTIGA (pág 19)

3.1 - A poética, antes (pág 20)

3.2 - O mistério da aderência, a imensa retirada (pág 22)

3.3 - Partilha do enigma (pág 24)

4 - A CONSTRUÇÃO DO ENSAIO (pág 25)

4.1 - Breve relato sobre a passagem da Fotografia-Documento à Fotografia-Expressão (pág 26)

4.2 - Uma fotografia contém sempre, ao mesmo tempo, realidade e ficção (pág 29)

4.3 - A materialização do ensaio (pág 34)

4.4 - O acaso e o destino são a mesma coisa (pág 34)

4.5 - O que é entregue, o que usamos (pág 37)

4.6 - Sobre as partes e os conjuntos (pág 40)

4.7 - Estranhamento: o exílio repentino da percepção (pág 47)

4.8 - Fumaça Exausta (pág 49)

5 - PRÁTICA ARTÍSTICA COMO METODOLOGIA DE ENSINO (pág 52)

5.1 - “Ser docente é a minha obra de arte mais importante” (pág 53)

5.2 - Educação para o olhar fotográfico (pág 55)

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS (pág 60)

7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (pág 62)

1- INTRODUÇÃO

A fotografia de casamentos é hoje a grande estrela da fotografia comercial no Brasil. Fotos grandiosas, épicas e tecnicamente perfeitas são cada vez mais comuns para registrar, sempre com elegância, felicidade e total ordem, o "dia mais feliz" de várias pessoas. Essa série, cuja construção será analisada neste TCC, foi clicada durante quatro anos e documenta esses eventos realizados pela classe média e alta de Porto Alegre, mas pretende ir além: fazer a transição entre dois universos fotográficos distintos: de uma série de fotos de casamentos até um lugar da ficção a ser inventada, utilizando um processo escultórico, via software, onde removo a matéria que contextualiza o espaço, tornando o indivíduo-referente - lançado no abismo da fotografia, signo livre por excelência - matéria crua para cada leitor moldar sua própria narrativa.

Eles estão em alguma festa? Sociedade secreta? Participam de algum ritual ou isso não passa de um sonho? Diante desta lógica do absurdo, cada um decide o que vê. Essa é uma das camadas que pretendo desenvolver.

Minha outra abordagem passa pela ideia de como construir a relação da poética com a estética escolhida. Para isso, falarei um pouco sobre minha trajetória como fotógrafo e estudante de fotografia e aprofundarei a gênese desse interesse e como isso impactou na compreensão e fatura deste ensaio. Pretendo dividir este trabalho fotográfico por blocos temáticos e analisá-los separadamente, dando ênfase às suas características formais e como elas podem sugerir possíveis leituras, sensações ou simbologias que ajudariam a construir essa relação com minha poética.

Um dos meus objetivos com este ensaio é trazer para o pensamento/sistema da arte um universo de fotografias que não costuma aparecer muito: as imagens de casamento. Pensar como se daria essa tradução em termos técnicos e artísticos, criar correspondências ou afastamentos entre imagens, métodos e referências, inscrevendo a memória de um na percepção do outro.

Também pretendo investigar os níveis de transição entre dois universos distintos: o fotográfico, utilizando a pós-produção para criar um lugar de destino, entre o documental e a ficção; e o poético, que busca pensar os deslocamentos e passagens de um lugar a outro, de uma dimensão da experiência à outra.

Em paralelo a isso - meu trabalho fotográfico comercial e autoral, origem deste estudo e do ensaio que será exposto - também coexiste minha relação com a docência, que exerço há quase 10 anos, seja ensinando os princípios básicos da técnica e da linguagem, lá no início, ou em grupos de estudo que organizo atualmente. Esta trajetória e a vontade de aprofundar as duas possibilidades foram os motivos pelos quais escolhi cursar Licenciatura e que tentarei entrelaçar, na medida do possível, durante a construção deste TCC. E o termo que melhor identifica este caminho é o de artista-professor.

O termo artista-professor é um conceito híbrido que caracteriza uma ideia de profissionais que assumem um duplo papel funcional na interface entre o fazer arte e o fazer pedagógico ou, ainda, entre o saber artístico e o saber ensinar. O artista-professor transita entre o território das poéticas visuais e do ensino da arte. Com isso, articula o pensamento artístico em sala de aula a partir de sua própria poética (ou também de outros artistas), colocando o processo criativo como base fundamental para a prática docente. Como diz a professora Lucia Santaella “*é um profissional que atua tanto no campo da produção artística como no âmbito educacional, termo que marca um hibridismo característico de nosso tempo atual, em que não podemos afirmar que a identidade do sujeito é única, individual, mas sim, múltipla.* (Santaella, 2007).

Sendo assim, o que me proponho a seguir é fazer um passeio por essas duas áreas, desenvolver uma reflexão sobre meu trabalho autoral e minha poética, suas origens, referências e desdobramentos até chegar neste ensaio analisado aqui e também como, a partir deste trabalho, posso suscitar estratégias educacionais, como alguns movimentos e operações que fiz para criar meu trabalho podem ajudar a produzir processos que eduquem para um olhar fotográfico e pensar algumas possibilidades práticas de inserção da arte no cotidiano dos alunos.

2 - TRAJETÓRIA E TÉCNICA OU COMO CHEGUEI ATÉ AQUI

Minha relação com as imagens já me acompanha há um bom tempo. Há mais de 20 anos trabalho com design gráfico e direção de arte para publicidade, sempre envolvido com o pensamento e a criação visual para diversos fins. O contato com a fotografia se deu, no início, através destas relações no trabalho, pesquisando e utilizando cliques diversos para diagramar todo tipo de material. Com o passar do tempo fui ficando inquieto com minha situação na agência onde trabalhava e em agosto de 2007 resolvi largar tudo para repensar o que faria dali em diante, talvez tentar escrever alguma coisa. Pedi demissão, mas não escrevi nada. Quinze dias depois estava na estrada, rodando por quatro meses, entre ônibus e trens, alguns países da América do Sul com uma câmera digital compacta. Pois foi nesse mochilão, sozinho, maravilhado com todas as paisagens - desertos, montanhas, rostos - que senti, pela primeira vez, o prazer de fotografar e começar a olhar o mundo pelo prisma de uma câmera. Naquele momento entrei na rota que me levaria ao que faço até hoje. Lembro que minha viagem se transformou na busca pela próxima imagem, que alimentava a outra, que me embriagava. Fotografei muito e de tudo. Essa viagem foi decisiva para eu me tornar fotógrafo.

De volta para casa, além de comprar uma câmera melhor, comecei a estudar diariamente e de forma autodidata qualquer aspecto da fotografia. Tudo me interessava: técnicas, equipamentos, mas, sobretudo, descobrir novos e antigos fotógrafos e fotógrafas e perceber a diferença no olhar e na abordagem de cada um, como construíam suas imagens, para depois, com aqueles que mais me identificava, copiar seu estilo e fazer minhas fotos. Nestes primeiros anos sempre saía com a câmera e registrava muito em qualquer situação, procurando aquela composição inusitada, uma luz diferente, uma expressão marcante. Foi aí, no embate direto do meu olho com a aparência do mundo exterior, que comecei a forjar uma pequena busca estética, a entender o que gostava de registrar e como fazer isso, misturando minha personalidade e desejo de expressão com um pouco da forma de cada mestre que havia devorado nos meus estudos e descobertas. A procura pelo estranho, pelo inusitado, pelo abstrato e não inteiramente explicável já aparecia nessas primeiras imagens.

Estabilizada a emoção inicial, estabelecida minha relação com esse meio e tendo mostrado algumas dessas imagens em sites específicos, em 2010 começa uma segunda etapa da minha relação com a fotografia e que influenciará diretamente no ensaio que analisarei neste TCC: recebo um convite para trabalhar com fotografia, mais especificamente com fotografia de casamentos.

2.1 - O espetáculo do “Sim”

"A inversão de história em espetáculo não é tão evidente neste exemplo (*um jogo de futebol*) quanto em outros, por exemplo, nos casos em que casamentos, revoluções ou suicídios são feitos em função da presença das câmeras." (FLUSSER, 2008, p.81)

A fotografia de casamento passou por uma mudança profunda nos últimos 20 anos. Antigamente - e isso ainda persiste no imaginário de algumas pessoas - os registros fotográficos do matrimônio eram aquela coisa estanque, repletos de fotos posadas e clichês repetidos à exaustão: o casal com os braços entrelaçados segurando uma taça de bebida diante do bolo, os padrinhos enfileirados para a foto oficial junto com os noivos, os recém-casados olhando para a câmera através do para-brisa traseiro do carro momentos antes de pegarem a estrada para a felicidade eterna, etc. Temos muitos exemplos que podem ser encontrados em qualquer caixa de sapato que contenha fotos da família.

Até que surge um elemento e muda drasticamente esse cenário: a fotografia digital.

No começo dos anos 2000 há uma mudança de paradigma no sistema de captura e reprodução das imagens, proporcionando aos fotógrafos uma liberdade inédita. Com os arquivos digitais sendo gravados em cartões de memória, podia-se fotografar o quanto quisesse. O número de cliques aumentou exponencialmente e, com o aumento da quantidade, aumenta-se a qualidade. É muito mais fácil chegar numa foto boa depois de 500 tentativas. Outro fator importante e que contribuiu significativamente para a transição estética desse tipo de registro foi o acesso à internet, que ampliou muito o conhecimento e a troca de informações entre fotógrafos do mundo todo. Diante desse cenário, a fotografia de casamento se expande e se solidifica como uma das mais criativas e exigentes. Hoje, para permanecer no mercado, temos que saber fotografar de tudo, entregar muitas fotos,

captar cenas marcantes em todos os momentos do evento e com uma qualidade técnica altíssima. A fotografia de casamento é uma mistura de moda, documentário, retrato, fotojornalismo e natureza morta, confundindo os limites entre o que muitas vezes são fronteiras de gênero rígidas e artificiais. Além disso, os que trabalham em alto nível entregam uma média de mil fotos por evento que beiram à perfeição, não importando as condições de luz ou acesso que encontram para realizar seu trabalho. Todo evento é planejado em função das imagens que serão construídas ali. A maior parte dos casamentos de hoje em dia é uma grande imagem à espera de pequenos recortes fotográficos.

Ainda sem conhecer inteiramente o funcionamento deste ramo, começo como segundo fotógrafo, que, diferente do fotógrafo contratado, não tem a responsabilidade de registrar os momentos mais importantes e decisivos de um evento deste porte. O segundo fotógrafo pode ficar mais livre para “flutuar” pela festa, buscando momentos inusitados, engraçados, outros ângulos das cenas oficiais. Estar nessa posição, além de me possibilitar na prática um aprendizado gigantesco da profissão, me permitiu desenvolver o olhar, e até, em alguns momentos, esquematizar uma busca por esses registros que acontecem nas frestas, que não interessam aos clientes e certamente não estarão nas fotos do álbum que, teoricamente, conta a história daquele dia e sintetiza o que aconteceu. E esse tipo de registro me interessava cada vez mais: os bastidores, aquilo que ninguém olhava, os restos das festas, o humano já cansado, sem a máscara social que um evento-ritual desses exige e que voltava a ser o que sempre foi. Nessa época de assistente, fotografei muitos casamentos e pude guardar todos esses registros, criando, assim, um arquivo considerável com vários desses momentos.

Esse ensaio, que parte de uma análise criteriosa de quase 20 mil arquivos dessa época, buscando essas pequenas fotos escondidas dentro da foto maior que na hora do clique não foram protagonistas, mas, num segundo momento, olhando mais atentamente, aparecem com uma força espantosa, é construído em duas partes e a partir de dois métodos, cujos resultados se encontrarão no instante que surge a ideia e, posteriormente, tomarão forma na pós-produção, onde retiro os “excessos” e equalizo visualmente essas fotografias provenientes de um espaço-

tempo distinto, organizando esteticamente o resultado final. Esse procedimento será explicitado detalhadamente em um capítulo posterior.

2.2 - Olha, vê

A primeira metade deste trabalho fotográfico foi toda feita de forma aleatória, apenas registrando tudo que me interessava e guardando os arquivos. Muitas dessas imagens que integram o ensaio final foram descobertas apenas durante a pós-produção, tratando as fotos e percebendo as possibilidades de utilização daqueles arquivos para um projeto maior. Já a segunda metade surge de forma consciente e fruto de dois momentos importantes: um curso e um susto.

Respondendo à minha curiosidade e com um desejo cada vez maior de conhecer mais sobre fotografia e produzir algo diferente, com um olhar autoral, fiz um curso que me apresentou um novo mundo em termos de referências, produção e pensamento fotográfico artístico e se tornou um divisor de águas no meu trabalho: “*A fotografia no limite da fotografia*”, com Fernando Schmitt.

Esta pequena oficina enriqueceu muito o meu entendimento em torno do que é e de para que serve a fotografia na contemporaneidade. Aprendi a investigar o desejo da imagem, aquilo que move os fotógrafos. A observar o ato fotográfico percebendo suas nuances, onde se misturam saber e fazer, técnica e subjetividade. Fui apresentado a uma série de referências visuais de trabalhos de fotógrafos e artistas contemporâneos que expandem os limites do fotográfico e transitam na fronteira da linguagem e, também, incentivado a dialogar com o incômodo, assumindo que aquilo que desagrada e repulsa contém uma força mobilizadora relevante e merecedora de investigação. Passei a prestar mais atenção à técnica fotográfica e sua relação indissociável com a produção de fotografias. É preciso domar o aparelho. Não há imagem sem câmera (ou algum tipo de dispositivo). Além disso, entendi mais profundamente que a fotografia é uma linguagem e quer produzir (ou inventar) sentido. A fotografia quer ser espelho ou janela. A fotografia quer mostrar tudo o que ainda não foi visto.

Um outro ponto importante e que ajudou a me libertar de certos dogmas foi conhecer mais a fundo a ruptura a partir de questões evidenciadas pela fotografia digital. A fotografia não é mais (só) fotografia. A fotografia quer sair de si, engendrar

mais que o real e encenar a si mesma. A fotografia quer mentir a verdade. A imaginação quer ser fotografia.

A partir dessas referências e *insights*, minha consciência sofreu uma transformação. Passei a direcionar meu pensamento e minha criação para esse espaço de invenção e imediatamente voltei meu olhar para o arquivo com as imagens de eventos construído até então, e revi tudo, na tentativa de achar algo que dialogasse com essas descobertas e também passei a fotografar os novos eventos já com a intenção de capturar tudo que pudesse usar em algum trabalho autoral futuro.

Se meu novo olhar surge a partir desse curso, a poética que perpassa minha busca desde então, o que me move a criar e que se tornou uma espécie de obsessão ou meu tema-motriz, surge a partir de um susto de pensamento ou da visita de uma ruptura.

SÚCUBO

(Paulo Henriques Britto)

*A lucidez de certos sonhos
que nem parecem ser reais,
tal como faz a realidade.*

*Entra-se neles de repente,
não no começo, sem saber
de onde se vem e aonde se vai,*

*e pouco a pouco dá-se conta
de que há um sentido nisso tudo,
só que não está ao nosso alcance,*

*e quando menos se imagina
tudo termina de repente,
tal como faz a realidade.*

Minha agitação é a deste mar - extensão sem fim, movimento sem limites -, mas meu segredo consiste em que pertenço a duas realidades. Porque caminho pela rua Corrientes, em Buenos Aires, justamente depois de ter jantado no restaurante Sorrento. E ao mesmo tempo estou ali, no pleno, no pleno e agitado mar! Sacudido nos espaços agitados... estou em Corrientes e ao mesmo tempo estou nos mais negros abismos interplanetários: só no espaço! Acabo de jantar bastante bem e estou lançado no infinito como um grito...

W. GOMBROWICZ

3 - SOBRE A POÉTICA OU QUANDO A REALIDADE SE TORNOU UMA NOTÍCIA ANTIGA

“A arte é visão ou intuição. O artista produz uma imagem ou um fantasma; quem aprecia a arte volta o olhar para o ponto que o artista lhe indicou, observa pela fenda que este lhe abriu e reproduz dentro de si aquela imagem.” (CROCCE, 2023)

Desde o início desse ensaio, tateando cliques em eventos, até o momento em que encontrei um possível caminho estético durante a pós-produção que costurasse todo o arquivo recolhido até então, nunca pensei que ele deveria ter um “conteúdo” explícito ou uma tomada de posição consciente de minha parte sobre algum caminho que seu “significado” pudesse sugerir. Até cogitei a hipótese de não ter título ou algum tipo de texto atrelado às fotografias. Queria somente as imagens soltas (dentro de uma edição prévia, claro), flutuando na parede ou encerrada em um fotolivro, deixando que os possíveis leitores preenchem os significados da forma que bem entenderem.

Uma ideia que me é cara é que nenhum tema, por mais relevante que seja, é capaz de justificar, de um ponto de vista artístico, o conteudismo. Sem preceitos e métodos formais, pensados e trabalhados com rigor, um ensaio fotográfico poderia ser qualquer coisa, menos um projeto artístico. A esse respeito, lembro de um pequeno trecho do livro “A Hipótese Cinema”, do crítico e diretor de cinema francês Alan Bergala, onde ele comenta um pouco sobre este ponto de vista, aqui falando especificamente sobre cinema, mas, acredito, que sirva para a fotografia também:

"Um cineasta digno desse nome não é aquele que faz seu filme principalmente para dizer o que ele tem a dizer sobre tal assunto, mesmo se o assunto é crucial. O verdadeiro cineasta é 'trabalhado' por sua questão – que seu filme, por sua vez, trabalha. É alguém para quem filmar não é buscar a tradução em imagens de ideias das quais ele já está seguro, mas alguém que busca e pensa no ato mesmo de fazer o filme. Os cineastas que já têm as respostas – e para os quais o filme não tem que produzir, mas simplesmente transmitir uma mensagem já pronta – instrumentalizam o cinema. A arte que se contenta com enviar mensagens não é arte." (BERGALA, 2021, p. 36)

Esse pensamento ainda me acompanha e segue protagonista nas minhas decisões artísticas, mas agora caminhando junto com um tema a ser trabalhado e que direciona a minha poética: esse susto do pensamento, essa espécie de epifania

às avessas. Um dia, de uma hora para outra, fui visitado por uma ruptura que me modificou para sempre. É aí, neste momento, que começo a desenvolver uma poética para nomear aquele corpo nascido da prática. É nesta junção, entre o arquivo e o susto, que este projeto vai tomando forma como um todo.

3.1 - A poética, antes

Ao me deparar com este ponto do trabalho, me perguntei sobre qual seria a melhor forma de trabalhar a poética, como escrever sobre um evento subjetivo que acontece e desencadeia uma série de reflexões que deságuam em um trabalho artístico. A pesquisa em arte e sobre a arte traz em si o paradoxo da subjetividade como fio condutor de um pensamento estruturado pela objetividade.

A partir do momento em que o tema foi decidido, comecei a pensar o motivo que me fez ir por este caminho, o porquê refletir sobre isso especificamente e como eu faria. Foi aí que me dei conta que não escolhemos nossos temas. São os temas que nos escolhem e que pensar é ser pensado e falado por uma questão. Diante disso, optei por deixar o tema falar, sem me preocupar muito com uma estrutura rígida, por vezes com uma linguagem mais poética, outras um pouco mais reflexiva, tentando colocar em palavras a epifania e os diálogos internos que me habitam desde então.

Esta questão, no meu caso, norteia quase tudo que fiz ou tentei fazer em termos de criação artística. É algo difuso, mas universal, esmagador e ao mesmo tempo silencioso. Desde muito novo questioneei a estrutura das coisas e do mundo - minha mãe conta que com cinco anos quebrei um rádio para ver quem estava falando lá dentro -, pensei e li sobre a morte e fui acumulando olhares e reflexões que iam perfurando cada vez mais a segurança do “dentro”, da realidade. E o Susto veio e fui jogado no centro grave do assombro. Pode parecer estranho, enigmático ou sem nenhum sentido para quem lê ou ouve essa história, mas eu estava em casa, sozinho, quando fui assaltado por pensamentos inéditos, gigantes, por uma visão descontrolada e absurda: em menos de um segundo veio tudo e eu vi, dentro de uma estrutura racional, o fim do universo, o *nunca mais* (fim absoluto) e o *para sempre* (a eternidade). Essas duas hipóteses que nós criamos para suportar o mistério caíram sobre mim ao mesmo tempo e me esmagaram. O Nada. Minha primeira morte, meu segundo nascimento.

Octávio Paz, o grande poeta e ensaísta mexicano, escreveu sobre essa sensação e sobre a possibilidade real de cairmos nesse abismo que o pensamento moderno ajudou a abrir. Neste primeiro trecho, em “Poesia e Modernidade”, ele diz que

"O mundo de Dante era finito e por isso pôde traçar a geografia do inferno, do purgatório e do paraíso. Mas esse mundo limitado era eterno: os homens estavam destinados a viver pelos séculos dos séculos e, depois do Juízo Final, sem experimentar mudança alguma. A eternidade dissipa o tempo e a sucessão. Seremos para sempre o que somos. Nisso consiste a diferença radical entre o mundo medieval e o moderno. O cristão medieval vivia num espaço finito e estava destinado à eternidade dos bem-aventurados ou dos réprobos; nós vivemos num universo infinito e estamos destinados a desaparecer para sempre. Nossa condição é trágica num sentido que nem os pagãos da Antiguidade nem os cristãos da Idade Média suspeitaram". (1990, p.72)

De certa maneira, o espírito do tempo, sintetizado de forma precisa por Paz no trecho acima, adicionado à minha personalidade curiosa/perfuradora do real fez com que eu chegasse nessa percepção inédita e avassaladora da consciência. Já em “O Arco e a Lira”, livro monumental sobre a experiência poética, Octávio Paz nos brinda com sua erudição falando um pouco sobre o horror que advém de uma revelação inesperada deste calibre e o que nos espera ao retornar de um encontro repentino com o Nada:

“Baudelaire dedicou páginas inesquecíveis à formosura horrível, irregular. Essa formosura não é deste mundo: o sobrenatural ungiu e é uma encarnação do Outro. A fascinação que ela nos provoca é a da vertigem. Mas, antes de cair nela, temos uma espécie de paralisia. Não é à toa que o tema da petrificação aparece tantas vezes em mitos e lendas. O horror nos “corta o fôlego”, “gela o sangue”, petrifica. A estupefação diante da Presença estranha é antes de mais nada uma suspensão do ânimo, ou seja, um interromper a respiração, que é o fluir da vida. O horror põe a existência em questão. Uma mão invisível nos mantém na aflição: não somos nada e o que nos rodeia é nada. O universo vira abismo e à nossa frente não há nada a não ser essa Presença imóvel, que não fala, nem se mexe, nem afirma isto ou aquilo, apenas está presente. E esse simples estar presente gera o horror.” (2012, p.136-37)

Acredito que é nesse lugar, ou melhor dizendo, o meu retorno para o cotidiano após o Susto e a mudança do meu olhar sobre a realidade, que fermenta

minha poética. A vida, o “dentro”, a ideia de zelar pela manutenção da grande fábrica do mundo me pareceram estranhíssimas e nada mais foi como era.

Após esse episódio, que eu considero - e passarei a chamar assim - como uma espécie de revelação poética, comecei a refletir profundamente sobre a estrutura da realidade, ou da *minha* realidade, e percebi que aquilo que chamamos vida, essa gratuidade do estar-aí, é algo que não tem fundo e, se regressarmos até a Pergunta, chegaremos na inconsistência da origem da realidade humana. E é nesse lugar que não sei exatamente qual é, e por isso que tento responder desde então, que mora a palavra da minha tentativa de fazer arte.

Refletindo sobre o que poderia ser a síntese ou o núcleo duro da minha poética, chego na ideia de deslocamentos e passagens de um lugar a outro, de uma dimensão da experiência a outra, numa espécie de pensamento topológico, de um pensar de fronteiras e de extremidades, onde um mundo é abalado ou se desmorona no encontro com outro mundo. Pensar a passagem e a transição desses lugares é pensar os atravessamentos. Dentro. Fora. Voltar?

3.2 - O mistério da aderência, a imensa retirada

"O sr. disse que no começo da carreira tinha muita raiva social, queria mostrar como a sociedade estava fodida e sem saída. Depois percebeu que os problemas não eram apenas sociais, mas mais profundos. Chegou, ao se aproximar mais das pessoas, a pensar que os problemas eram apenas ontológicos, mas, por fim, concluiu que eles eram cósmicos. O que fazer a partir disso?" (Pergunta que eu faria se, numa imaginária entrevista com o cineasta húngaro Béla Tarr, cuja obra me espanta e me encanta em igual medida, estivesse.)

A fricção constante entre esses lugares que sempre-nunca estiveram aí e que se apresentaram de forma abrupta é uma parte importante do meu processo e merecem um olhar mais atento. Seres humanos são arquitetos de espaços interiores. Raramente viveram numa relação imediata com a natureza ou na proximidade dos fatos, mas sempre no interior de receptáculos autogerados, onde tudo o que é encontrado está submetido a climatizações simbólicas, calibrações semiológicas e atmosférico-afetivas. A cultura como "forma imunológica" nasce precisamente de um pacto contra a exterioridade. Miragens que a linguagem fábrica.

Um pensamento/sensação que sempre me impressiona é a ideia de que aparecemos sem pedir e sumimos sem querer, e que no meio disso existe tudo que temos. Nascer é cair no interior das cenas, esse conjunto de significações intramundanas que funcionam como remessas contínuas de sentido, onde o sujeito se busca e se desenha e que distribuem a cada um um “nome”, “realidade”, “duração”, etc. Essa entrada é um corte; uma cisão entre a estranheza do exílio do antes, o espaço da noite onde ainda não sou, e o dia claro da história que me tece e diz meu nome. Essa transição e a consciência futura disso me interessa.

Para ingressar no mundo, devemos nos tornar “habitantes da representação”, nos enraizarmos na trama do mundo. Os que, de algum modo, foram visitados e marcados pela “perplexidade de estar vivo”, pelo “assombro da aparição” (e também da desaparecimento), raramente encontram acolhida, cabendo, então, ao pensamento e à arte a tarefa de forjar possibilidades de travessia.

Já exclusão e Fora dizem respeito a uma posição na qual não se atinge intimidade com o mundo, nem consigo mesmo. Uma espécie de migração de si.

A consciência disso implica o estranhamento (um dos pilares formais deste ensaio), decorrente do sentimento de instabilidade do tempo, e a formulação de perguntas a partir da imensidão e da fragilidade.

Aqui cabe uma pequena distinção entre o grande negativo e a negação intramundana. Enquanto nesta há uma positividade prévia (“matriz transcendental do envolvimento”, nas palavras de Juliano Garcia Pessanha), isto é, o sujeito já habita dentro de um mundo e a ele copertence, já tendo entrado em cena munido do essencial e qualquer espanto de uma perda ou a dor de um luto é “apenas” a subtração de algo. Aqui o chão sobre o qual aquilo se sustentava permanece e não é aniquilado. Quebra-se um vínculo, mas não a integridade da matriz dos vínculos. Termina uma constelação histórica na qual um humano se reconhece, mas a história mesma não cessa. Já na experiência com o grande negativo todas referências mundanas se retraem, inclusive a nossa própria origem (pai e mãe; e o que deles foi “tomado”) perde vigência. Se sou apenas meu passado - aquilo que a história e a herança sustentaram -, então esse passado me abandona e se retira. Quebra-se o vínculo com a significação que me fabrica e é justamente quando já não posso encontrar nenhum ente (instrumento, coisa e mesmo “eu”) que o mundo se mostra

como mundo. (Claro, existem gradações distintas e se estou por aqui descrevendo tudo isso, podemos deduzir que a minha “sentença” não foi perpétua).

Sei que o que pretendo fazer aqui - descrever a sensação original da minha poética - é uma tarefa impossível. Colocar em palavras um movimento subjetivo, pessoal e intransferível e tentar relacionar isso com a construção de um grupo de imagens é algo com uma probabilidade bem alta de fracasso. Mas é isso que tenho, que só eu tenho, e por isso vou tentar, tentar e, parafraseando a conhecida ideia de Samuel Beckett, tentar falhar cada vez melhor.

3.3 - Partilha do enigma

Aproximar-se do lugar da arte - e estou entendendo a palavra arte não só no sentido de obras, mas como um modo de poder existir - implica se fazer uma topologia, uma discriminação do Dentro e do Fora, uma ponte entre a região da segurança no mundo (e seus dizeres) e a região insegura do artista.

O ponto da intersecção Dentro/Fora é a aparição. Não basta apenas constatar o que já existe, mas fazer uma arte de “aparição”, na tentativa de apreender a instabilidade ou a “fronteira entre a dispersão radical e a simplicidade da lucidez”. O filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, em uma entrevista para a revista Zum, esclarece:

"Filosoficamente, uma diferença enorme deve ser estabelecida entre "aparição" e "aparência". A aparência é enganadora, falsa, ela supõe o simulacro. Já a aparição é um evento autêntico, impossível de ser reduzido: é um raio que corta o céu. De agora em diante, a questão, evidentemente, é saber como produzir aparições e não aparências".¹

Como fazer a fragilidade ontológica aceder à imagem? Blanchot dizia que a resposta é a tragédia da pergunta. Acredito que essas imagens criadas já se imaginaram antes em mim. Penso que uma imagem pode se tornar Imagem se ela é a expressão e o idioma íntimo do destino de seu autor. Heidegger sugeriu que, ao invés de tentarmos encobrir e domesticar o mistério do arremesso, poderíamos passar a celebrá-lo no poema. E é isso que tento fazer: celebrar o susto de haver mundo neste ensaio fotográfico.

¹ Entrevista concedida por Georges Didi-Huberman para a Revista Zum em 28 de novembro de 2017, por ocasião da exposição Levantes, em São Paulo. Pode ser acessada em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/>

4 - A CONSTRUÇÃO DO ENSAIO

“Aparentemente, este lugar é simples”
(Michel Foucault, *As palavras e as coisas*)

O ensaio, enquanto forma de expressão, é mais conhecido em sua utilização na literatura e na filosofia, ou seja, na escrita. Mas outros modos de produção artística também se atrevem a ensaiar, pois esse gênero transcende o simples relato ou a sistematização de ideias, sendo, de fato, uma manifestação da tensão entre a subjetividade do autor e a objetividade do conteúdo. Em seu texto “O ensaio como forma”, o filósofo alemão Theodor Adorno diz que o ensaio não busca uma conclusão definitiva, mas antes trabalha com a complexidade, a ambiguidade e a reflexão contínua. O filósofo da Escola de Frankfurt também vê o autor como alguém implicado na própria construção do ensaio. O ensaio não é um discurso impessoal, mas sim uma manifestação subjetiva, que, através de sua reflexão, revela não só o objeto de estudo, mas também sua própria visão do mundo, suas angústias e limitações.

Diante dessas ideias e do que foi exposto em capítulos anteriores, a escolha por finalizar meu trabalho na forma de ensaio foi algo natural, pois as fotos que compõem *Fumaça Exausta* partem de um certo pensamento, de uma vontade que se quer ponte entre realidades distintas, de tatear a tradução em imagens de algo que me provoca, mas não em sua força, em seu orgulho, mas em sua precariedade, em sua relatividade, em sua contingência. Por isso suspenso, inconclusivo.

Como diz Jorge Larossa, professor da Universidade de Barcelona, em seu texto *A OPERAÇÃO ENSAIO: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida*,

“Não tanto sobre a forma do ensaio, mas sobre a operação do ensaio, sobre o que acontece ao pensamento quando ensaia, e à escrita, e à vida; sobre porque, às vezes, o pensamento e a escrita e a vida ensaiam, se fazem ensaio. Diz-se, com razão, que há tantos ensaios como ensaístas, que o ensaio é, justamente, a forma não regulada da escrita e do pensamento, sua forma mais variada, mais proteica, mais subjetiva. Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é uma atitude existencial, um modo de lidar com a realidade, uma maneira de habitar o mundo, mais do que um gênero da escrita.” (2004)

O ensaio surge quando se abre a possibilidade de uma nova experiência do presente, quando o passado perdeu toda a autoridade e, portanto, volta a ser lido a partir do presente, mas sem nenhuma reverência, sem nenhuma submissão.

O ensaio não se situa fora do tempo, mas no tempo e, além disso, num tempo consciente de sua fugacidade, de sua caducidade, de sua finitude, de sua contingência, tal qual, acredito, é feita a matéria que fermenta minha poética. O ensaio também é, mesmo que de outra forma, palavra no tempo, pensamento no tempo. Poderíamos dizer que o ensaísta pensa e escreve sabendo-se mortal. Sabe que tudo o que é, suas palavras e suas ideias, seu modo de se relacionar com o mundo, com os outros e consigo mesmo, tem um começo e um fim. No ensaio não se trata do presente como realidade, mas como experiência. Trata-se de dar forma a uma experiência do presente. O ensaio, então, não é mais a expressão de um sujeito, mas o lugar no qual a subjetividade ensaia a si mesma, experimenta a si mesma, em relação à sua própria exterioridade, àquilo que lhe é estranho.

Aqui, com este trabalho que apresento, busco o pensamento que se faz imagem, se pensa como imagem e, no limite, se dissolve em imagem. E é justamente ao dissolver-se como imagem que ele se abre para a sua própria transformação, para seu próprio ensaio. Imagem e pensamento em uma experiência simultânea que brota uma impossibilidade: o limite da palavra passa o bastão para o mistério da imagem. Apresento a seguir o detalhamento de alguns pontos-chave do ensaio fotográfico estudado neste TCC.

4.1 - Breve relato sobre a passagem da Fotografia-Documento à Fotografia-Expressão

A fotografia, enquanto máquina de ver, surgiu na metade do século XIX, quando o olho se sentiu desprevenido diante do advento de um novo real, vasto, complexo e em constante progressão. É a época da primeira revolução industrial, da estrada de ferro, da navegação a vapor, do telégrafo – que, juntos, contribuíram para expandir a área do comércio (e também do visível) para dimensões mundiais. A criação de grandes redes, a expansão dos horizontes da vida e do olhar para as dimensões do planeta, a passagem do local para o global agravaram a crise profunda da verdade que atingiu os modos de representação em vigor, sejam eles texto ou desenho, demasiadamente dependentes da habilidade manual e da subjetividade humanas, abrindo caminho para um outro sistema, ideal para essa sociedade cada vez mais rápida e técnica. A fotografia, com sua máquina de capturar objetivamente as coisas e o mundo, veio renovar a crença na imitação e na

representação. Ao garantir a mediação entre o aqui e o lá “sem a participação da mão do humano”, torna-se uma tecnologia a serviço da nova verdade, desempenhando uma função de mecanismo estrutural da consciência moderna: a câmera não mente, cada fotografia é uma evidência.

Durante os primeiros cem anos, o valor da fotografia, a crença em sua exatidão e em sua verdade, vai se estabelecer nas práticas e formas da “fotografia-documento”. Dentre essas formas estão as funções de arquivar (erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e arquivos, reordenando esse mundo que começa a transformar-se em imagem), de modernizar os saberes (abolindo qualquer subjetividade dos documentos), de ilustrar produtos e serviços, de informar (talvez a função mais importante atribuída à fotografia-documento), etc (Rouillé, 2009). Entretanto, como todas as coisas que estão no tempo ficam sujeitas a desaparecimento ou a transformação, com a fotografia-documento não foi diferente.

Intimamente ligada à sociedade industrial, aos seus valores, aos seus paradigmas técnicos, econômicos, físicos, perceptivos e teóricos, essa fotografia entrou em crise. A passagem de um mundo centralizado para um mundo de redes inaugura uma nova ordem visual que a fotografia de até então não pode mais sustentar. O primeiro sintoma dessa queda foi a perda do elo com o mundo, o declínio da imagem-ação (o mito do fotojornalista que traduzia os acontecimentos em seus instantes decisivos foi abalado pela extraordinária expansão da televisão e dos satélites que trazem as informações em tempo quase real). Depois temos a roteirização da reportagem, onde muitos fotógrafos resolveram construir suas imagens ao invés de percorrer o mundo em busca de furos, encenando a realidade. O jornalismo de celebridades, que adota a postura irrealizadora do sonho, da emoção, do conto de fadas, ficcionaliza o mundo. Entre tantos outros exemplos, o culto do instantâneo e o dogma do contato direto com as coisas desaparecem diante das representações.

O documento fotográfico tornou-se incapaz de responder às necessidades dos setores cultural e tecnologicamente mais avançados, porque o real da sociedade pós-industrial não é mais o mesmo real da sociedade industrial. Esse novo estado de coisas convoca novas imagens e dispositivos para novos modos de crenças. Mas nem por isso a fotografia chegou ao fim: ela se transformou, estendeu-se em direções inéditas, teceu ligações renovadas com a arte, fazendo a passagem

da fotografia-documento (um mundo de substâncias, de coisas, de corpos) à fotografia-expressão (um mundo de acontecimentos, de incorporais).

Nos últimos anos, a fotografia conquistou uma autonomia inimaginável em termos de linguagem e expressão. A percepção atual do mundo e as novas tecnologias fazem com que não acreditemos mais nas coisas como antes. Temos uma visão mais relativa sobre o devir, não há mais o verdadeiro e o falso, refletindo decisivamente no modo como enxergamos o processo fotográfico.

Percebemos que a imagem e a coisa estão ligadas por uma série de transformações. A imagem constrói-se no decorrer de uma sucessão estabelecida de etapas (o ponto de vista, o enquadramento, a tomada, a tiragem), através de um conjunto de códigos de transcrição da realidade empírica: códigos ópticos (a perspectiva), códigos técnicos (inscritos nos produtos e nos aparelhos), códigos estéticos (o plano e os enquadramentos, o ponto de vista, a luz, etc.), códigos ideológicos, entre outros. Pequenos detalhes e gestos que abalam as premissas tão sumárias dos enunciados do verdadeiro fotográfico.

A história das imagens e das suas formas é também a da aceleração de seus modos de produção, de circulação e de recepção. Da fotografia analógica à fotografia digital, as transformações radicais de matérias, de superfícies de inscrição e de redes de difusão contribuem indissociavelmente para acelerar as imagens e abrir a estética para novas possibilidades. Uma estética de fluxo e da flexibilidade, da mobilidade mais do que da fixidez, da série e da profusão mais do que da unicidade da simples reproduzibilidade, da multiplicidade dos pontos de vista mais do que da perspectiva.

Hoje está claro que o dispositivo fotográfico é muito mais do que uma simples “máquina de ver”, um instrumento cuja tarefa principal seria restituir e/ou conservar as formas de um mundo preexistente, pois, nos seus mais distintos gêneros e formatos, ela se apresenta como uma trama complexa e instável, um território de invenção aberto aos domínios da ficção e do imaginário, às mais diversas formas de intervenção. No lugar do discurso da transparência e da exatidão, coloca-se uma interrogação, algo que se impõe ao espectador como dúvida, incitando-o a pensar e a criar junto, de maneira inacabável.

4.2 - Uma fotografia contém sempre, ao mesmo tempo, realidade e ficção

“Uma obra é realista numa época determinada, se – e somente se – ela utiliza o sistema de representação em vigor nessa época. Não há realismo absoluto. Nenhuma produção humana nos oferece a realidade com mais facilidade do que uma outra. Obter a realidade é sempre o resultado de imensos esforços intelectuais, seja na ciência, na arte ou na fotografia. A foto não nos fornece mais informações, não torna mais próxima a realidade do que o faz a pintura rupestre ou um quadro cubista. É até ao contrário: com essa aparente realidade que ela parece fornecer, dissimula-nos os mecanismos através dos quais ela seria compreensível... Acreditar que os meios mecânicos são realistas, que eles transmitem facilmente a realidade, supõe que se ignore que o realismo, como qualquer invenção humana, é relativo, historicamente determinado e sujeito à ideia que os homens fazem do mundo e de si mesmos”.

A. Aguilera, “Tentativa sobre fotografia, realismo y encantador de serpientes”.

Buscamos formas de tornar a existência tolerável e minimamente compreensível e uma dessas maneiras está no encontro com a ficção. Ela satisfaz as nossas necessidades, pois também cria recortes, impõe inícios e fins. Não seria, pois, a existência da ficção que nos permitiria refletir sobre a realidade tal como nós a percebemos? Não é justamente este o papel da fotografia, da literatura e de outras artes? Como afirma Jacques Rancière “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado” (2009, p.58).

Uma vez transformados em imagem, o cotidiano, os objetos, as pessoas, as paisagens, enfim, as coisas fotografadas se desprendem da realidade imediata, gerando novos caminhos e sentidos. O resultado poético é capaz de colocar em choque vários regimes de sensorialidade, criando dissidências capazes de encontrar múltiplos sentidos e leituras. No meu ensaio fotográfico, com a retirada do contexto, a ficção se encontra na cabeça de cada leitor, que, olhando todas as fotos em conjunto, se vê instado a fabular, a imaginar.

Rancière aponta que é tarefa dos artistas

mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. (RANCIÈRE, 2012, p.64)

Portanto, o trabalho do artista é, para o autor, realizar o trabalho da ficção. Não é criar um mundo imaginário oposto ao mundo real, mas criar essas fricções, “que mudam os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (2012, p.64). Para Rancière, algumas obras podem alterar a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis quando tocam o âmbito da política e mudam as coordenadas do que é possível de ser representado.

Joan Fontcuberta afirma que vivemos em uma emaranhada teia de ficções, que não permite recuperar o ponto inicial da realidade primitiva. A ficção nos faria assim estruturar a nossa experiência do real. O fotógrafo e pensador catalão, ao comparar o discurso pós-modernista com o modernista, sustenta que a modernidade situava a fotografia em função do documental, do testemunho da história. Mas mesmo nesses documentos, teríamos aquilo que ele chama de “trapaça”. Em seu ensaio “Ficções Documentais, presente no livro *A Câmera de Pandora*, de 2012, Fontcuberta diz que no próprio nascimento da fotografia, já teríamos este exemplo.



Louis Daguerre, Vistas do Boulevard du Temple, 1838

Estas duas imagens do Boulevard du Temple, de autoria de Daguerre em 1839, foram feitas no mesmo dia. Fontcuberta pede que

Comparemos, pois, as duas vistas do Boulevard du Temple. Uma delas, possivelmente a primeira (supostamente realizada ao meio-dia, segundo Rice), foi realizada com uma luz zenital um tanto difusa. Os telhados resplandecem, mas as fachadas estão mais depuradas. Mas o que realmente surpreende é que uma artéria viária dessa magnitude apareça completamente deserta, própria de uma cidade fantasma. O que foi feito do vaivém de carruagens e viandantes? Por que desapareceu todo o bulício do ir e vir dos transeuntes? A resposta é óbvia: naquela altura a obtenção de um daguerreótipo, dada a sensibilidade das emulsões e a luminosidade das lentes empregadas, requeria uma exposição de pelo menos quinze minutos, às vezes até de horas, em uma cena ao ar livre iluminada pelos raios solares. Com um tempo de exposição tão prolongado qualquer ente móvel não chega a se fixar, só aparecem os elementos capazes de permanecer estáticos durante o transcurso do disparo. O daguerreótipo é capaz de captar arquiteturas e monumentos, mas fracassa em captar o dinamismo da vida urbana que constitui justamente sua essência. Daguerre conhece pela primeira vez o dilema que veracidade histórica e veracidade perceptiva terão que enfrentar. (2012, p. 107-8)

Vemos a modificação das sombras, e a passagem do tempo. Mas a primeira imagem, apesar de trazer a fidelidade da arquitetura, não nos retrataria o testemunho humano, ou seja, a vida na cidade. Os recursos de sua experiência teatral o induzem a urdir uma solução: por que não utilizar atores? Se prestarmos atenção à segunda tomada, perceberemos que não só a luz e o contraste mudaram. O mais sobressalente agora é a presença das figuras de um engraxate e de seu cliente na calçada, no canto inferior esquerdo da composição. E foi o que ele fez: um truque para enganar nossos sentidos. Para Fontcuberta, isso demonstra que somente enganados podemos alcançar certa verdade. Somente uma simulação nos faz chegar a uma representação satisfatória. A intervenção na cena traz uma alteração da realidade e contradiz a neutralidade da fotografia documental.

A fotografia, desde seu início, fez um pacto com a representação para formar sua noção de imagem. O corpo encenado no dispositivo fotográfico reafirma o princípio de imagens ficcionalizadas, que se configuram mais como um palco do que como uma janela aberta para o mundo. Pode-se considerar que o dispositivo da encenação como obra, teve seu gesto inaugural, com *Autoportrait en noyé* (1840), de Hippolyte Bayard, que ensaiou sua própria morte.



Hippolyte Bayard, Autoportrait en noyé, 1840

No ensaio que apresento aqui, o corpo se torna encenado na pós-produção. Ao retirar os excessos, o cenário, o contexto onde aquela imagem foi capturada, num processo escultórico feito via software, meu trabalho se assemelha ao de um arqueólogo, escavando ruínas e encontrando resquícios e artefatos de outros tempos e culturas. Eu encontro e reapresento o teatro, a encenação que já estava ali, na foto original. Meus resquícios e artefatos encontrados são uma ideia de suspensão, de devaneio, de ficção, de experiência fora do lugar, fora do espaço e do tempo. Sua teatralidade não tem a vocação de produzir necessariamente uma mensagem, mas de abrir um sentido. A fotografia teatralizada permite alargar a dialética entre arte e documento. No teatro fotográfico vemos o olhar de alguém que vê o mundo, mas não o mundo real.

4.3 - A materialização do ensaio

Com a decisão de trabalhar com essa poética, já explicitada no capítulo anterior, como meu grande tema e tendo clara minha motivação para desenvolver algo relacionado a isso, começo a pensar na construção propriamente dita deste ensaio. Se tratava desde o início de que seria algo mais subjetivo, utilizando metáforas para representar o não visível. Como esse é um tema amplo e, teoricamente universal, acredito que quase qualquer referente, se bem trabalhado técnica e simbolicamente, poderia servir de base para a construção de um ensaio que se propusesse a dialogar visualmente sobre.

A minha escolha por utilizar esses arquivos advindos de diversos casamentos se dá por dois motivos. Um mais óbvio e próximo, pois, como foi dito antes, trabalho com isso e guardei muitas imagens que poderiam funcionar com esse tema. Essas imagens já estavam na minha frente e revi todo meu arquivo como quem fotografa novamente, buscando em cada fotografia uma possível mensagem escondida. O outro motivo habita no meu interesse pelos rituais humanos e como eles vão moldando as sociedades e os comportamentos. De certa forma a ideia de cultura, que nos faz animais simbólicos, logo humanos, começa com os primeiros rituais. E o casamento contemporâneo nada mais é do que uma atualização de vários desses rituais de passagem que perpassam toda história, funcionando também como a síntese do teatro humano: desde o cenário pensado para se destacar na paisagem do cotidiano, passando pela escolha das roupas-figurinos especiais para o dia, os protagonistas no centro trocando palavras mágicas em frente aos convidados, o banquete oferecido, as bebidas alcoólicas que ajudam a transcender e que culminam no transe de loucura coletiva e musical na esfumaçada pista de dança. Tudo teatralizado e sincronizado para demonstrar à sociedade que ali está acontecendo uma transição, uma passagem, um deslocamento. E esse conceito de deslocamento passa a ser fundamental também na minha pesquisa.

4.4 - O acaso e o destino são a mesma coisa

Desde o século XIX, a fotografia foi exaltada por sua suposta capacidade de reproduzir a realidade visível. Essa compreensão ingênua que lhe serviu de propaganda, tornou-se também o seu fardo. Respondendo a isso, a fotografia contemporânea fez um claro esforço para livrar-se desse peso do real. Depois de ter

rompido com dogmas e reinventado suas formas, depois de ter dialogado intensamente com outras linguagens e de haver se desmaterializado em experiências conceituais, a fotografia se torna mais livre do que nunca. Livre também para existir simplesmente como imagem fotográfica, para se deixar contemplar quando assim o olhar desejar, para assumir aquilo que reencontrou da tradição enquanto procurava seu futuro ou a reinventar-se como ficção pura.

A decisão estética desse ensaio - a remoção do contexto via software - nasce de um pequeno erro que me abre uma perspectiva não pensada: o deslocamento e a transição entre o documental e a ficção. Eu estava tratando algumas fotos de um evento no software Adobe Lightroom e utilizei a ferramenta pincel, que permite aplicar ajustes localizados em partes específicas de uma imagem. Essa ferramenta é útil para realizar correções, melhorar detalhes ou ajustar a exposição, contraste, temperatura de cor, entre outros parâmetros, apenas em áreas selecionadas da foto. Isso proporciona maior controle sobre as edições, permitindo refinar aspectos individuais da imagem sem afetar o resto da foto de maneira uniforme. Em uma das fotos eu precisava limpar o fundo, que estava cheio de objetos inúteis e sujos. Fui “pintando” aquela área com a ferramenta pincel até que me dei conta que tinha passado do ponto, mas, ao olhar para a nova imagem que havia se formado, percebi algo que imediatamente me chamou a atenção: aquelas pessoas ficaram ali, sozinhas, flutuando no espaço da foto que remetia ao vazio cósmico e aquilo me capturou. Tinha encontrado o caminho que buscava. Na imagem abaixo podemos ter uma ideia do antes e depois:



Na hora me lembrei do trecho de um livro que gosto muito, “Ignorância do Sempre”, de Juliano Garcia Pessanha. Senti que esse trecho amarrava a poética e a

estética e poderia ser um farol conceitual para o prosseguimento do trabalho. Diz Juliano:

“Enquanto a aranha cerzia o frágil arabesco da sua teia, vi que a imensidão da noite circundante permanecia atravessando todas as linhas brancas do traçado e que ela passeava dentro da doçura de um abismo. Lembrei-me então de uma outra maravilha cujo nome é homem e descobri o segredo de uma afinidade! Se a aranha faz a teia, o homem tece biografia. Biografia é a tristeza de não ter podido residir no elemento negativo: se o homem foi constrangido a abandonar a "simplicidade da noite" pela loucura do nascimento, ele pode, numa lembrança permanente do oculto, suportar a luz cansada que vigora na passagem pelo exílio deste mundo.” (2000, p.101)

Vou me ater mais à primeira parte do trecho, onde ele fala sobre a imensidão da noite circundante e que, entre outras possíveis leituras, claro, pode ser uma chave para entrar no meu ensaio.

Em sua célebre conferência “O que é contemporâneo”, o filósofo italiano Giorgio Agamben nos diz: *“contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para aqueles que deles experimentam a contemporaneidade, obscuros”*. Se pudermos enxergar o escuro da fotografia contemporânea, encontraremos a possibilidade de reconciliar a imagem e o mundo fora dela, sem nenhum prejuízo da consciência de todos os artifícios que foram trazidos à luz pelas teorias e pelas experimentações.

A imagem pode resultar em algo muito distinto da realidade e, ainda assim, tocá-la intensamente. Não se deve confundir fidelidade e valor de testemunho, não se deve confundir reprodução e produção de verossimilhança. O testemunho depende sempre de uma faculdade totalmente permeável ao imaginário: a memória. A verossimilhança nunca é um atributo tomado diretamente da realidade, mas uma coerência que essa realidade paralela construída pela representação pode alcançar, e que permite fazer dela uma metáfora para a compreensão do mundo. A ficção pode assumir-se como invenção e, ainda assim, ser um instrumento poderoso de compreensão da realidade fora da imagem, como já demonstraram a literatura e o cinema. Uma imagem precisa às vezes ser manipulada, processada, reconstruída

para dar conta de representar a relação que estabelecemos com ela. A ficção não nega necessariamente a realidade, ela a escava.

4.5 - O que é entregue, o que usamos

"Em fotografia, editar é quando você decide quem é você."
Alex Majoli, fotógrafo da Magnum

Antes de pensar e escrever especificamente sobre o resultado final do ensaio, acredito que seja interessante comparar a fotografia “perfeita” entregue para o cliente com aquelas que chamarei de “restos de um evento”, imagens que não serão entregues e que foram usadas como base para a transformação que busquei. Como foi dito anteriormente, a fotografia de casamento tornou-se uma das mais exigentes do mercado. Temos que entregar muitas fotos, captar cenas marcantes em todos os momentos do evento e com uma qualidade técnica altíssima, não importando as condições de luz ou acesso que encontram para realizar seu trabalho.



Na imagem acima trago quatro exemplos de fotos entregues aos clientes, com alguns elementos que são buscados neste tipo de fotografia: o momento perfeito (o instante decisivo bressoniano) onde algo acontece e está no seu auge de

alegria, emoção ou beleza; a luz realçando o cliente de forma a torná-lo ainda mais protagonista das imagens do seu grande dia; a composição contextualizando o espaço e os convidados. Tudo organizado de forma harmônica dentro do retângulo fotográfico, confirmando a ordem do mundo e a estabilidade da vida.

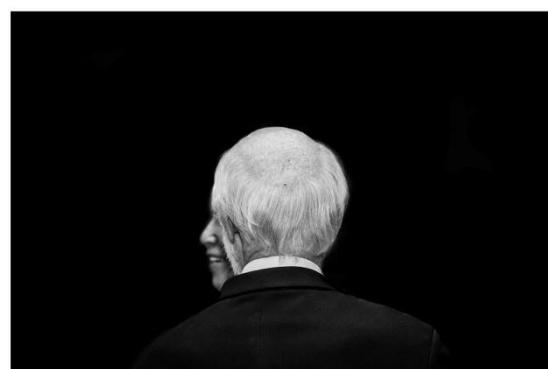
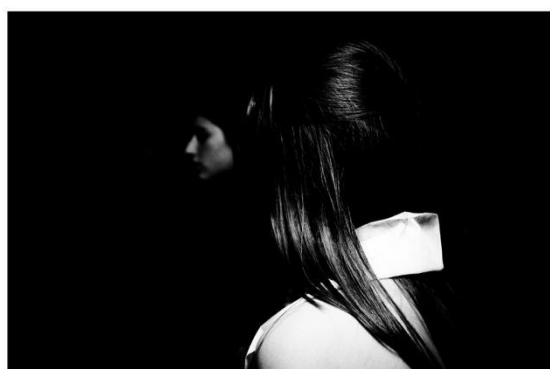
Mas num evento deste porte (alguns chegam a 15 horas de trabalho, desde a preparação da noiva até o último bêbado da festa) nem todas as imagens são assim. Como dito anteriormente, a fotografia digital nos proporcionou a possibilidade de clicarmos muito e de tudo, em busca de alguma síntese representativa de qualquer momento. E desse montante sempre saem fotos “indesejadas”: feias, desorganizadas, mostrando um certo caos do ambiente e também momentos em que as pessoas estavam inconscientes de sua autoimagem, que devem ficar de fora das fotos oficiais. E são essas fotos que, para meu propósito, me interessavam mais. Além dessas capturas espontâneas, também, a partir de um certo momento, passei a buscar de forma consciente esses cliques, já com objetivo de usá-los em algum trabalho.



Aqui podemos ver claramente que estas imagens, assim como estão, não poderiam ser entregues, pois não ajudam em nada, segundo as normas exigidas supracitadas, a criar as memórias perfeitas. Fotos de costas, confusas, com uma luz

não muito boa e rostos cobertos são, em ocasiões normais, sumariamente descartadas. Aqui não. Todas essas tinham algo dentro de si que me interessava. Só faltava tirar o excesso para que elas pudessem renascer.

Após a confirmação de que seria este o caminho a ser seguido, mergulhei no meu arquivo e revi todas as minhas fotos. Foram mais de 20 mil fotos visualizadas e quase mil dessas foram manipuladas para experimentar se funcionavam ou não. Procurava dentro dessas imagens algumas relações formais, movimentos ou gestos específicos, sobreposições de corpos. Algo que não se entregasse de primeira para o leitor e que deixasse uma porta aberta para interpretações mais livres. Percebi que, durante minhas escolhas, muitas sobreposições de corpos apareciam e me interessavam cada vez mais. Um braço extra que saía do peito de alguém, um rosto de perfil saindo de outra cabeça, uma mão solta nas costas de outra pessoa. Essas pequenas colagens involuntárias, que já estavam na imagem original, criavam novos seres e uma espécie de mitologia pessoal começava a aparecer. Alguns exemplos:



4.6 - Sobre as partes e os conjuntos

Este ensaio é composto de imagens que estruturalmente funcionam de forma individual, com uma construção visual própria e também de conjuntos onde elementos internos podem conversar entre si. Em primeiro lugar falarei um pouco sobre algumas imagens individualmente, e como elas contribuem para a criação da atmosfera e do ritmo pretendidos para a materialização da poética. Logo após vou comentar sobre algumas recorrências formais ou gestuais que se apresentam em diversas fotos. Como não pretendo dar títulos individuais às fotos, vou nomeá-las, para facilitar a comunicação e a compreensão do que está sendo dito, com números, por exemplo: Imagem 1, Imagem 2, e assim por diante.



Imagem 1

Optei por começar pela **Imagem 1** pois a considero emblemática para a minha poética. É uma síntese do que eu busco expressar com esse ensaio. As pessoas estão ali, inteiras, reconhecíveis, mas ao mesmo tempo paira uma atmosfera de mistério e tensão, um certo incômodo em não saber exatamente onde elas estão e o que está se passando, o que olham com tanta atenção. Por estarem de costas (posição recorrente em outras imagens do ensaio) elas podem ser todas e nenhuma, universalidade ambígua que me interessa. A retirada deliberada do

contexto amplia o caráter polissêmico das imagens que compõem este ensaio. Neste caso específico, essas pessoas podem estar vendo um show ou no meio de um arrebatamento metafísico. É justamente essa abertura absoluta que nos convida à contemplação, a olhar e, aí sim, para quem quiser, criar, ou não, relações narrativas entre essa e outras imagens ou com sua própria experiência de vida.

A dimensão conceitual que a arte assume hoje constitui, muitas vezes, uma bandeira contra a contemplação. De um lado, temos a obra de arte tradicional diante de um olhar passivo que se abandona à ilusão produzida pela imagem. De outro, a obra contemporânea que exige interação e que se desmaterializa na prioridade do debate teórico que demanda. A fotografia, acusada de emular um olhar passivo e mecânico diante da natureza, tentou definir-se como contemporânea esforçando-se para ser reconhecida como obra conceitual, cobrando também do público uma postura mais racional, com a consciência dos códigos, dos procedimentos técnicos e dos artifícios estéticos, impondo algo mais do que a fruição da imagem propriamente dita. Às vezes é bom também só olhar e deixar que a imagem faça o convite para o passeio.

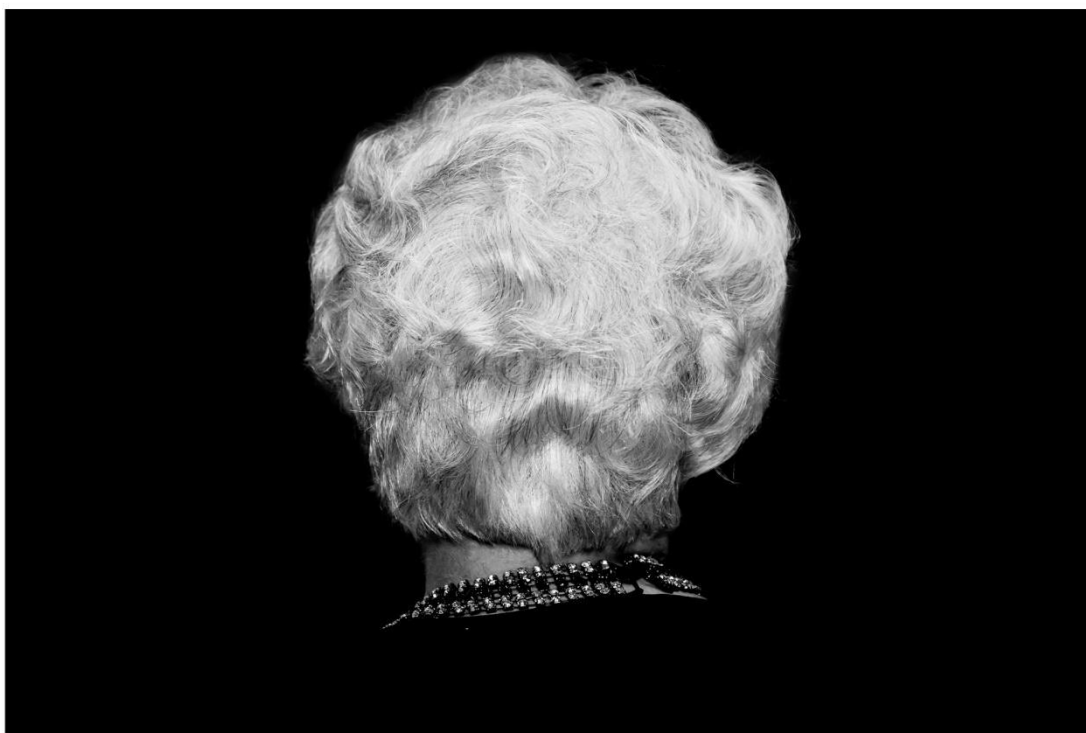


Imagem 2

A **Imagem 2** também funciona sozinha, com essa senhora de costas, olhando para o vazio que está à sua (nossa) frente, uma espécie de *Angelus Novus* reverso, aquela pintura de Paul Klee do anjo da história, só que nesse caso seu rosto está dirigido para o futuro. O alto contraste entre a figura principal e o fundo cria uma sensação de tensão, direcionando nosso olhar para o mesmo lugar onde ela olha. O formato do cabelo me remete ao cogumelo da bomba atômica, um possível destino para onde nosso *anjo do futuro* está olhando?

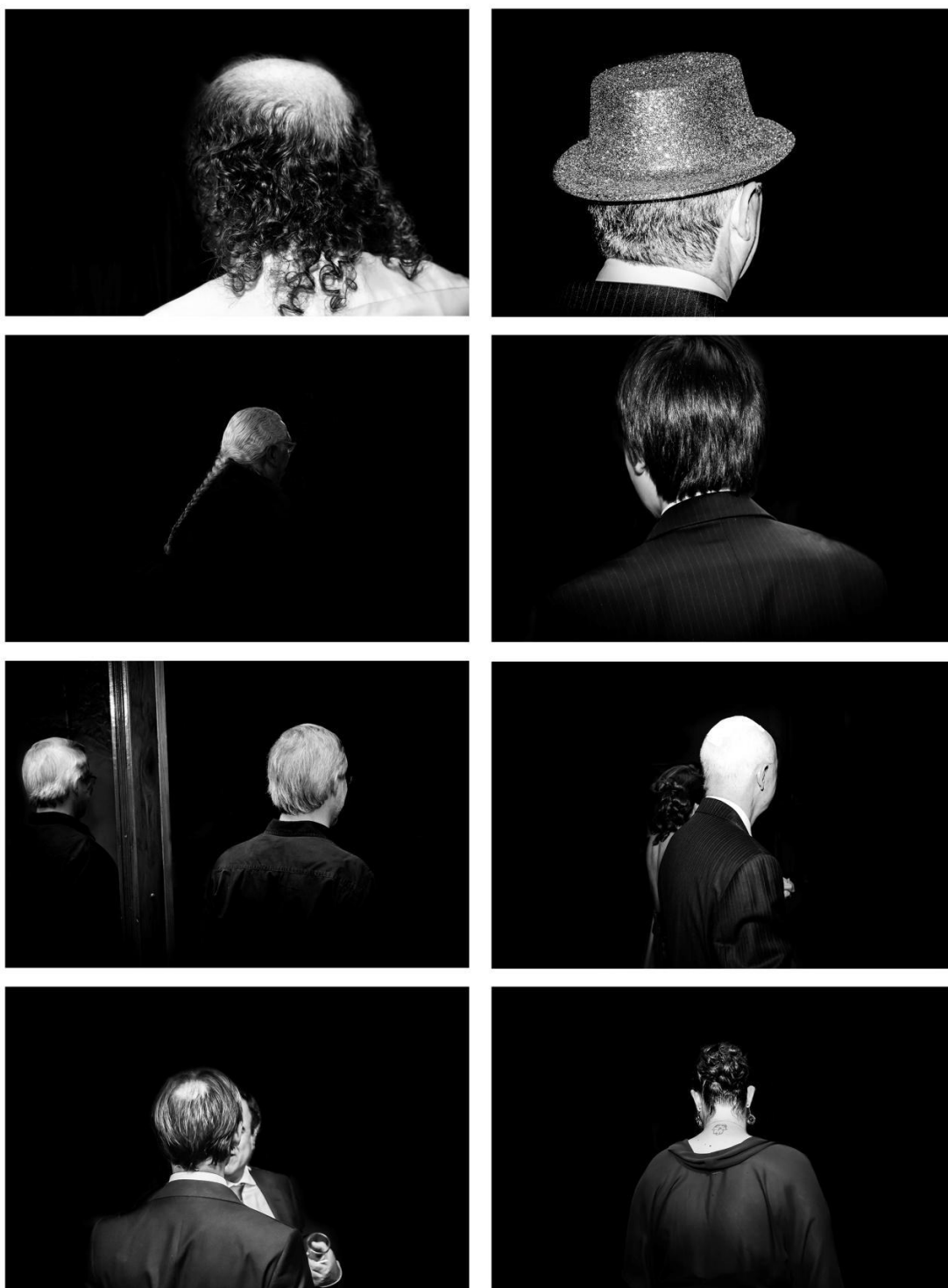
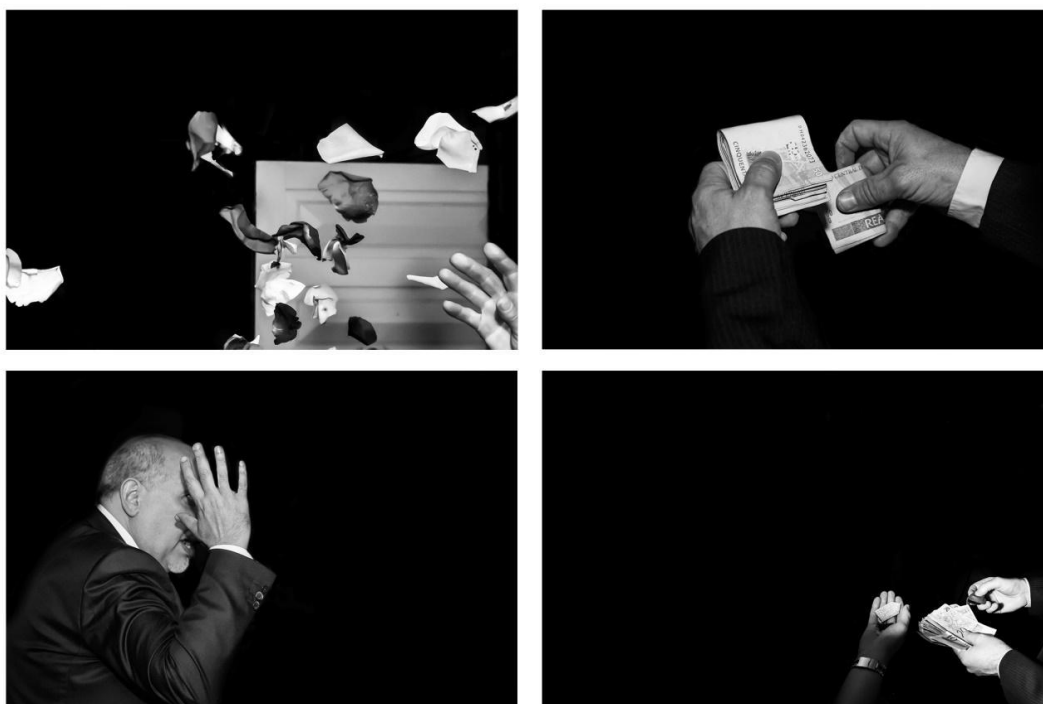


Imagem 3

O mosaico acima representa uma amostra do grupo de fotos onde pessoas aparecem de costas para a câmera. Além de uma escolha jurídico-estética (direito de imagem, etc) e de proporcionar uma unidade formal, não mostrar o rosto, a parte reconhecível do corpo humano e que torna cada indivíduo único na sociedade e dentro de uma imagem, aparentemente tornam esses corpos genéricos, preservando sua identidade e auxiliando na busca de uma possível universalidade na minha poética. Um outro ponto importante subjaz no fato de que em um mundo fotograficamente saturado, onde a profusão de selfies preenche nossos feeds nas redes sociais, uma imagem de costas pode ser uma abordagem contrária à essa exposição exagerada. Com esse recurso, dobramos a maré de demonstrações frontais e auto reveladoras, encontrando uma possível beleza do mistério. Ao observar uma pessoa que não está de frente para nós, somos conduzidos para um mundo de simbolismo oculto, onde o protagonista se apresenta de forma cifrada, deixando espaço para o espectador projetar suas próprias histórias e emoções na imagem. Essas fotografias resgatam um momento íntimo, em que o retratado parece imerso em seus próprios pensamentos mais profundos, desconectado do contato visual direto. Nessa ausência de olhar, há um convite para a contemplação e a reflexão, revelando a complexidade de nossos sentimentos e experiências.

A "não presença" do rosto na cena abre espaço para outros elementos da composição ganharem destaque: a silhueta, os detalhes do cabelo e das roupas, o formato e a posição do corpo. A luz e a sombra desempenham papéis indiscutíveis, criando contrastes que esculpem a cena com a aura do mistério.



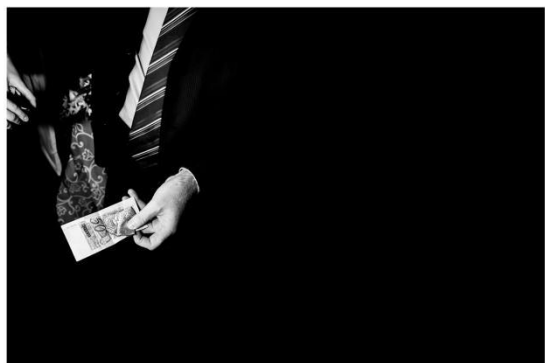
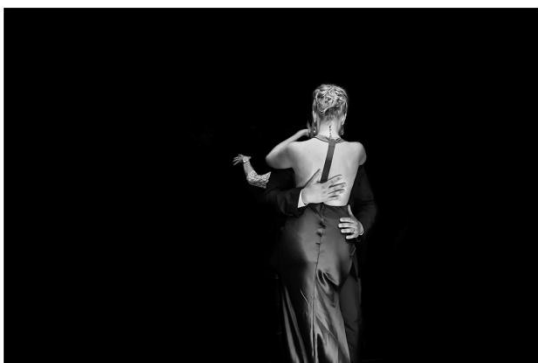
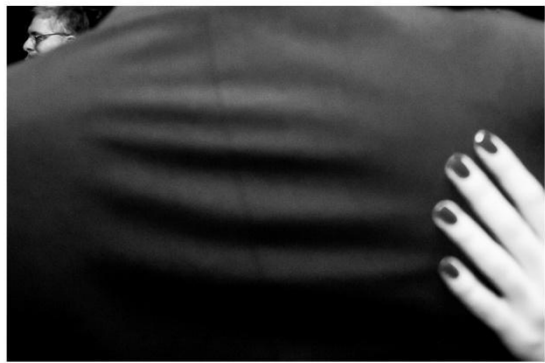


Imagem 4

É lógico pensar no rosto como elemento mais expressivo da figura humana. Através das nossas feições faciais, temos a possibilidade de entender os sentimentos e as emoções do outro, uma capacidade empática que já vem como padrão de fábrica em nós, seres humanos. São vários músculos responsáveis exclusivamente pelo controle das nossas emoções, em um arranjo intrincado que nos permite realizar muitas expressões claramente diferentes. Tudo isso é determinante para que rostos sejam, invariavelmente, ponto focal em qualquer imagem, guiando quase que instantaneamente nossos olhos para o reconhecimento da sua presença. Daí nossa fascinação por retratos e estudos do rosto. Entender sobre expressividade facial e representação do rosto não exclui, porém, o fato de que outro elemento possui um valor comunicativo relevante demais pra ser deixado de lado: nossas mãos.

Neste grupo de fotos representado pela **Imagem 4** temos como elemento recorrente a mão, essa ponte entre a mente e o mundo. As mãos são os instrumentos da inteligência humana e é por meio delas que nossa mente se revela, seja para cumprimentar alguém, para enviar uma mensagem no celular, para fazer cafuné, cozinhar, pintar, esculpir, tecer: nossas mãos são instrumentos poderosos de criação, transformação, proteção, solidariedade e carinho. É considerada - depois do cérebro - o órgão que realiza as tarefas mais elaboradas no corpo humano.

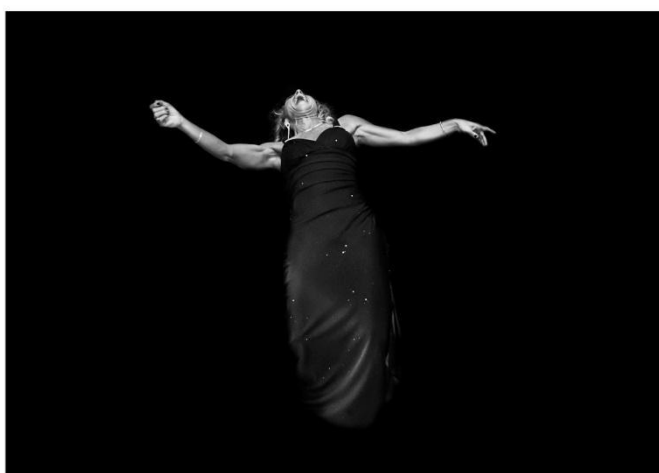


Imagem 5



Já a **Imagem 5** é uma síntese de um dos conceitos mais importantes deste trabalho: o deslocamento. Na foto original, à direita, podemos ver uma cena normal de um evento deste tipo, com várias pessoas dançando durante a festa,

demonstrando movimentos de descontração e alegria. Já na imagem da esquerda, modificada e participante do ensaio final, podemos ver um corpo solto no espaço, caindo no vazio, retorcido de dor e estampando um grito de desespero. A matéria-prima é a mesma, mas o destino completamente diferente, provando que a imagem fotográfica permanece viva e em mutação mesmo depois do clique. Da convidada dançando a música *“Por debaixo da cordinha”*, do grupo baiano É o Tchan, até esse movimento de queda infinita, temos um deslocamento tanto técnico e estético, com a supressão do contexto modificando totalmente o significado da imagem, quanto a transição de um lugar a outro, de uma dimensão da experiência à outra.

Como podemos perceber, este ensaio tem deslocamentos de diversas ordens, sejam 1) de utilidade, pois as fotos escolhidas não eram “úteis” comercialmente e em condições normais seriam apagadas ou não entregues ao cliente, transmutando-se em matéria preta de possibilidades artísticas, ou 2) de “conteúdo”, pois elas nascem em um espaço de celebração comercial, com um propósito de registrar as memórias de um dia único e especial para certos clientes e cruzam a ponte do documento rumo à ficção, libertando-se de certas amarras utilitaristas e abraçando a polissemia artística, ou ainda 3) de uma tradução estética, onde, através de um software de edição, retiramos o cenário e o contexto que ajudam a atribuir o rastro de realidade que a imagem fotográfica ainda carrega - seja como valor de documento, de evidência ou de recordação e que resiste tanto pela origem mecânica da técnica ou pela relação causal que se estabelece entre a foto e os objetos colocados diante da câmera, quanto por razões históricas e culturais - apesar de todas as abstrações e escolhas com as quais opera, e por fim 4) um deslocamento ontológico, saindo de um registro direto e banal do acontecimento referente para um giro de 180 graus indo ao encontro da minha poética numa tentativa de materializar visualmente a transição dentro-fora, a passagem entre dimensões da experiência.

Reapresentá-las sob o signo da arte recoloca em circulação imagens que estavam restritas a um lugar, a um tempo e, conseqüentemente, a uma leitura específica.

4.7 - Estranhamento: o exílio repentino da percepção

A ideia aqui, agora, não é esgotar esse conceito, mas trazer um pequeno vislumbre das dimensões e contextos que esse procedimento pode trazer para nos abrir mais uma camada de leitura do trabalho.

O conceito de estranhamento, desenvolvido pelo formalista russo Viktor Chklovski em 1929, foi definido como “procedimento da singularização dos objetos e que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”, distanciando o leitor do modo comum como apreende o mundo e a arte.

No contexto literário, o estranhamento pode ser interpretado em duas dimensões. Em sua dimensão subjetiva, é um procedimento artístico que possui um carácter intencional, criado pelo autor através de certas técnicas de linguagem, para desfamiliarizar o seu leitor e causar uma sensação de surpresa

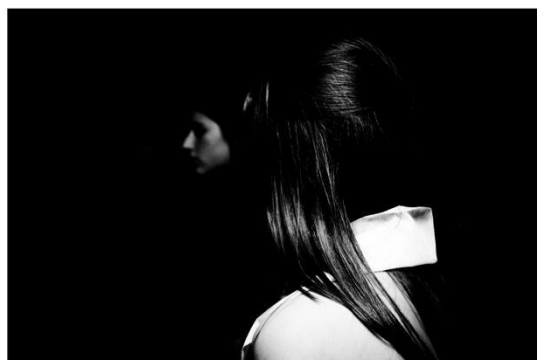
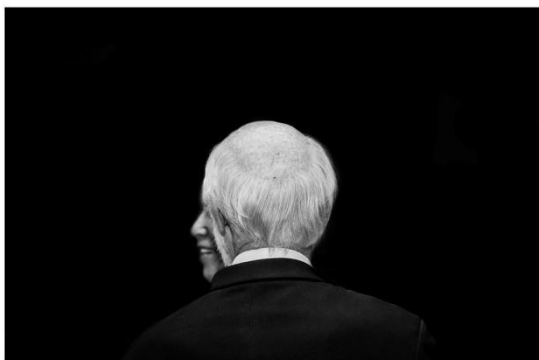
Em dimensão objetiva, o estranhamento é um resultado causado ao receptor que, quando ultrapassar o obstáculo da percepção (mesmo parcialmente), ganha o momento de surpresa.

O estranhamento se produz em contraste com uma expectativa, um certo fundo, um contexto do que deveria ser. Desautomatiza a percepção habitual que é estruturada pelas convenções. As imagens tornam-se dispositivos singulares da percepção em oposição aos dispositivos automatizados pela linguagem cotidiana que, em geral, não é vivenciada, mas apenas reconhecida distraidamente.

Uma segunda dimensão dessa palavra se dá na psicanálise. O conceito de estranho (ou *unheimlich*) em Freud é central para a compreensão de sua teoria, principalmente no que diz respeito ao inconsciente e à forma como ele se manifesta na vida cotidiana. Freud desenvolveu essa ideia em seu ensaio "O Estranho" (1919) e não se limita a fenômenos extraordinários ou irrealis. Ele pode ser experimentado em situações cotidianas, como quando sentimos que algo conhecido, como uma pessoa ou um lugar, se torna de repente estranho. E essa é uma das possíveis camadas de leitura do meu ensaio: a origem daquelas imagens é do mundo reconhecível, aquelas pessoas são reconhecíveis, suas roupas e gestos são recorrentes, mas tem algo fora de lugar, e é esse cotidiano-estranho-oculto que pretendo usar como trampolim para lançar, no mínimo, uma desconfiança naquele universo e, conseqüentemente, via ficção e metáfora, naquilo que me rodeia no dia a dia.

Freud relaciona o conceito de "estranho" com o impacto de algumas manifestações artísticas e literárias, especialmente aquelas que lidam com o medo, o mistério e o sobrenatural. A arte muitas vezes explora o estranho ao trazer à tona medos e desejos inconscientes.

Em algumas fotos deste ensaio eu utilizo uma espécie de estranhamento corporal, onde pedaços de corpos distintos se sobrepõem criando um outro ser. Um braço extra que saía do peito de alguém, um rosto de perfil saindo de outra cabeça, uma mão solta nas costas de outra pessoa. Como já comentei acima, todos esses movimentos já estavam dispostos dessa maneira na imagem original, eu só retirei o excesso de informações que "atrapalhavam" a aparição desses novos seres, nascidos dessas pequenas colagens involuntárias. Alguns exemplos:



Por fim temos a questão do não-cenário, esse fundo de sombra, melancolia e ambiguidade que reforça a sensação de teatralização de tudo, reconfigurando a noção de verossimilhança tão cara à um certo tipo de reprodução fotográfica.

Embora escondida, transformada, manipulada, a sombra é também matéria-prima, como a luz, que inscreve as formas. Se fotografar consiste em gravar com a luz, esta mesma luz não é disposta, desenhada, sobreposta, como acontece na pintura. Ela é transformada em sombras, depois de passar por uma série de processos físicos e químicos ou digitais. A imagem inversa sempre foi guardada, escondida. Na sombra dos velhos arquivos. Nas gavetas, longe da luz, talvez para diferenciá-la da imagem em positivo, final e luminosa. Este mistério das sombras confere à fotografia uma força simbólica: a da melancolia das imagens.

A retirada do contexto transforma o espaço em lugar de drama e ambiguidade, ampliando a leitura e trazendo a dúvida, fazendo com que o espectador se questione sobre o que está acontecendo ali, instigando-o a permanecer mais tempo com a obra, reorganizando sua percepção sobre a imagem e, nem que seja teoricamente e por alguns segundos, sobre sobre o próprio mundo em que vive. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento.

4.8 - Fumaça Exausta

Como já foi dito anteriormente, este ensaio nasce a partir de uma série de imagens capturadas em diferentes espaços e tempos, com luzes e cores e atmosferas distintas entre si. Como meu objetivo era que o todo se destacasse sobre as partes, precisava de alguma maneira equalizar visualmente todas elas para que falassem a mesma língua. E decidi convertê-las para preto e branco.

O que distingue uma fotografia colorida de outra em preto e branco? A diferença essencial não reside no método, e sim na matéria-prima inscrita nesse suporte: a substância das imagens em preto e branco é a luz, enquanto a das coloridas é a cor. Luz e cor obedecem a lógicas muito diversas. A primeira se manifesta nas imagens por meio de valores antagônicos: claridade (presença da luz) e escuridão (ausência). Já a segunda se explicita num círculo de matizes diferentes, mas complementares. O p&b, além de deixar todas com um mesmo aspecto visual,

elimina a cor, essa espécie de “pele do real”, como que “limpando o caminho” para o leitor, inconscientemente, se entregar à minha proposta mais ficcional. Em certo sentido, a foto colorida se apresenta como uma abordagem mais “neutra” diante do mundo - como um retrato mais “objetivo” da realidade. Elas reproduzem a aparência das coisas da forma mais exata, ao passo que as imagens em preto e branco produzem um efeito de estranhamento que visa destacar a essência do real.

O filósofo Vilém Flusser tratou dessa questão em sua Filosofia da caixa preta. A realidade é colorida e o preto e o branco são apenas abstrações descoladas da vida prática: *“As fotografias preto e branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisso que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos”*. Aí reside a segunda diferença entre as fotos em preto e branco e as coloridas: as primeiras destacam a estrutura da imagem, as últimas ressaltam sua superfície.

A escolha do nome para este ensaio passa por esta e outras questões. Como eu queria desde sempre que esse fosse um trabalho com uma interpretação livre por parte do leitor, a escolha do título teria que ser algo mais amplo, que não entregasse um possível conteúdo já na largada. Para contextualizar, recorro à conceitos explicitados por Ezra Pound, em seu livro “ABC da Literatura”, onde ele fala sobre os três elementos que um poema carrega em sua composição: melopeia (“som”, do grego *melo*, a parte sonora do poema), fanopeia (“imagem”, do grego *fano*, a parte imagética do poema) e logopeia (“palavra”, do grego *logo*, a parte lógica do poema).

A Melopeia é a propriedade rítmica, musical e sonora do poema e das palavras. No caso do meu título podemos perceber uma espécie de roçar sibilante entre as sílabas “ça” e “xaus”: Fumaça Exausta. Além de ambas as palavras terem a penúltima sílaba como tônicas, sendo paroxítonas: Fumaça Exausta. Já a fanopeia, na definição de Pound, é “a projeção de imagens sobre a retina da imaginação”. Ou seja, estamos falando de imagens. Projetar o conjunto de palavras ou frases na imaginação visual. Para mim, Fumaça Exausta é aquela fumacinha que ainda sobe de um cigarro apagado, aquela fumaça que insiste em dançar no dia seguinte ao incêndio. É também aquele fiapo de imagem em preto e branco que fica de uma foto colorida inteira que veio de fotos descartadas que vieram de fotos de casamentos,

como se fosse uma cadeia lógica de abandonos, como se as fotos estivessem se despindo em procura de uma certa essência que se ligaria à logopeia, unidade da imagem sonora e da cadência rítmica dentro do poema. Um fio condutor intelectual que une imagem sonora e imagem rítmica, "a dança do intelecto entre as palavras".

5 - PRÁTICA ARTÍSTICA COMO METODOLOGIA DE ENSINO

“Uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão e não um convite à hipnose”

Umberto Eco

O “artista-professor” é um sujeito que supera a cisão “ser professor” ou “ser artista”, articula sua vivência pelo encontro aditivo dado pela preposição “e”.

Segundo a artista-professora e pesquisadora Jociele Lampert (2016, p. 89), “O termo [artista-professor] foi usado inicialmente por George Wallis, em meados do século dezenove, e vem sendo construído desde então, para firmar um retrato pedagógico da identidade associado à práxis do fazer/saber/sentir Arte”. George Wallis (1811-1891), inglês, foi um arte-educador, artista, pesquisador, designer, diretor de instituições e curador de museu na Inglaterra. James Daichendt, pesquisador de história da arte e crítico de arte norte-americano, afirma que Wallis utilizou o termo “artista-professor” em 1845 na Manchester School of Design ao referir a si mesmo para sustentar a defesa de suas práticas educacionais, ao recomendar uma reforma curricular naquela instituição.

A principal preocupação do professor é a aprendizagem. Já o artista faz o ato criativo para concretizar uma operação poética. De certa forma, essa trajetória de experimentações também pode ser vista no percurso didático do professor, pois, ao mesmo tempo, encontramos similaridades entre a execução de uma aula de um professor de arte e o processo criativo do artista. A relação entre ensino e produção de arte ocorre, em primeiro lugar, nas trocas que acontecem entre uma atividade e outra. Muitas vezes, as questões, as pesquisas, a temática, os materiais e os procedimentos que os artistas-professores desenvolvem em seu trabalho pessoal são levados para a sala de aula. Essas permanentes adequações – cortes, substituições, adições e deslocamentos -, que geram construção, não seguem um processo linear. Outra semelhança entre as duas atividades é ter que lidar com o inusitado e inesperado.

O processo criativo acarreta uma dimensão metódica e investigativa, pois supõe pesquisa (estética, técnica, documental, artística etc.), estudos, possibilidades de resposta a uma dada necessidade (criativa), à concretização e à comunicação

(exposição, curadoria) de resultados da(s) obra(s). Mesmo sendo diferente de um processo de investigação com protocolos cientificamente legitimados, a criação artística, ainda que aparentemente intuitiva, implica um método. Essas questões também se mostram relevantes quando transportadas para o domínio pedagógico, pois nem sempre o que é pensado e planejado previamente pelo professor funciona em sala de aula. Às vezes torna-se necessário repensar sobre a forma como determinado assunto foi abordado, readequar a didática ou método utilizado, modificar o conceito escolhido, reestruturar a prática oferecida, replanejar as atividades.

A presença de artistas professores no ensino universitário vem sendo uma constante ao longo do último século. A escola da Bauhaus, por exemplo, que funcionou de 1919 a 1933 foi uma grande impulsionadora de arte moderna no século XX. Lá, muitos professores artistas, por exemplo, Walter Gropius, Johannes Itten, Ludwig Miles Vender Rohe, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Paul Klee e Marcel Breuer contribuíram para o desenvolvimento da arte, arquitetura e design.

5.1 - “Ser docente é a minha obra de arte mais importante”

Como exemplo emblemático desse conceito de personalidade híbrida podemos citar Joseph Beuys (1921-1986), um artista integrante do grupo Fluxus, ligado à performance e aos happenings. Foi também pintor, escultor, artista de instalações, artista gráfico, teórico de arte e pedagogo. Seu extenso trabalho é baseado em conceitos humanistas, filosofia social e antroposofia; culmina na sua “definição ampliada de arte” e na ideia de escultura social como uma *obra de arte total*, para a qual ele reivindicou um papel criativo e participativo na formação da sociedade e da política. A sua carreira foi caracterizada por debates públicos abertos sobre uma ampla gama de assuntos, incluindo tendências políticas, ambientais, sociais e culturais de longo prazo.

Ele propunha uma arte socialmente engajada que abrangesse temáticas existenciais e complexas da vida, problematizadas no contexto da Segunda Guerra Mundial. As questões levantadas por Beuys, buscavam uma proximidade tanto com a arte como a educação, mas, especialmente, com a vida e suas implicações. Nesse

sentido, arte, política e educação se combinam sem criar divisões classificatórias ou hierarquias conceituais não fazendo distinção sobre ser artista-professor.

Ficou também famoso pela sua carreira de professor na Academia de Arte de Dusseldorf, Alemanha, onde a sala de aula se transformou em um local de experimentação de arte com o objetivo de educar e transformar os alunos. Por meio do seu modo pouco convencional de ensinar, Beuys desenvolveu novas interações com os seus alunos e novos meios de aprendizagem, marcando toda uma geração de artistas. Muitos foram os estudantes que a partir de meados dos anos 1960 escolheram a Academia de Arte de Dusseldorf para estudar com Beuys. Em uma entrevista dada a Willoughby Sharp em 1969, Beuys afirma que “ser docente é a minha obra de arte mais importante, o demais é um desejo, uma demonstração”.

A mudança, a seu ver, vem do pensamento e esse, por sua vez, necessitava do espaço da liberdade para se materializar. Defender a liberdade implicaria no núcleo da própria sociedade democrática; quanto mais livre fosse o sujeito, mais possibilidade teria de participar da construção da sua realidade coletiva com novas organizações criativas. Beuys partiu do princípio transdisciplinar de que “todo homem é um artista” (Beuys, 2011), todo ser humano está habilitado a construir e moldar a si mesmo, bem como a coletividade.

Partindo do princípio de que a arte se faz tão importante para o desenvolvimento do sujeito tanto quanto à ciência, Beuys propôs uma mudança no entendimento de que: “a vanguarda política não pode mais ser identificada com a classe operária, mas sim com os estudantes” (Beuys, 2014, p. 317).

Ao propor essa mudança de foco, ele retirou o olhar dos trabalhadores como a única classe capaz de promover a revolução, em função da luta de classe e focou nos estudantes, parcela da população que considerou efervescente na prática da criatividade. Acreditou nas escolas, por serem naturalmente espaços de contradições, condição propícia para a prática da liberdade. O ambiente escolar deveria ser o primeiro contato do sujeito com a liberdade, a começar pela educação infantil, porém todos deveriam estar orientados pela auto educação como exercício direto da democracia, da criatividade e da tolerância. Acreditou que a predisposição à arte que a educação possui, poderia despertar o “potencial criador do homem” (Vicini, 2009, p. 28) e fazer do simples gesto cotidiano um elaborado processo de criação.

5.2 - Educação para o olhar fotográfico

Em seu texto “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro”, o professor e historiador da fotografia Mauricio Lissovsky, cita, logo na abertura, a famosa frase do fotógrafo húngaro Lázló Moholy-Nagy, feita “nos tempos heroicos do modernismo” onde ele diz que *“o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”*. Uma espécie de pressentimento do lugar que a imagem técnica iria ocupar em nossa civilização como também uma frase de efeito para justificar seu projeto de tornar o ensino de fotografia um requisito básico na formação de artistas gráficos, designers e arquitetos. Poucos anos depois, segue Lissovsky, Walter Benjamin revisaria radicalmente este enunciado, fazendo a seguinte pergunta: *“Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?”*

Apesar de sermos bombardeados constantemente por imagens durante todos os dias de nossas vidas, muitas vezes não percebemos que, para começar a entender mais profundamente esta linguagem, é necessário passar por um período de alfabetização. Assim como ninguém aprende a falar uma outra língua sem fazer este estudo inicial, ninguém entende plenamente as complexidades da fotografia sem passar por um período de alfabetização.

Todos nós temos o olhar domesticado, porque, desde a infância, a gente assiste os mesmos desenhos, os mesmos filmes com um padrão narrativo: histórias de começo, meio e fim. Nos acostumamos a isso e qualquer tentativa de quebrar esse paradigma causa, em alguns, um certo incômodo.

E como podemos tentar mitigar isso de alguma maneira? Acredito que seja através da educação do olhar para a arte. Trazer referências para os alunos que fujam um pouco do padrão que a Indústria Cultural lhes impõem, propor novas narrativas, embaralhar situações, não deixar tudo sempre explicado, destrinchar um trabalho de arte, abrindo suas peças, comentando suas partes e reconectando tudo ao resultado final, sempre buscando novas formas de ver a arte e, conseqüentemente, a narração da realidade e do mundo.

Penso, também, em utilizar este ensaio que foi analisado aqui como um disparador artístico para levantar essas questões. As operações às quais lancei mão para chegar no resultado final, os protocolos artísticos descritos em capítulos

anteriores e a própria ideia de professor-artista, utilizando da minha experiência como criador de imagens comerciais-autorais, poderiam ser muito úteis para começar a despertar essa abertura para um novo olhar.

Um exemplo prático: a partir das minhas fotos originais dos casamentos, refazer todo caminho até chegar na ficção, desde olhar dentro de cada imagem à busca de outras possíveis histórias que ali hibernam, passando pela manipulação digital até chegar na edição final, tentando criar histórias que nem sabíamos que poderiam existir naquele material. Como essa demonstração como referência, cada aluno poderia visitar as fotos de sua família e criar novas histórias possíveis, reembaralhar as memórias, ficcionalizar o passado fotográfico e dar nova vida àquelas imagens de sempre.

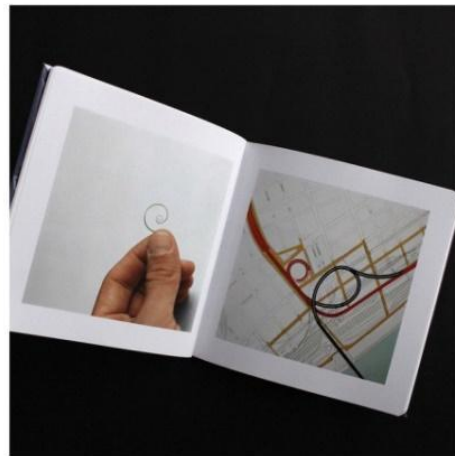
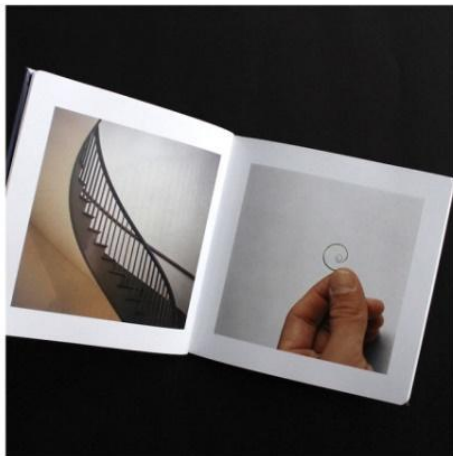
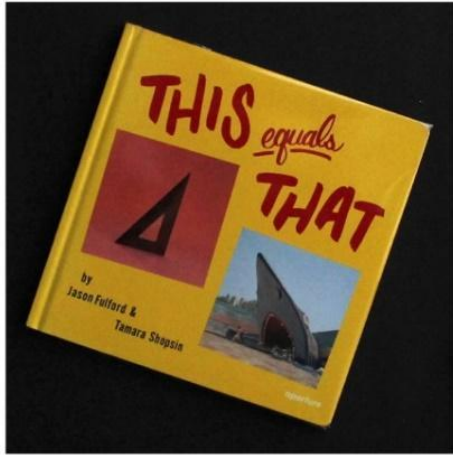
Uma outra forma de, utilizando imagens fotográficas, reeducar/deseducar/expandir o olhar é trabalhar com edição e sequenciamento de imagens diversas. Fazer ligações entre elas, perceber os pontos de contato, polir o olhar, confirmar que, como disse Dorothea Lange, a câmera é um instrumento que nos ensina a ver sem a câmera ou que a fotografia é um segredo de um segredo, relembando Diane Arbus.

E para trabalhar com essa ideia de sequenciamento de imagens em sala de aula nada melhor do que fotolivros. Nos últimos tempos foram lançados alguns livros dedicados a esta etapa de aprendizado visual, com um foco especialmente interessante: eles são dedicados ao público infantil, um grupo que, mais do que nunca, está imerso em um poderoso universo imagético. Dentro desta seleção de livros lançados recentemente, destaco um que me parece perfeito para iniciar este jogo de percepções imagéticas: *This Equal That*, do fotógrafo Jason Fulford e da designer Tamara Shopsin.

Destinado a crianças de 05 a 105 anos (como está na contracapa), este livro divertido e estimulante leva os jovens leitores em uma jornada surpreendente por cores, formas e números ao mesmo tempo em que os ensina o pensamento associativo e a linguagem visual. Por meio de uma narrativa simples e uma sequência rítmica de fotografias, o livro gera vários significados, tornando a experiência de leitura interativa - pais e filhos podem fazer perguntas e criar suas próprias respostas, aproveitando a imaginação de cada criança. Os autores propõem um jogo de edição circular, onde cada página apresenta um novo relacionamento

que muda e se transforma conforme o livro se desenrola, com a última imagem se relacionando novamente com a primeira. O emparelhamento inteligente de imagens cria uma pequena enciclopédia de associações e equações visuais e incentiva os leitores a pensar sobre número, forma e cor e as maneiras encantadoras em que fragmentos do mundo se espelham e se encaixam.

Neste percurso, os autores trazem processos importantes dentro do pensamento de sequências fotográficas para o centro da discussão, como a construção de associações formais e narrativas, por forma, cor, metáfora e outros processos criativos. Ao entrar neste jogo somos convidados a investigar os processos que justificam a declaração de que isto é igual a aquilo. Este processo dedutivo é importantíssimo tanto para a construção de sequências fotográficas, quanto para a sua interpretação. Lembranças de formas, sentido, conteúdo, cor, material, ambiente, organizadas de acordo com um divertido fluxo de consciência que conquista o leitor graças à sua imprevisibilidade e aos efeitos hilariantes que muitas vezes são criados em combinações.



Algumas duplas e como uma imagem puxa a outra

Um triângulo de madeira se refere à boca triangular de um enorme tubarão de tijolos em um playground cujos dentes se relacionam formalmente com algumas bandeirinhas coloridas que parecem com um conjunto de pequenas serrinhas que lembram os degraus de uma escada, etc. Ou a silhueta esparramada de uma árvore em contraluz se torna a imagem rosada de um polvo de madeira sorridente na cerca de um resort de praia. As formas prateadas dos peixes dispostos em ordem em uma barraca de mercado são pareadas com as lombadas coloridas de livros usados para venda e por aí o livro segue até que aparecem as velas triangulares de um barco no mar ao pôr do sol e que retornam à primeira – e última – imagem do triângulo de madeira.

O livro é uma declaração leve e inteligente - um pouco de jogo, um pouco de manual, um pouco de manifesto - sobre uma possível essência da narrativa visual: a subjetividade do olhar que traça um discurso inteligível por meio de sequenciamento lúdico e inspirado, revelando como o significado pode mudar quando as imagens são colocadas lado a lado.

*“The book is a circle
Made up of squares
Turn through the pages
Consider the pairs”*

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira vez que vislumbrei a possibilidade deste ensaio fotográfico ele veio todo e de uma vez, quase completo. Uma espécie de epifania como raras vezes acontece. Tudo que eu gostaria de expressar naquele momento fechou com a forma surgida para representar essas ideias. Por isso revi todos meus arquivos e trabalhei sem parar durante mais de um mês para ver até onde aquilo poderia me levar. De certa forma, *para mim*, tudo o que eu queria já estava ali: a ambiguidade, o mistério, a estética, o que a palavra escrita-falada não alcança. Por isso, ter que escrever ou tentar conceituar *para os outros* foi um desafio interessante, quase como criar um novo trabalho, trocar a pele do ensaio. O sentimento proporcionado pela criação artística ultrapassa qualquer tentativa de domesticação. A epifania do surgimento da imagem me mostrou mais rápido e mais longe do que qualquer explicação/conceito posterior. É uma sensação diferente ter que falar sobre o próprio trabalho e, para fazer isso, algumas vezes durante este percurso, fiz a tentativa de me colocar de fora, fazendo às vezes de alguém comentando o trabalho alheio.

Um trabalho de conclusão de curso possui, de forma prática, um tempo pré-determinado para ser realizado. Durante este trajeto, outras questões foram nascendo no diálogo com o que estava sendo escrito e pensado, como é natural quando mergulhamos em um estudo. O prazer que o pensar possibilita também está ligado a esse movimento: uma descoberta puxa a outra e, com isso, a reflexão se expande, muitas vezes extrapolando suas limitações objetivas e o recorte proposto inicialmente. Porém, é preciso concluí-lo. Talvez tenha sido um início, uma abertura para aprofundar em investigações futuras. Como disse anteriormente, são os temas que nos escolhem e que pensar é ser pensado e falado por uma questão. É bem provável que eu siga refletindo sobre estas questões e que desdobramentos surgirão. Talvez em outras formas, em outros suportes. Ou, até mesmo, pensando contra o que pensei até agora.

Minha vontade, desde o início deste trabalho, era estruturar algum tipo de relação conceitual entre a poética e a matéria fotográfica, verificar as relações que eu intuía, procurar os caminhos que me instigavam a construir um pensamento sobre minha produção.

Se o mundo é uma construção interior, logo individual, como se dá a percepção/consciência disso? E como ficamos depois de uma eventual quebra dessa ficção fundante? Como traduzir o indizível em imagens? A partir do espanto-susto o estranho se entranhou em meu olhar - como desenvolver isso através das fotos? Essa é uma das matrizes da minha criação. De certa forma, o que busco com essas criaturas fotomitológicas esculpidas é trazer um pouco do espanto animalesco do qual somos constituídos e da nossa orfandade de explicação e sentido. E também visualizar as possibilidades de transformação da fotografia, esse ser vivo e que segue mutante mesmo após o clique. Do evento ao drama: o retorno do grande susto: se espantar com tudo, com o corpo que tem mãos que têm dedos.

Depois que a obra vai para o mundo ela não mais nos pertence e, chegando ao final desse trajeto, acredito que tenha conseguido materializar de forma satisfatória (pelo menos para mim) as questões da minha poética. Deixo ao possível leitor ou leitora deste trabalho a tarefa de criar sua própria versão do que está vendo, uma vez que, como disse o escritor argentino Ricardo Piglia, quando lemos ficções estamos procurando por nós mesmos. Dorrit Harazim, por sua vez, afirma que

...a imagem passa pelo filtro do que já vivemos e do que sentimos no presente. Portanto, quando olhamos para uma fotografia, vemos nela, também, o reflexo de quem somos. Por mais factual ou universal que uma imagem seja, ela só espelha o quanto nela queremos ver. (HARAZIM, 2016, p.377).

Não é verdade que vemos fotografias para aumentar o mundo a partir do olhar do outro? Para aprender a olhar melhor? E se esse outro for eu? Seguimos na eterna tentativa de nomear aquilo que nos espreita, de envelopar em pixels o invisível, pois da adversidade imaginamos imagens, esse porto temporário para nós, que aparecemos sem pedir e sumimos sem querer, suspensos no susto de haver mundo.

7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, W. T. Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

AGUILERA, Antonio. Tentativas sobre fotografia, realismo y encantador de serpientes. Materiales, Barcelona, n. 11, septiembre-octubre/1978.

BERGALA, Alain. A hipótese-cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução: Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink - CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

Beuys, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). Escritos De Artistas Anos 60, 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

BRITTO, Paulo Henriques. Macau. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 80 p.

CANSI, L. S; REQUIÃO, R. A. A poética na docência: a apresentação do mundo pelo “artista-professor”. Revista Pedagógica, Chapecó, v. 22, p. 1-18, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22196/rp.v22i0.4771> Acesso em: 12/11/2024

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da Literatura I. Lisboa: Edições 70, 1999.

DIAS, Ronne Franklim; MARTINS, Raimundo. Professor-artista: alguns conceitos e perspectivas baseadas em princípios da cultura visual . Revista Digital do LAV, Santa Maria: UFSM, v. 12, n. 2, p. 118-132, mai./ago. 2019

FLUSSER, Vilém. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2008. 148 p.

_____. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2002. 82p

FOERSTE, Gerda Margit Schütz; CAMARGO, Fernanda Monteiro Barreto. Estranhamento como categoria estética em arte. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil

FONTCUBERTA, Joan. O Beijo de Judas. São Paulo: Editora G. Gilli, 2010.

_____. A Câmara de Pandora. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FREUD, Sigmund. O infamiliar e outros escritos. Belo Horizonte. Autêntica, 2021. 282p

FULFORD, Jason; SHOPSIN, Tamara. This equal that. USA. Aperture Books, 2014. 80p

GONÇALVES, Juliana Rossi; PEREIRA, Teresa Matos; MORAES, Taiza Mara Rauen. ANÁLISE DA PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE “ARTISTA-PROFESSOR” EM ESCOLAS DE ARTES: UMA NOVA IDENTIDADE REVELADA NA ÚLTIMA DÉCADA (2010-2020). Palíndromo, Florianópolis, v.16, n.38, p.01-34, fev.- mai.2024. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/24538>
[Acesso em 20/11/2024](#)

HARAZIM, Dorrit. O instante certo. 1ª edição, São Paulo. Cia da Letras, 2016. 382p.

KEMPINSKA, Olga Guerizoli. O estranhamento: um exílio repentino da percepção. Gragoatá, Niterói, n. 29, p. 63-72, 2. sem. 2010. Acesso em: 02/12/2024

KIEFER, Luísa Martins Waetge. Sobre fotografia e ficção: histórias em imagens / Luísa Martins Waetge Kiefer. 2018.

LAMPERT, Jocielle. Sobre ser artista professor. Florianópolis. UDESC, 2016. 262p

LARROSA, Jorge. A OPERAÇÃO ENSAIO: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. Seminário Internacional Michel Foucault: perspectivas, realizado em Florianópolis, em setembro de 2004, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

LISSOVSKY, Mauricio. Dez proposições acerca do futuro da fotografia. Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP - no 23 - 1o semestre de 2011

OLIVEIRA, Gabriela Clemente de. Artista-professor : metodologias de ensino em arte [recurso eletrônico] / Gabriela Clemente de Oliveira. - Montes Claros, MG : Editora Unimontes, 2024. 157 p. il. ; Ebook PDF

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 352p

PESSANHA, Juliano Garcia. Sabedoria do nunca. Cotia/SP. Ateliê Editorial, 1999. 135p

_____. Certeza do agora. Cotia/SP. Ateliê Editorial, 2002. 148p

_____. Ignorância do sempre. Cotia/SP. Ateliê Editorial, 2000. 136p

_____. Instabilidade perpétua. São Paulo. Ateliê Editorial, 2009. 135p

_____. Recusa do não-lugar. São Paulo. Ubu Editora, 2018. 192p

_____. Testemunho transiente. São Paulo. Cosac Naify, 2015. 320p

POUND, Ezra. O ABC da literatura. São Paulo: Cultrix, 2006. 240p

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Estética e política. São Paulo, Editora 34, 2009.

ROUILLÉ, André: A fotografia, entre documento e arte contemporânea. Editora SENAC. São Paulo, 2009.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 8, julho de 2012.

SANTAELLA, Lúcia. Linguagens líquidas na era da mobilidade. São Paulo: Paulus, 2007

TREVISAN, Armindo. A poesia: uma iniciação à leitura poética. Porto Alegre. UNIPROM, 2001. 273p

Vicini, M. Arte de Joseph Beuys: pedagogia e hipermídia. Comunicação & Educação, v. 14, n.1, p.23-32, 30 abr. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/43323/46945>.

ZIM, Aline. Estranhar é preciso: arte, automatismos e os ciclos de vanguarda. Revista Estética e Semiótica | Volume 11 | Número 2. Disponível em: <https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v11.n2.2021.08>. Acesso em: 02/12/2024