

AMANDA MAURICIO PEREIRA LEITE

Fotografia para *ver e pensar*

ILHA DE SANTA CATARINA
Fevereiro, 2016

AMANDA MAURÍCIO PEREIRA LEITE

Fotografia para *ver e pensar*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutora em Educação. Orientador: Prof. Dr. Leandro Belinaso Guimarães.

Ilha de Santa Catarina
Fevereiro, 2016

Catlogação na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

TERMO DE APROVAÇÃO

AMANDA MAURICIO PEREIRA LEITE

Fotografia para *ver e pensar*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutora em Educação. Prof. Dr. Leandro Belinaso Guimarães.

Comissão examinadora em 25 de fevereiro de 2016.

Prof^a Dr^a Alik Wunder (UNICAMP - Examinadora)

Prof. Dr. Rodrigo Saballa de Carvalho (UFFS - Examinador)

Prof^a Dr^a Ana Maria Hoepers Preve (UDESC - Examinadora)

Prof^a Dr^a Lúcia Schneider Hardt (UFSC – Examinadora)

Prof^a Dr^a Gilka Elvira Ponzi Girardello (UFSC – Examinadora)

Prof. Dr. Leandro Belinaso Guimarães (UFSC – orientador)

Prof^a Dr^a Karen Christine Rechia (Col. Aplicação UFSC – Suplente)

Prof^a Dra. Rosa Maria Bueno Fischer (UFRGS – Suplente)

Ilha de Santa Catarina, 2016

GRATIDÃO À:

Leandro B. Guimarães, generoso orientador que ao longo do percurso tornou-se um amigo. Suas palavras e gestos impulsionaram a potência criadora e experimental desta pesquisa. Seu engajamento com a universidade acabou *Tecendo* uma teia afetiva de pesquisadores/as que encurtaram as distâncias e também povoaram esta tese. Gratidão Lê! E, obrigada ao povo do *Tecendo*!

Renata Ferreira, amor de todas as horas. Pessoa maravilhosa com quem *compartilho* a vida. Agradeço pelas longas conversas, pelas doses de entusiasmo, pela participação em cada detalhe da tese. Toda esta experiência tem outro sabor e sentido porque você esteve e está comigo. Te amo minha linda! Obrigada por tanto!

Nair, João e Andressa, família que me apoiou e torceu por mim durante toda a formação. Obrigada meus amores!

Alik Wunder, pessoa muito especial que surgiu em minha vida no momento de qualificação da pesquisa e de lá para cá tem sugerido bons encontros. Muitíssimo obrigada por tudo!

Gilka Girardello e Lúcia Hardt, professoras que mostram sempre a leveza e a doçura *da/na* produção de pesquisas científicas. Queridas, gratidão!

Ana Maria Preve, Rodrigo Saballa, Karen Rechia e Rosa Fischer, grata pela leitura atenta, pelas sugestões e pelas partilhas que certamente me farão continuar a pensar sobre: fotografia, ficção e educação.

Aos amigos/as pesquisadores/as do **Transver** – grupo de pesquisa da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Pessoas que potencializaram riquíssimos encontros e pensamentos sobre Educação, Comunicação e Arte. Obrigada *transventes!*

Finalmente, sou grata a **Universidade Federal de Santa Catarina**, ao Programa de Pós-graduação em Educação, especialmente aos/as professores/as da linha de pesquisa: Educação e Comunicação e aos/as colegas de mestrado e doutorado que contribuíram de muitas formas com a minha jornada intelectual.



**“A gente não gostava de explicar as imagens
porque explicar afasta as falas da imaginação”
(Manoel de Barros - Menino do Mato, 2015)**



RESUMO

Qual é o lugar da Ficção na Educação? Esta questão inspira e conduz a pesquisa. Aqui, procuro explorar em três movimentos o campo educacional e a produção de visualidades que se dá pela Fotografia. I) pensar sobre as conexões existentes entre: ficção/fotografia/educação; II) pensar sobre a composição de narrativas visuais; III) propor experimentos fotográficos para pensar o lugar da Ficção na Educação. A escolha metodológica faz um exercício de deslocamento conceitual, isto é, cria um jogo de montagem ou uma relação entre conceitos, teorias e fotografias de modo a liberar a leitura de certos discursos e pensamentos para outras possibilidades de ver e pensar. Nesta escrita labiríntica, sugiro uma espécie de contágio, uma afetação, uma escrita que dança, que vê e que pensa com a fotografia. Uma escrita que se instala na fronteira e se assume como experimento artístico. Intercala exercícios fotográficos, concepções conceituais e possibilidades educativas. A forma de expressão puxa a forma dos conteúdos. Nesta zona propensa à contaminação vejo a fotografia e a ficção como potências, por isso exploro seus deslocamentos especialmente na área da Educação. Para além de um exercício artístico e pedagógico, busco um modo de pensar a imagem mais experimental, suponho um movimento nômade que se deixa contaminar, afinal: nossos olhos podem ver, mas o que e como veem?

Palavras-chave: Fotografia; Ficção; Educação; Experimento; Cultura;

ABSTRACT

What is the place of fiction in Education? This question inspires and conducts this research. Here, I try to explore in three movements the field of Education and the production of visibility by Photography I) thinking about the connections between: fiction/photography/education; II) thinking about the composition of visual narratives; III) proposing photographic experiments to think about the place of fiction in Education. The methodological choice makes an exercise of conceptual displacement, that means, it creates a composition or a relationship between concepts, theories and photographs in order to release the reading from certain discourses and thoughts to other ways of seeing and thinking. In this labyrinthine writing, I suggest a kind of contagion, an affectation, a written which dances, sees and thinks with Photography. A written that installs itself on the border as an artistic experiment. The form of expression pulls the shape of the contents. In this zone of contamination, I see the Photography and fiction as powers, so, I explore their displacement especially in Education. Apart from an artistic and pedagogical exercise, I seek an experimental way of thinking the image, I presume a nomadic movement that let itself contaminate, after all: our eyes can see, but what and how they see?

Keywords: Photography; Fiction; Education; Experiment; Culture;

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Circo – 2015 – Amanda Leite.....	49
Things are queer – 1973 – Duane Michals.....	53
<i>Experimento: Narrativas [entre] aberta – 2015 – Amanda Leite</i>	69
Nude Adrift – 2002 – Spencer Tunik.....	82
Floripa na Foto	86
Cold Comfort – 2010 – Rune Guneriussen.....	92
One can rely on the prudence of his decisions – 2007 – Rune Guneriussen.....	94
Capa do livro de Diane Arbus – 1995	104
<i>Experimento: Manipulate – 2015 – Amanda Leite</i>	111
Untiled – 1971 – Kohei Yoshuyuki.....	125
Detroit – 2011 – Romain Meffre e Yves Marchand.....	134
<i>Experimento: Voyeur autorizado – 2015 – Amanda Leite.....</i>	167
Morte de um Miliciante – 1936 – Robert Capa	186
Plantação de café – 2012 – Sebastião Salgado	189
Amantes em um café de la Place d’Italie – 1932 – Brassai.....	193
Narcissus – 1598/1599 – Caravaggio.....	201
Baudelaire fotografado por Nadar – 1855 – Nadar	207
Autorretrato Diane Arbus – 1965 – Diane Arbus	221
Mulher mascarada em uma cadeira de rodas – 1970 – Diane Arbus.....	227
A woman in a Bird masck – 1967 – Diane Arbus	227
Hermafrodit in a dog in Carnaval – 1970 – Diane Arbus	229
Chema Madoz (fotografias sem título)	236
<i>Experimento: Objetos deslocados– 2015 – Amanda Leite</i>	241
Praça da Paz Celestial – 1989 – Jeff Widener.....	253
Massacre na Praça da Paz Celestial – 1989 – autor desconhecido.....	255
Little Angel – Julia M. Cameron	263
Beatrice – Julia M. Cameron	263
Mary Mother – 1967 – Julia M. Cameron	265
Kiss of Peace – 1969 – Julia M. Cameron	269
Les petites filles du bateau – 1945 – Robert Doisneau	280
<i>Experimento: Vestígio/esquecimento– 2015 – Amanda Leite.....</i>	285
Medusa Marinara – 1999 – Vik Muniz	309
Imagem de jornal: insustentabilidade	314
<i>Experimento: Captura sem câmera – 2015 – Amanda Leite.....</i>	325

SUMÁRIO

ALGUMAS PALAVRAS	21
Composição da pesquisa.....	23
Sobre os artefatos.....	30
ARTEFATO 1 – DIÁLOGO SOBRE A PRODUÇÃO DE VISUALIDADES	33
Dobra I: estilhaços de fotografia espalhados ao vento.....	35
Dobra II: a fotografia na sala de aula.....	39
Dobra III: fotografia, dobra e educação.....	46
Dobra IV: a potencialidade formativa da imagem.....	59
Dobra V: a <i>e-ducação</i> do olhar.....	63
EXPERIMENTO – Narrativa [entre] aberta	69
ARTEFATO 2 – DO SEM ARTE À ARTE	75
Fotografia: para <i>ver e pensar</i>	77
Do anônimo ao universal ou sobre <i>fotografectos</i>	89
Espectador emancipado: a transformação da imagem	97
EXPERIMENTO – Manipularte	111
ARTEFATO 3 – ENTRE O VOYERISMO, O FETICHISMO E OUTROS DELEITES	118
Pelo buraco da fechadura: voyerismo e ruína.....	120
Fotografia ruína.....	128
La petit mort: o deleite do <i>click</i>	141
Vida e morte faces da mesma éfigie.....	153
O fetichismo visual contemporâneo.....	158
EXPERIMENTO – Voyuer autorizado	167

ARTEFATO 4 – A PEQUENA HISTÓRIA DO CLICK.....	171
Fotografia: o novo Deus Sol.....	196
A fotografia e o perspectivismo em Nietzsche.....	210
Diane Arbus: o perspectivismo e a dimensão trágica da fotografia....	220
Talvez Nietzsche diria.....	230
O aperspectivismo como suplemento.....	234

EXPERIMENTO – OBJETOS DESLOCADOS 241

ARTEFATO 5 – INFÂMIA, INSTANTE E ENCENAÇÃO	245
Fotografia representativa: a vontade de verdade.....	247
Os retratos infames de Cameron.....	260
Presença/ausência: diálogos com Roland Barthes.....	271
Robert Doisneau: o instante e a surpresa.....	277

EXPERIMENTO – VESTÍGIO/ESQUECIMENTO 285

SEÇÃO ESPECIAL: QUAL É O LUGAR DA FICÇÃO NA EDUCAÇÃO?	292
Qual é o lugar da ficção na Educação?	294
Da arte contemporânea para a educação.....	306
Algumas possibilidades	320
O contágio e o trabalho estético visual.....	324

EXPERIMENTO – Captura sem câmera 325

PEQUENAS NOTAS SOBRE FOTÓGRAFOS	327
--	-----

BIBLIOGRAFIA.....	337
--------------------------	-----



Algumas Palavras

*“Não vemos porque temos olhos,
Mas temos olhos porque vemos”*
(Cf. HEIDEGGER In: DERRIDA, 2012, p.76)

*“Ao escrevermos, como evitar que escrevamos
sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal?
É necessariamente neste ponto que imaginamos
ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de
nosso próprio saber, nesta ponta extrema que
separa nosso saber e nossa ignorância e que
transforma um no outro. É só deste modo que
somos determinados a escrever”*
(DELEUZE, 1988, p. 18).

Qual é o lugar da *Ficção na Educação*? Aliás, a ficção encontra espaço na Educação? Se a vida toca a ficção e a ficção toca diferentes cotidianos, o que a ficção propõe à Educação? Seria uma espécie de ruptura ou inversão da conhecida palavra “ensinar”? O que a ficção nos pede a *ver e pensar*?

Estas questões me inspiram e fazem com que eu me esforce em pensá-las, especialmente, nas interfaces entre a Ficção e a Educação. Assim, proponho três movimentos que não necessariamente precisam ser lidos nesta sequência:

- Para pensar as conexões existentes entre: ficção/realidade/educação, elejo a Fotografia. Apresento pensamentos teóricos sobre a fotografia e a produção de visualidades, a fim de enfatizar a porosidade, a fluidez,

a encenação e a própria manipulação que concebe a imagem fotográfica;

- Para pensar sobre a produção de visualidades – concebidas a partir de roteiro, direção, encenação de modelos, composição de cenários, manipulação de conceitos, instalações e intervenções naquilo que reconhecemos como realidade – trago fotografos e fotografias propositalmente selecionadas¹. Procuo então, lançar-me para “fora da imagem”, ou seja, um exercício pedagógico de “olhar para fora”, para *ver* e *pensar* a fotografia e àquilo que ela pode revelar. Eis um exercício que pede o deslocamento do corpo e da mente da conformidade à transgressão;
- Entre os blocos de temas proponho experimentos fotográficos feitos por mim na intenção de prolongar os pensamentos sobre a imagem fotográfica e as conexões entre ficção/realidade/educação. Um jogo aberto entre imagem, palavra e texto;

¹ Os bastidores e os experimentos fotográficos estão disponíveis no *blog* da tese: paraverepensar.blogspot.com

Composição da pesquisa

A escolha metodológica desta pesquisa propõe um exercício de *deslocamento conceitual*, isto é, movimentar conceitos de certos campos e lugares, para promover um jogo entre fotografos, fotografias, ideias e acepções. Por isso não teço uma escrita fiel a um autor ou conceito, mas convido diferentes autores para jogar. A insistência nesta escolha se dá pela liberação da leitura para um movimento mais flexível e livre. O movimento desta escrita apresenta infinitas possibilidades de *ver e pensar* os fenômenos que aqui se apresentam. Por isso a articulação é a chave de construção desta argumentação, além de exibir a marca dos Estudos Culturais na pesquisa em Educação. Cruzamos fronteiras para inaugurar outras formas de olhar as imagens fotográficas nos processos educativos.

Um modo de fazer pesquisa que questiona o enraizamento de investigações que prezam pela cientificidade. Uma investigação que leva em conta os processos do cotidiano, os modos como nos constituímos, os sentimentos e as sensações que nos atravessam e que, por serem complexos, nos possibilitam entrecruzar discursos e pensamentos, nem por isso são menos relevantes e científicos.

Esta escolha ou este exercício metodológico é consciente. Arrisca e assume seus riscos, sua parcela frágil, escorregadia, subjetiva, que deseja escapar de uma reflexão moldada, para se aproximar de um pensamento múltiplo, cambiante. Como em um jogo de montagem, a relação entre conceitos, teorias e fotografias foge da dureza metodológica científica para criar um pensamento atemporal, não linear, mas,

deslizante, desterritorializado, polifônico. Que se dá *com/na/sobre/para a/a partir da* produção de visualidades.

Neste movimento, penso sobre o conceito de representação associado à fotografia. Não estou interessada em apresentar a perspectiva clássica desta historiografia, mas em retomar o trabalho de Barthes (1984), Benjamin (1994), Dubois (1993), Kossoy (2009), Soulages (2010), Rouillé (2009), Sontag (2004), Krauss (2012), Aumont (1993), Deleuze (1992, 1996, 2006, 2009), Rancière (2013), para mostrar como a fotografia, ao longo de sua história, foi (e em alguns casos ainda é) articulada à ideia de representação do real.

Exponho obras de Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus, Julia M. Cameron, Robert Doisneau e trabalhos mais contemporâneos como os de Tunic Spenser, Rune Guneriussen, Chema Madoz e Vik Muniz, para refletir sobre as realidades superpostas na fotografia, nas etapas de pré à pós-produção. Assim, as fotografias que aparecem neste trabalho (independente de seus criadores e do período de sua criação), tem o desafio de provocar dois movimentos: *ver e pensar*. Claro que outras obras poderiam ser mencionadas, talvez, fotografias mais conhecidas; no entanto, a busca por *ver e pensar* pauta-se também no meu atravessamento e na seleção do meu olhar (de pesquisadora/professora/fotógrafa) diante destas imagens.

O que questiono é o valor de “prova incontestável” de fatos expressos em fotos. Talvez você considere que este seja um discurso saturado, mas ainda acredito na necessidade de se vasculhar as tramas em que a fotografia se constitui, para ir além de um dado documental e/ou memorial. Digo isso, especialmente por entender que a leitura e/ou o trabalho de fotografias feitas no campo da Educação é distinta das leituras

e trabalhos feitos no campo das artes e, talvez por isso, seja necessário propor a aproximação entre estas áreas. Se na Educação a leitura e o trabalho com imagens ainda se prende ao aspecto explicativo ou ilustrativo presente em atividades didático-pedagógicas, nas artes, a fotografia é campo de criação, narrativa, ficções.

Aqui desejo explorar a questão da não representatividade e da não necessidade de se fazer um tipo de mapeamento sobre a história da fotografia. Por isso, busco as singularidades, as diferenças, os pequenos movimentos que não nos obrigam a provar, nem definir nada sobre ficção/realidade/educação. Na medida em que o sujeito consegue se expor, mais se aproxima da experiência.

De certa forma essa “desobrigação” é devir, rompe com a compreensão do clichê de que a fotografia se estabelece como a prova do real ou representação da realidade. Não! A fotografia também desterritorializa o campo das convicções. Ironiza nossas certezas. Esvazia os clichês, a caricatura... Escava outras possibilidades de *ver* (e não ver) o mesmo.

A leitura de devir pauta-se na concepção deleuziana da “diferença”, o que implica considerar o pensamento imanente e a filosofia do Ser cunhadas por Gilles Deleuze. O ser, neste sentido, é a própria afirmação do devir. Nada existe para além do devir. O devir é o ponto do “entre”; àquilo que está entre dois objetos, dois termos, entre um e outro. Pode-se dizer de um território de passagem ou a passagem de um estado a outro; um vir-a-ser; um tornar-se que se opõe a um estado estático e imutável do ser.

Devir associa-se à noção de transitório, de caos, de câmbio, de mudança, de variação. Assim, a construção de sentidos envoltos no devir pode se dar a partir da multiplicidade do real e do conhecimento que temos das coisas. Não se trata de imitar o outro, mas entregar-se ao momento, abandonar as significações e experimentar a vida e seus múltiplos.

Poderíamos pensar em um tipo de encontro entre o ser humano e a coisa em que não há um centro fixo, mas uma potencialidade de forças que se conectam e se separam abrindo passagem a outras. O devir está associado também à outra noção de tempo, em que o passado e o futuro podem coincidir. O devir é contrário à limitação do homem e das coisas em si mesmos. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1992, p. 144 e 145)

[...] Quando Foucault admira Kant por ter colocado o problema da filosofia não remetendo ao eterno, mas remetendo ao Agora, ele quer dizer que a filosofia não tem como objeto contemplar o eterno, nem refletir a história, mas diagnosticar nossos devires atuais: um devir-revolucionário que, segundo o próprio Kant, não se confunde com o passado, o presente nem o porvir das revoluções. Um devir-democrático que não se confunde com o que são os Estados de direito, ou mesmo um devir-grego que não se confunde com o que foram os gregos. Diagnosticar os devires, em cada presente que passa, é o que Nietzsche atribuía ao filósofo como médico, "médico da civilização" ou inventor de novos modos de existência imanentes. A filosofia eterna, mas também a história da filosofia, cedem lugar a um devir-filosófico. Que devires nos atravessam hoje, que recaem na história, mas que dela não provêm, ou antes, que só vêm dela para dela sair [...].

Na fotografia o devir pode estar na superfície dos olhos, no olhar que pode tanto mergulhar na imagem e misturar-se a ela, quanto afogar-

se nos múltiplos da visão. No devir somos transformados na própria imagem. O movimento que a fotografia nos pede é o de procurar a diferença. Perceber que o mesmo não é mais o mesmo. De certa maneira, deixar-se atravessar pelo sensível. O sensível que entra em contato com a perdição para criar o novo, viajar e descobrir no risco algo ainda não dito. Uma loucura que não é louca, mas que sai do real para arriscar-se. Quando o clichê já não dá mais conta, o que fazer com o excesso? Como esvaziar a tela de sentidos?

Proponho uma espécie de contágio, uma afetação, uma escrita que dança, que vê e que pensa *para/com* a imagem fotográfica. Uma escrita que se instala na fronteira e se assume como experimento artístico. Intercala exercícios fotográficos, concepções conceituais e possibilidades educativas. Nesta zona propensa à contaminação vejo a fotografia como potência, metamorfose, por isso quero explorar seus deslocamentos, especialmente no campo educacional.

A fotografia cria outro tipo de escrita/narrativa. Uma passagem de algo que foi para aquilo que não é. Diante de uma imagem fotográfica não temos clareza sobre a sua parcela real e/ou ficcional. A fotografia é instável, é também uma espécie de porvir.

Deleuze não trabalha com a emoção, mas com o sensível². O sensível é da ordem da estética; da ordem dos *afectos*³; da vontade de

² A força (afecto) penetra em nós, interage com o nosso corpo e gera aquilo que Deleuze nomeia de sensação. No devir sensível [...] a sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda matéria se torna expressiva [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217)

³ *Afecto* pode ser entendido como um plano intensivo; uma intensidade de forças; uma espécie de mapa de intensidade para diferentes trajetos: [...] os mapas não devem ser compreendidos só em extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos. Existem também mapas de

potência; dos desejos, da invenção onde nada falta. Estar sensível à descoberta, invenções, acaso, pensamentos que brotam da fotografia à diferença. Sabemos que para Deleuze as dobras mostram aquilo que não podemos ver. Não se trata de ver de diferentes pontos, mas, reunir pontos em um novo ver. A dobra pode nos levar ao infinito e por isso mesmo nos libertar. A dobra, surge para transbordar os limites da fotografia indo ao encontro da diferença ou, quem sabe, da metamorfose e das variações que cada fotografia convoca.

Assim, a fotografia instala um jogo no qual variações de texturas, cenários, personagens, objetos, perspectivas pedem que percebamos as dobras como um diferencial *da/na/para/com a* imagem. (Estaria presente neste jogo o ritmo, o movimento e a respiração da própria imagem?) Se entendermos que as dobras são infinitas e múltiplas chegaremos mais perto da noção de polaridade e polifonia que caracteriza a fotografia? Então, para perceber os *desdobramentos* de uma imagem fotográfica antes será preciso considerar que a fotografia é feita de dobras e as perspectivas, podem ser cambiantes.

intensidade, de densidade, que dizem respeito ao que preenche o espaço, ao que subtende o trajeto [...] essa distribuição de *afectos* [...] constitui um mapa de intensidade. É sempre uma constelação afetiva. [...] o mapa das forças ou intensidades tampouco é uma derivação do corpo, uma extensão de uma imagem prévia, um suplemento ou um depois [...] Pelo contrário, é o mapa de intensidades que distribui os *afectos*, cuja ligação e valência constituem a cada vez a imagem do corpo, imagem sempre remaneável ou transformável em função das constelações afetivas que a determinam (DELEUZE, 1997, p. 73,76-77). Podemos entender o *afecto* como a força que dispara em nós o devir sensível. *Afecto* e *percepto* compõe um *bloco* de *força* e *forma* que não reproduz ou inventa a arte (e neste caso a fotografia), mas que captam forças e tornam visíveis as forças que antes não víamos. Assim, *força* e *forma* produzem em nós sensações ou vibrações desencadeadoras de devir. Um objeto pode produzir em nós uma transformação, um tornar-se algo. Olhamos o objeto/imagem/coisa e sentimos que ele se transforma na medida em que nós nos transformamos também. Algo acontece entre nós e o objeto. Eis as noções de *afecto*, *percepto* e devir: [...] o artista é mostrador de *afectos*, inventor de *afectos*, criador de *afectos*, em relação com os *perceptos* ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227-228).

A composição estrutural desta pesquisa é elaborada para gerar um pensamento rítmico sobre a fotografia. Uma imagem pode ser visitada uma, duas, três e milhares de vezes. Quanto mais observarmos uma imagem, perceberemos que ela é múltipla, e isto já nos faz questionar qualquer tipo de certeza. O que torna este movimento interessante é a busca incessante por *compossíveis desdobramentos* das obras. Assim, estão em evidência o trio ficção/realidade/educação e a proposta de *ver e pensar* a imagem fotográfica por muitas entradas.

Experimentação aqui, para além de um exercício artístico e pedagógico, instala-se como um modo de pensar. Significa romper com a lógica do duradouro e fechado para buscar o novo, o porvir, sem porto seguro. Os experimentos supõem uma autonomia nômade, de movimento que se deixa contaminar, capaz de viajar o mundo inteiro sem sair do lugar. Toda esta experimentação busca o tempo autêntico da invenção. Uma espécie de contágio ou grito que me permite ter dúvidas quando desconfio da própria visão (o olho já estaria domesticado?). Os experimentos interpostos nesta escrita incidem ainda numa investida complementar à tese e/ou outros modos de documentar e expandir a pesquisa para além das bibliotecas universitárias circulando por exposições, revistas e *blog*⁴.

Por fim, nestas (*des*)conexões procuro evidenciar a diferença como um saber avesso e despreocupado com a reconhecimento. Talvez seja esta uma possibilidade de se pensar a *fotografia da diferença*, como prefiro dizer.

⁴ Todos os experimentos fotográficos criados para esta pesquisa estão disponíveis no *blog*: paraverepensar@blogspot.com

Uma alternativa de rasgar a imagem fotográfica em pedaços, espalhar seus estilhaços ao vento sem ter a dimensão exata de onde conseguirão chegar e quiçá atravessar o olhar do Outro, do estrangeiro, do artista, do educador.

Sobre os artefatos

Na sociedade moderna *artefatos culturais* são criações feitas pela mão do homem; invenções da humanidade. Nesta pesquisa, a escolha da palavra *artefato* justifica-se pelo constante uso da Fotografia (artefato cultural) como eixo central dos diálogos aqui forjados. Cada artefato incide em um capítulo ou mais precisamente, em blocos temáticos onde apresento fotógrafos, conceitos e fotografias e, discorro sobre suas intersecções. A concepção estrutural expõe, portanto, cinco artefatos e uma seção especial, dispostos da seguinte forma:

Artefato 1 – Diálogo contemporâneo sobre a produção de visualidades – procuro pensar sobre as interfaces entre: fotografia, dobra e Educação. As concepções de Deleuze sobre o jogo de forças contido na fotografia e a produção de Duane Michals são interessantes. O que aprendemos com este encontro? O convite é pensar o valor da superfície das imagens fotográficas e o jogo de forças que por vezes engana, inventa e provoca dobras, como na série fotográfica *Things are queer*. A arte parece brincar com o imaginário tornando visível àquilo que antes não víamos; transformando o elemento invisível em algo perceptivo, evidente. Atento-me aos pontos de fuga de cada cruzamento. Busco a dobra, os desdobramentos, a redobra que a fotografia produz. Parece que o pensamento interrompe o curso da narrativa, se desmancha e é forçado

a se reordenar de quadro em quadro. Neste movimento, penso a travessia (a nossa travessia) *para/com* a fotografia e articulo/desloco conceitos para outras (novas) leituras na educação.

Artefato 2 – Do sem arte à arte – abro fissuras no tempo para procurar os movimentos que fazem da fotografia uma expressão artística. Este é um passeio que independente da ordem cronológica dos fatos, mas que toma a fotografia enquanto instalação estética e artística; intervenção em espaços públicos; o que equivale a algo muito distante de uma captura cuja função seja documentar um evento pelo anseio de arquivar um tempo. A fotografia é plural e, ao mesmo tempo, território de passagem.

Artefato 3 – Entre o fetichismo, o voyeurismo e outros deleites – neste bloco, a fotografia aparece como um enigma que extasia e desassossega o olhar do observador. Proponho observar a fotografia como texto. Texto feito de luz, de encenação, de manipulação, de desejos... A fotografia é um vestígio que deixa rastros para o imaginário. Que tipo de prazer está contido no *click* fotográfico? Seria uma sensação de “*la petite mort*”? Uma erótica que desponta aos olhos? Um tipo de fetiche que move o olhar voyeur? Interessa-me o recorte temporal do *click* – instante da captura que é também o instante da intimidade, da erótica e do deleite do corpo que registra. Se realidades e ficções estão presentes na fotografia, é a partir desta ambiguidade que reflito sobre a produção de visualidades. Eis a fissura onde morte e vida coexistem e se sobrepoem como em camadas de parcelas de tempo. Um platô, que pode se deslocar e comunicar algo ainda não dito.

Artefato 4 – A pequena história do *click* – embora o subtítulo anuncie uma ideia de percurso, não elaboro um tratado sobre a gênese da

fotografia ou sobre a representação fotográfica do real; sobre isto há uma ampla bibliografia disponível em materiais impressos e digitais. Parto de uma retrospectiva pequena sobre a fotografia para questionar o conceito de representação. Este retrospecto é importante, especialmente para que professores de cursos de licenciatura, percebam e problematizem a fotografia por outras vias, além de uma fonte documental. De um lado a fotografia marca a reprodução do realismo (e se apodera de um discurso de verdade para se legitimar como fonte histórica); de outro lado, aparece como vestígio, ficção, que não prova absolutamente nada.

Artefato 5 – Fotografia infame: captura, instante, encenação – aqui retomo a questão da construção de regimes de verdade a partir de capturas. Assim, provo o encontro do filósofo Michel Foucault com as fotografias de Julia Margareth Cameron, na intenção de pensar a encenação e o modo teatral que compõe suas capturas. Convido também Roland Barthes para dialogar com as fotografias de Robert Doisneau sobre o par presença/ausência e a questão do instante.

Estabelecer a conexão entre o campo educacional e os desafios que tangem a produção visualidades por meio de fotografias é um grande desafio. Por isso, na última seção retomo a questão que permeia toda esta investigação: **qual é o lugar da ficção na Educação?** Deste modo, procuro tratar sobre como a fotografia se sustenta e exhibe momentos de nossa existência coletiva e pessoal. Afinal, como lidamos com a efervescência imagética atual? Como *voyeurs* que observam pelo buraco da fechadura desejamos *descobrir*... Nossos olhos veem. Mas, o que veem e como veem nossos olhos?

Artefato 1

Diálogo sobre a
produção de visualidades

"Eu gosto do absurdo fixo das imagens"
(Manoel de Barros – *Menino do Mato*, 2015, p. 39)

O primeiro artefato desta pesquisa pede que observemos a fotografia com um olhar atento, da ordem do sensível, da estética, dos afetos. Significa abrir passagem para encontros e descobertas, mas também desconfiar daquilo que se vê. Deleuze propõe que pensemos sobre o jogo de forças contido na imagem. Não se trata de buscar o centro, o dentro ou o fora da imagem, mas experimentar a travessia *para com a* imagem. Aqui, a arte fotográfica e suas dobras são uma aposta educativa. Nas séries de Duane Michals, o fotógrafo inventa narrativas e conceitos. Ambos, (Deleuze e Michals) nos fazem jogar com a dobra e a repetição para produzir outro pensamento e leitura. Há uma chamada para operarmos a imagem de outro modo nos espaços educativos. Romper com o uso utilitário da fotografia para potencializar uma formação estética e educativa, propensa ao devir. Ao tomar a fotografia como um dispositivo aberto a criação podemos ver outras conexões entre *fotografia, ficção e educação*. Com Jan Masschelen, vamos ainda pensar sobre a *e-ducação* do olhar. Se é possível estimular a curiosidade, compreender e ensinar por diferentes visualidades, é possível tomar consciência pelos olhos? Ver é um convite aberto, um exercício pedagógico que pode nos fazer pensar e *transver* o mundo.

FOTOGRAFIA, DOBRA E EDUCAÇÃO

Dobra I: estilhaços de fotografia espalhados ao vento

*“Acredito no invisível. Não acredito no visível...
Para mim a realidade reside na intuição e na imaginação,
e na vozinha da minha cabeça que diz:
“Isto é extraordinário?!”.*
(DUANE MICHALS)

Antes de partir para o encontro de Gilles Deleuze (2012) com a questão da dobra e a fotografia conceitual de Duane Michals⁵ a fim de pensar o valor da superfície das imagens fotográficas e seu jogo de forças, aproximo a Fotografia da Educação, especialmente por entender que a leitura e o trabalho com fotografias feitos no campo da Educação são distintos da leitura e do trabalho feitos no campo das artes e, talvez por isso, seja desafiante e necessário promover este encontro.

A imagem⁶ ficcional não pode ser tratada tão-só como um suplemento nos processos de ensino. Muitas vezes, o que acontece na Educação é um tipo de abordagem explicativa ou mesmo utilitária do uso de imagens no ensino. A fotografia aparece nos livros didáticos, nos corredores da escola, nas colagens, nos *slides* de apresentação de textos

⁵ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

⁶ “[...] A palavra imagem teve sua origem no latim *imago*, que no mundo antigo significava a máscara de cera utilizada nos rituais de enterramento para reproduzir o rosto dos mortos. Ela, nasceu assim, da morte para alongar a vida e apresentou, com isso, as noções de duplo e de memória. A imagem tinha o papel de recompor o homem, cujo corpo se decompõe pela morte [...] a imagem emergiu tendo a função de tornar presente o ausente e dar continuidade a existência terrena [...]” (KERN, 2006, p. 15-16). Na lógica de perceber presença e ausência em diferentes obras fotográficas, adoto a palavra imagem para pensar como se formam as capturas das coisas.

na universidade, ela é associada à função de exemplificar o cotidiano e seus conflitos. Por outro lado, quando pensamos à fotografia no campo das artes, autorizamos outras narrativas, talvez mais criativas e/ou ficcionais.

A fotografia não paralisa, antes supõe um movimento que se deixa contaminar. Falo de um movimento nômade capaz de viajar o mundo inteiro sem sair do lugar. Toda a experimentação pode ser uma espécie de contágio ou grito que me permite ter dúvidas quando desconfio da própria visão.

Ver e pensar a fotografia por diferentes perspectivas surge como um convite aberto. Posso compor com linhas de intensidade. A busca pela diferença pode tomar o dado que me é comum (o mesmo) e transformá-lo em outra coisa (um dado novo). De modo que as dobras, por serem infinitas e múltiplas, me aproximem da polifonia que caracteriza a fotografia.

Às vezes, tenho a impressão de que as reverberações da imagem se dão em mim como uma espécie de eco ou travessia. Uma mescla de sensações, arranjos e desdobramentos entre o fora (objeto externo) e a imagem que a própria fotografia revela. Aqui me interessa um modo de pensar por dentro e não por fora do objeto. Um modo de me desgarrar do externo observando a multiplicidade⁷ de saberes que se alojam em movimento – um pensamento rítmico.

⁷ Para Deleuze (2006, p. 260) [...] a multiplicidade não deve designar uma combinação do múltiplo e do uno, mas, ao contrário, uma organização própria do múltiplo como tal, que de modo algum tem necessidade da unidade para formar um sistema [...]. Aqui o múltiplo nos faz pensar a diferença pela diferença, isto é, não se trata de buscar a semelhança ou a representação de algo (na imagem fotográfica), mas, procurar à diferença e pensar diferente daquilo que já está associado a valores, padrões e verdades discursivas. Assim, a multiplicidade nos potencializa a fugir de um pensamento generalizado ou linear para um pensamento *da diferença* sobre a produção da vida, dos objetos, das fotografias, suas formas, suas singularidades, suas dobras, seus rizomas, etc. A multiplicidade pode caracterizar a fotografia (o espaço) como produtora de

Esta tese não revela a verdade (em absoluto!), tampouco busca por ela ou pela sustentação de saberes sobre a Fotografia. Somos ignorantes diante daquilo que ensinamos, diz Rancière (2013). Neste movimento quase solitário procuro escutar as vozes e teorias que povoam este texto e os interlocutores que atravessam o meu caminho. Aqui o devir se exhibe acoplado ao desejo de uma estética do acontecimento ou, quem sabe, como uma possibilidade de contaminar a ideia de verdade com a noção de encantamento, de múltiplo, linha de fuga, aquilo que escapa ao mesmo tempo em que deseja.

A linha de fuga é um rasgão, uma invenção que produz e não que reproduz a arte. Nestas fugas a arte se faz, cria problema, se inventa, cria conceitos. Um tipo de filosofia do percurso. Pensamento andarilho, desterritorializado. Um deslocamento ou agrupamento fugidio, sem programa, intenção e segredos.

Deleuze (2012, p. 133) afasta da origem, da verdade, para inventar conceitos e promover acontecimentos. O acontecimento gera singularidades, vai além. O acontecimento mexe com o evento, com a ordem do evento, pois o acontecimento não se trata daquilo que estou pensando, ele está sempre em devir. Por isso, não apresento um recorte da história da Fotografia, aqui tudo é meio, rizoma, travessia, conversações. Não há ordem de leituras e invenções, tampouco existe uma palavra última, de ordem educativa.

tensões e forças que atualiza o virtual, cria novas territorialidades, encontra planos fuga ao reterritorializar ou desterritorializar a imagem, multiplica o *Mesmo* em diferentes escalas na busca por novas singularidades. A multiplicidade, pede que sejamos capazes de subtrair de nosso pensar a figura do *Mesmo*, do *Semelhante* e do *Análogo* de modo que produzir um novo modo de pensar, pela *Diferença*.

No *deslocamento conceitual* proponho um jogo entre filosofia, fotografia e acepções da Educação. Uma espécie de devir-Deleuze que acontece no exercício da escrita e de suas reflexões. A combinação entre fotografia e escrita possibilita estranhar o cotidiano e criar ficções. A fotografia é uma espécie de citação do mundo, um recorte, um enquadramento duplicado, descontextualizado. Enquanto citação, a fotografia abre passagens para certezas menos estáveis que, desestabilizadas, transformam o regime representativo em outra coisa, outra leitura, de estilo talvez mais ficcional.

Rancière (2012, p. 42), por exemplo, ajuda-nos a pensar a tensão de uma fotografia que expõe concomitantemente algo real que ao mesmo tempo inexistente, a imagem fotográfica já é outra coisa. A fotografia e seu regime estético provoca pausas, vazios, caos. No jogo da captura ora estamos diante da arte e da não arte. É a indeterminação que nos possibilita usar a fotografia enquanto uma experiência conceitual, menos documental, ainda que a ideia de evidência ou representação nunca abandone a captura.

Esta experimentação metodológica inspirada na escrita fotográfica esforça por se afastar da noção de representatividade e mimetismo para explorar outro meio, outra forma de palavra – uma palavra fotográfica escrita – e suas conexões. No jogo entre *foto* e *palavra* surgem narrativas – fotonarrativas – de realidades inventadas. A fotografia escrita é contaminada por diversos fotógrafos e momentos históricos, por isso ela se apresenta como um instrumento experimental (quase surreal), que dá vida às reflexões aqui existentes.

A fotografia (e essa outra forma de se propor a escrita e a experiência, no sentido sugerido por Benjamin⁸) se constitui como linha de fuga que escapa dos tradicionais moldes de se fazer pesquisa, de se referir aos métodos e de se consagrar a Ciência. Se a fotografia desde 1950 revolucionou a arte e, sobretudo, nos propôs pensar a arte conceitual nos interstícios da vida cotidiana, interessa-me experimentar a fotografia por outras vias e quiçá retomar o seu caráter pensante.

Dobra II: a fotografia para além da sala de aula

*“Não é por acaso que você está lendo isso.
Eu estou fazendo marcas pretas no papel branco.
Essas marcas são meus pensamentos e
embora eu não saiba quem está lendo isso agora,
de algum modo as linhas de nossas vidas se encontraram...
Para o comprimento dessas poucas frases, nos encontramos aqui.
Não é por acaso que você está lendo isso.
Este momento tem sido esperado por você.
Eu estava esperando por você.
Lembre-se de mim”
(DUANE MICHALS)*

⁸ Quando menciono a palavra experiência, refiro-me ao sentido anunciado por Benjamin. Como trata-se de um posicionamento bastante conhecido no meio acadêmico, opto por não criar uma seção sobre o duo *experiência/sentido*, ou sobre *o sujeito da experiência* e *o saber da experiência*. Espero possibilitar através da composição estrutural desta pesquisa um tipo de *experiência* ao leitor; algo que lhe atravesse, lhe toque, lhe aconteça a ponto de transformá-lo ou mexer com o seu pensamento. Proponho uma abertura ao desconhecido. BENJAMIN, Walter, (1991). *El narrador*. In: Para uma crítica de la violencia y otros ensaios. Madrid: Taurus, p. 111 e ss. (Ou, na edição brasileira: 1994). *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. In: *Obras escolhidas*. 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, vol. I).

Acredito que a nossa formação estética deriva de procedimentos mais ousados, fluidos e menos estáveis. Por isso, trago questionamentos que vivencio ao longo de minha prática enquanto pesquisadora, professora e fotógrafa. Penso que tanto estudantes quanto professores de cursos de licenciatura podem avançar o diálogo sobre a potencialidade da imagem fotográfica e os modos de se trabalhar com a fotografia nos espaços educativos que vão muito além das salas de aula. Daí o meu desejo em provocar o encontro destas áreas, a fim de descobrir mais sobre as interconexões existentes entre a Fotografia e a Educação.

Não me remeto apenas à educação escolarizada e sistematizada, mas a uma noção mais vasta de educação. Tento debater e problematizar nossa formação estética/visual. Ao eleger a Fotografia como objeto desta reflexão, não tenho a pretensão de resolver os problemas das salas de aula e/ou dos processos de ensino, muito menos explicar “a origem” da Fotografia e sua demarcação/fronteira com o campo educacional. Não abordo o pensamento ontológico da Fotografia, ao contrário, tomo a fotografia como um dispositivo aberto à criação, a atravessamentos, à exposição. Um artefato poroso. Um tipo de resistência e de recusa a pensamentos estanques em torno do uso utilitário da fotografia na Educação.

A fotografia é potente, dissimulada, fugaz. Uma captura é capaz de revelar o intervalo inventivo de diferentes conceitos. Uma dobra. Um rasgão no tempo, no espaço, um salto para o novo. A Fotografia, num gesto de interrupção nos ensina a criar poéticas e estéticas descoladas de padrões pré-determinados (algo na contramão de anúncios de folhetins didáticos). Ao invés de fixar uma possibilidade de leitura, trabalho e/ou criação imagética, a fotográfica abre passagem para a produção de

conhecimentos, experiências e sentidos. Talvez isso se dê em decorrência de sua polifonia ou do próprio emaranhado de saberes que não para de acontecer *na, sobre e para com a* imagem.

Imaginemos que uma fotografia é vista e revisitada inúmeras vezes. Sempre que nos lançamos neste movimento entendemos que a potencialidade (educativa) da imagem não para de acontecer. A fotografia é movimento, gera movimento e nos pede a ver. Ver, sentir, ser atravessado por uma linguagem que se expande para além do olho e da visão.

Pensando nisto e nas interfaces entre a Fotografia e a Educação, tomo propositalmente alguns conceitos filosóficos, misturo a produções fotográficas e desloco estes conceitos para outras esferas, produzindo assim um tipo de escrita labiríntica, que problematiza a fotografia, exhibe seus conflitos, suas tensões e permite educar pela contagiante força da imagem. Busco o lugar da ficção dentro dos processos educativos.

Se a educação, em especial a escolarizada, é na modernidade um sistema de “universalização do ensino – na medida em que almeja atingir a todos, e uma massificação do ensino, visto que deseja que todos aprendam tudo⁹” – o que proponho é a subjetivação na educação, isto é, tornar o processo mais singular de modo que o particular seja mais atraente que o universal. Refiro-me a possibilidade de criar espaço para que o sujeito (estudante e/ou professor) experimente, sinta, seja

⁹ GALLO, Silvio. Em torno de uma educação voltada à singularidade: entre Nietzsche e Deleuze. *In: Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura, educação – Simpósio Internacional de Filosofia, 2005 / organizador: Daniel Lins – Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007 – p. 291.*

atravessado, faça conexões por ele mesmo, independente do movimento coletivo de uma aula. Nietzsche¹⁰ assinalou isto ao sugerir a *educação de si* como objetivo do sistema de ensino.

Quanto mais popular é o processo de ensino menos singularizado ele se torna. Daí fica praticamente impossível pensar uma educação estética visual de forma generalizada quando ela poderia se incidir em um espaço menor, mais singularizado. As fotografias nos tocam, algumas mais que outras. Como uma marca ou cicatriz capaz de desenhar a pele certas fotografias podem nos atravessar a ponto de fazer com que nunca mais as esqueçamos. Enquanto algumas imagens ganham amplitude outras se dissipam rapidamente em nossa memória. O fato é que a fotografia reúne e regula elementos que despontam em nós intermináveis pensamentos, sensações e devires, além de agenciar eventos através de seu jogo de forças.

Se esta é sempre uma condição, ou seja, que a imagem carregue em si sua parcela singular e plural, pensar a relação entre a Fotografia e a Educação nos exige perceber como os planos se interpenetram, se movimentam e se transformam. Em que momento a imagem fotográfica deixa o seu território para deslizar-se para o campo da Educação? É possível desterritorializá-la de seu plano para buscar outro pensamento? Quando e como os tempos se encontram nas capturas, nos espaços do “entre”, nas diferenças, nas repetições? As imagens da educação se relacionam com as imagens artísticas?

Se a questão é o meio, talvez seja pertinente deslizar a Fotografia para a Educação e a Educação para a Fotografia numa mistura que

¹⁰ Sobre isto buscar os textos de Nietzsche: *Schopenhauer como educador* (1874) e *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino* – conferências datadas de 1872.

intercambie os campos e observe as potencialidades formativas da imagem nos espaços interfaciais ou exatamente no meio deslocado, desterritorializado, que se instala e pede outras entradas. Assim, a Fotografia pode aparecer nos espaços de formação – escolas, universidades e outros – como uma abertura estética e artística capaz de estimular a sensibilidade e a produção de conhecimento, além de propor câmbios nos modos sobre como abordamos e entendemos a estética visual.

Lembro-me do texto de Silvio Gallo¹¹ sobre a possibilidade de uma educação menor nas salas de aula e no cotidiano das escolas. Volto à questão da singularidade e de uma formação menos generalizada. Enquanto professora, pesquisadora e fotógrafa, entendo que posso encontrar alternativas distintas de ensino capazes de transformar os espaços de formação, ainda que os meus movimentos pareçam minúsculos diante da grande área da Educação. A questão é: o que faço para produzir o meu presente? Como entrevejo os conhecimentos, as formas de aprender e ensinar? De que forma identifico os limites de cada proposta de ensino para buscar dispositivos de liberação e/ou de uma *educação menor* como pontua Gallo (2002, p. 172)?

Percebo as diferenças entre a proposta de uma educação maior (mais universal) e uma educação menor (mais singularizada). Na medida em que resisto a um processo de formação massificante ou quando desterritorializo o uso da imagem nos processos educativos, crio novas

¹¹ GALLO, Silvio. Em torno de uma educação menor. *In*: Revista Educação e Realidade. Jul/dez. 2012. P. 169-178.

possibilidades de ensino e produz diferenças, como pontua Gallo (2002, p. 175):

[...] ora, se a aprendizagem é algo que escapa, que foge ao controle, resistir é sempre possível. Desterritorializar os princípios, as normas da educação maior, gerando possibilidades de aprendizado insuspeitadas naquele contexto. Ou, de dentro da máquina opor resistência, quebrar os mecanismos, como ludistas pósmodernos, botando fogo na máquina de controle, criando novas possibilidades. A educação menor age exatamente nessas brechas para, a partir do deserto e da miséria da sala de aula, fazer emergir possibilidades que escapem a qualquer controle. As táticas de uma educação menor em relação à educação maior são muito parecidas com as táticas de grevistas numa fábrica. Também aqui se trata de impedir a produção; trata-se de impedir que a educação maior, bem-pensada e bem-planejada, se instaure, se tome concreta. Trata-se de opor resistência, trata-se de produzir diferenças. Desterritorializar. Sempre.

Apesar de deslocar os processos educativos para uma esfera menor e singularizada, pensar a potencialidade da imagem fotográfica na Educação é ainda um desafio pois, a maior parte dos cursos de licenciatura não encontra espaço para promover este tipo de discussão. Chegar, portanto, próximo de uma ruptura com a educação maior como pontua o autor, é um desejo que segue latente. Mas também, uma alternativa para pensar justamente o espaço desterritorializado do meio, entre a Fotografia e a Educação.

Uma educação menor estaria voltada ao processo rizomático; a ações fragmentadas onde o foco não está no todo, ao contrário, o interesse está em encontrar caminhos menos totalizantes, mais engajados em novas

conexões. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 37) “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo”. Assim, quando trago para a reflexão a potencialidade da imagem fotográfica quero pensar sobre produção das diferenças permeada por variações e multiplicidades.

Ocorre que ao propor mudanças no processo educativo, que destaque a singularidade de uma *educação menor*, é preciso ter em vista a igual produção de multiplicidades. Isto significa que singularidade e multiplicidade conectam-se aos projetos coletivos de uma turma, por exemplo, mas ao mesmo tempo, pode estar suscetível aos riscos de cada projeto ou aos modos como a *educação maior* pode se apropriar de algumas ações, controlá-las e convertê-las para um fim totalizante.

A potencialidade da imagem fotográfica está assim associada à noção de caos, de resistência às disciplinas, de oposição à instrução de um tipo de leitura da imagem. Aversão a qualquer direcionamento feito por materiais pedagogizantes. Falo de uma aprendizagem estética que aconteça no escape das normas, no deslizar de conceitos. Eis aí uma atitude contrária ao modo utilitário da fotografia (e da ficção) nas salas de aulas. Se reconhecermos os nossos limites e a nossa parcela de ignorância diante das fotografias e de seus usos, teremos mais chances de torná-las potentes. Às vezes, precisamos de um gesto mais ousado. Uma imersão no caos, no desconhecido, para encontrar um pensar menos explicativo e mais sensitivo.

Dobra III: fotografia, dobra e educação

*“Nada é o que eu, uma vez pensei que fosse...
Você não é quem pensa que é.
Você não é nada que possa imaginar.
Eu sou um escritor de contos.
A maioria dos fotógrafos são repórteres.
Eu sou uma laranja – eles são maçãs”*
(DUANE MICHALS)

A fotografia como superfície, como valor não-profundo. Esta superfície não se limita em classificar se a fotografia é verdade ou mentira, mas observar quais são as condições ou as categorias que permitem perceber a fotografia como verdade. Deleuze (2006, p. 75), em *A Lógica dos Sentidos*, diz que não há um único sentido, mas vários sentidos e direções a serem “produzidos por meio de novas maquinações”. Assim, a leitura de uma fotografia não pode ser estanque ou fixa, ao contrário, sempre haverá sentidos plurais. Deleuze recusa o sentido dualista de *bem* e *mal*, de *verdade* e *mentira*. (Estaria aí uma possibilidade para a entrada da ficção na educação?).

Este vai e vem que a dobra suscita ou este fazer e desfazer, dobrar e desdobrar que a fotografia move, pede que percebamos variações gravadas na película sensível. Penso aqui em uma aposta educativa que possibilite ao leitor experimentar, ou melhor, *experimentar* a obra. O sujeito se expõe na medida em que se inter-relaciona com aquilo que está exposto e abre passagem para que a obra lhe toque, seu jogo de forças lhe atravesse, suas dobras lhe aconteçam...

Sabemos que esta é uma relação plural. O jogo de forças se dá na relação de uma força com outras forças. A imagem fotográfica é também composta por desenhos intensos feitos de velocidade e luz, capazes de

gerar *perceptos* e *afectos*. Neste caso, o fotógrafo-artista se relaciona com o jogo de forças compondo a imagem fotográfica sem atribuir-lhe um único sentido, ao contrário, propõe que o leitor seja capaz de se relacionar com o mesmo jogo de forças de modo a traçar uma nova cartografia dos afetos.

A arte parece brincar com a relação de forças; seu desejo é captar o clichê, o cotidiano, o imaginário através de cores, ritmos, instantes, espaços, sensações. Estes elementos se tornam personagens nas capturas. A arte torna visível aquilo que antes não víamos, isto é, transforma o elemento invisível em algo perceptivo. Por isso cria e vibra com o jogo de forças. A fotografia rompe com o caráter ilustrativo de aulas ou saberes quando expõe em si mesma “toda a sua realidade”. Vejamos a citação de Sauvagnargues (2007, p. 26):

[...] tudo se define como agenciamento de movimentos e vibração de afetos que Deleuze, referindo-se a Bergson, chama de imagem [...] longitude, ou relação de forças, a imagem não é uma representação da consciência, um dado psicológico, nem uma representação da coisa, apontamento do objeto. Não é uma cópia, uma duplicata mental, mas um modo da matéria, um movimento real, e o efeito da arte deve ser entendido nesse plano estritamente positivo. “Uma imagem não representa uma suposta realidade, ela é em si mesmo toda sua realidade”. Tomada no sentido bergsoniano de uma relação de forças, de um sistema de ações e de reações no nível da matéria, a imagem não necessita ser apercebida, mas existe em si, como abalo, vibração, movimento. Compreendida nesse sentido realista, a imagem releva de uma física das forças.

Todo esse emaranhado de cores e traços que a fotografia compõe me interessa, sobretudo, por permitir pensar sua interface com práticas educativas e questionar seus deslocamentos ou a própria geografia fotográfica. Deleuze (2012, p. 13) se atenta aos pontos de fuga de cada cruzamento. Significa buscar a dobra, os desdobramentos, a redobra que a fotografia produz – não de um ponto a outro, mas os pontos de fuga presentes em cada traço. A dobra recusa qualquer limite na imagem.

Para Deleuze (1991, 14) “o múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”. Neste sentido, não há divisões, categorias ou hierarquias entre as dobras. Cada dobra exerce um papel singular que amplia a nossa visão sobre tempo e espaço (dobrado) na imagem fotográfica – e aí já seria o início de outra coisa (uma experiência estética visual?).

Mas, se o que procuramos na arte, e neste caso, na fotografia é o sentido ou algum sentido para aquilo que denominamos educação, talvez estejamos envolvidos em uma busca inútil e vã. Aqui não estamos à procura do centro, do dentro ou do norte da imagem. Nem o cheio, nem o vazio. É o próprio processo de decomposição e produção da imagem fotográfica que educa (e nos educa) – gera transformação. Pouco importa quais são os limites e as marcações entre o início, o meio e o fim. O que realmente importa é a travessia (a nossa travessia) *para/com* a imagem fotográfica e a ficção. Nesta travessia, seria mais interessante nos encontrarmos ou nos perdermos no jogo com a imagem? Afinal, o que ela nos pede a ver?



Se a dobra nem sempre é visível precisamos então olhar a superfície, a profundidade da superfície, as dobras da própria superfície. Aquilo que antes víamos como centro, pode ser descentralizado; aquilo que apontávamos como o lado de fora pode ser o lado de dentro ou o inverso. Novamente um jogo de forças em que Deleuze (2009, p. 12), aponta:

[...] é sempre contornando a superfície, a fronteira, que passamos do outro lado, pela virtude de um anel. A continuidade do avesso e do direito substitui todos os níveis de profundidade; e os efeitos e superfície em um só e mesmo acontecimento, que vale para todos os acontecimentos, fazem elevar-se ao nível da linguagem todo o devir e seus paradoxos [...]

Para pensar a superfície da imagem fotográfica é preciso rever o avesso, o inverso, o paradoxo da própria fotografia. Deleuze (2009, p. 136), em *A Lógica do Sentido*, usa a figura da cortina para nos fazer refletir sobre a superfície que se dobra sobre si:

[...] A superfície, a cortina, o tapete, o casaco, eis onde o Cínico e o Estóico se instalam e aquilo de que se cercam. O duplo sentido da superfície, a continuidade do avesso e do direito, substituem a altura e a profundidade. Nada atrás da cortina, salvo misturas inomináveis. Nada acima do tapete, salvo o céu vazio. O sentido aparece e atua na superfície, pelo menos se soubermos convenientemente, de maneira a formar letras de poeira ou como um vapor sobre o vidro em que o dedo pode escrever [...]

Ora, o que Deleuze nos pede a ver é a inversão dos sentidos, ou seja, a lógica do sentido pode se dar sobre uma lógica do não-sentido, e ainda, ao se estabelecer o sentido na superfície estamos novamente

jogando com as dobras, com a repetição ou o anel de Moebius. Fotografo um autorretrato, imprimo e o contemplo. Estou dentro ou fora dele? Este tipo de jogo existe? Dentro. Fora. Fora. Dentro. Em que momento o espelho irá inverter para mostrar as dobras da superfície? Talvez a fotografia se desdobre simultaneamente para que nos encontremos e nos percamos nela. (E esta não é a magia da ficção?).

Lembro-me da clássica série fotográfica de Duane Michals¹², *Things are queer*, de 1973. Nela o fotógrafo brinca com o espaço e provoca a repetição, o retorno, o efeito de *zoom*. Na medida em que avançamos de um quadro para o outro percebemos e agregamos novos elementos e sensações às imagens. Um movimento que se repete sempre que uma janela se abre.

Esta série é bastante curiosa porque sem perceber caímos no jogo que Michals nos convoca a jogar. Não basta simplesmente acompanhar as passagens de um quadro a outro. Em alguns momentos temos a sensação de investigar o detalhe a procura da origem. Que diferença faz saber se a composição começa com o primeiro ou o último quadro? A sobreposição de imagens metamorfoseia as categorias de espaço e de tempo. Quanto mais olhamos a série, mais adentramos ao labirinto que ora ofusca e ora revela a profundidade da superfície fotográfica de Michals.

É inegável que o jogo de forças nos incita a examinar esta série fotográfica mais de uma vez. Será que “as coisas são estranhas” por que tocam a subjetividade? Ou são excêntricas por que não vemos a precisão

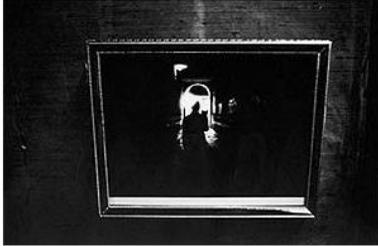
¹² Ver: Pequenas notas sobre os fotógrafos

da realidade? A fantasia nos aprisiona e ao mesmo tempo em que nos liberta *da/na* imagem. Michals compõe com a fotonarrativa e o intervalo entre um quadro e outro é o que nos faz pensar.

Não se trata de buscar “o sentido” da arte e, sobretudo, da fotografia. Quanto mais este movimento acontece, mais sem sentido ele se torna. Esta busca por si só é questionável – sempre haverá conflitos e tensões postos pelos registros fotográficos. Na obra de Michals a força está em desafiar o olhar do espectador sobre a intimidade, o temor, a dúvida, o prazer que é ex-posto em narrativas do cotidiano. São retratos simbólicos que questionam a própria a fotografia e sua capacidade de documentar. A fotografia conceitual de Michals engana, inventa, inova, provoca dobras, produz ficção.

THINGS ARE QUEER





Não apenas em *Things are queer* (1973), mas também em *The fallen angel* (1968), *The Human Condition* (1969), *Magritte With Hat* (1965), *Grandpa Goes to Heaven* (1989), entre outras séries fotográficas, Michals cria dobras, fissuras, fragmentos de tempo e espaço que se amplia, se desdobra, se retorce, se distorce. Quando captura seu autorretrato o fotógrafo cria o seu duplo, borra as fronteiras passando de um lado a outro por superfícies.

Michals pensa a fotografia por narrativas como no cinema. São pensamentos que se desprendem de enquadres como acontece na série *Chance Meeting* (1970), em que nos perguntamos se a sequência realmente existiu. Michals estabelece o conflito, o campo de tensão e a partir dele compõe a narrativa. Um quadro está conectado a outro quadro em um movimento que nem sempre é circular, mas, sequencial. Um elemento novo sugere que alguma coisa aconteça.

Se voltarmos a série *Things are queer*, veremos que a ruptura com o espaço e o tempo se dá no segundo quadro, isto é, quando a perna gigante e desproporcional entra em cena. Afinal, de quem é aquela perna? Por que agora o banheiro parece tão pequeno? Estaria o grande homem em um quarto de hotel, distante de sua casa e de seu espaço íntimo? Avançamos de um quadro a outro sem respostas. Apenas jogamos – como deseja Michals. Nossa tentativa é relacionar a narrativa com a leitura que temos do cotidiano.

Se pretendíamos seguir uma narrativa lógica e sequencial, na passagem de um quadro a outro somos surpreendidos pelo novo, pela fissura no espaço atemporal. O movimento do terceiro para o quarto

quadro vai mais além; mostra um homem que é personagem de um texto e, está em outro contexto. Ora! Há mais histórias dentro da história!

O ponto de partida é tão nebuloso quanto o ponto de chegada (se é que eles existem). O efeito de *zoom in* nos faz mergulhar para dentro dos detalhes de determinado enquadramento, ao mesmo tempo que o efeito *zoom out* remete o nosso olhar para fora do enquadre – forças latentes em vibração. A dissonância da narrativa da imagem que antecede a próxima faz com que nos aproximemos da maquinaria que faz este jogo rodar – montagem, descontinuidade, dobra e repetição.

Tira-se uma foto. Tem-se uma imagem. Tira-se outra foto. Tem-se outra imagem. De imagem em imagem e pela sobreposição de imagens, o fotógrafo narra uma história dentro de outra. Uma espécie de narrativa dissonante, fora de ordem. O novo pensamento brota da não linearidade dos fatos e, talvez por isso, não se identifique com um único sentido, mas com um emaranhado de sentidos e sensações (que não se explicam).

Pensar, portanto, a obra de Michals e o próprio ato de pensar dentro da obra de Michals é reconhecer que estamos mergulhados em um terreno instável, sem qualquer certeza. Os símbolos capturados nos deslocam e sugerem outra (nova) leitura. Parece que o pensamento interrompe o curso da narrativa, se desmancha e é forçado a se reordenar de quadro em quadro.

Embora a última cena de *Things are queer* seja a repetição da primeira, quando olhamos para a nona imagem, depois de passar por todos os conflitos e pontos de tensão, não concluímos o jogo, ele permanece em aberto – agora contaminado. O vai e vem da narrativa

revela como cada quadro se conecta ao mesmo tempo em que provoca o dado novo e a busca pela continuidade da história.

A leitura feita tanto na posição vertical quanto na horizontal exhibe marcações de tempo e de espaço que são desequilibradas pela própria estrutura da montagem e pelos planos que instituem as relações de conflito. Então, aprendemos a pensar pelas relações estabelecidas pelo choque, pela desordem, pelo caos criativo de cada passagem. Quais são as relações entre as imagens? Como percebemos estas composições? Que tipo de articulações entrelaçam os planos?

Deleuze (2009, p. 10) aponta que:

[...] os acontecimentos são como os cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas. É realmente este o primeiro segredo do gago e do canhoto: não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso da superfície. De tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não senão o sentido inverso. E se não há nada para ver por trás da cortina é porque todo o visível, ou antes, toda a ciência possível, está ao longo da cortina, que basta seguir o mais longe, estreita e superficialmente possível para inverter seu direito, para fazer com que a direita se torne esquerda inversamente [...]

Então, como inverter a imagem para que ela possa ser também educativa? Na arte fotográfica não há como fragmentar o gesto do fotógrafo. Será que o olho percebe e registra em segundos o espaço do “entre”, das dobras? Embora esta captura se dê pelo olho, pelo dedo e pelo botão da câmera (aqui não me atenho às questões técnicas do equipamento), essa imagem passa por todo o corpo, atravessa e inunda o

gesto do artista e o expõe. É o contágio e a experiência que acontece com cada indivíduo que revela o potencial educativo da imagem fotográfica.

Embora dois ou mais sujeitos se relacionem com uma mesma imagem e ao mesmo tempo, a experiência é sempre individual e depende da abertura de cada sujeito e do modo como se movimenta na travessia. A travessia é individual e acaba por condicionar que a experiência aconteça. Não se trata do sujeito interpretar a imagem e seus signos, mas experimentá-la livre de comentários, livre da necessidade de explicá-la (como geralmente faz a escola).

Ao pensarmos a potência educativa da imagem fotográfica não podemos desconsiderar todo o processo de montagem e desmontagem da imagem, isto é, como a composição fotográfica pode (e deve) promover distintos sentidos e sensações no leitor. Dependendo da forma com que se organiza uma narrativa, como vimos em *Things are queer*, por exemplo, a fotografia se desdobra para gerar um emaranhado de dados que acabam por desenvolver ideais, em um ciclo que se repete. Neste caso, pensar também se dá pelo processo, isto é, pela composição, que não exclui as fronteiras da fotografia, nem demarca espaços internos e externos, mas sugere a relação entre eles na intenção de deslocar os elementos expressivos da imagem para outros lugares.

Dobra IV: a potencialidade formativa da imagem

“Jamais interprete, experimente...”
(DELEUZE, 1992, p. 109)

Quanto mais leio, vou a exposições e participo de eventos relacionados a fotografia, sou profundamente atravessada pela conexão da Fotografia com a Educação. Entretanto, quando algum colega da área da Educação conversa comigo sobre a necessidade de se realizar uma pesquisa como esta, geralmente enfatiza a obrigação das teses em Educação terem que “solucionar” demandas do sistema de ensino ou mais pontualmente, problemas de aprendizagem nas salas de aula.

A questão que me incomoda neste caso é: até quando manteremos a compreensão de que uma tese tem que produzir cartilhas que “salvem” a educação do caos ou do próprio sistema de ensino? Por que ao invés disso não exploramos a potencialidade formativa de tantos temas que abarrotam estes mesmos espaços de ensino? O que podemos fazer para deslocar ou mesmo desconstruir este pensamento tão engessado e limitado?

Evidente que estes posicionamentos se localizam em áreas teórico-metodológicas distintas das minhas e que, meus colegas se manifestam a partir de outras correntes epistemológicas, mas será que não há outra possibilidade de se pensar a Fotografia na Educação sem ter que responder: Por que a Fotografia é útil para a Educação? Qual é a sua função dentro dos processos de ensino e aprendizagem? Como a fotografia é usada em sala de aula? Ou ainda, de que forma esta pesquisa poderá ser aplicada na escola ou em cursos de graduação, como por exemplo, o curso de Pedagogia? E a ficção, segue apostando encontrar fissuras para dialogar com a pedagogia...

Estas questões me atravessam justamente por entender que uma formação estética visual não carece de responder questionamentos como estes. Às vezes, tenho a impressão de que nas pesquisas realizadas na área

da Educação não propormos algo mais prático, que vise solucionar as demandas dos processos de ensino, já estamos de certa forma sujeitos a ser questionados, pois a pesquisa não pode tratar de algo “superficial”. (Mas, o valor não estaria também nos efeitos de superfície?) No processo de variação da fotografia? Na formação estética e educativa que deriva de procedimentos menos definidos ou fixos?

Penso estas questões enquanto pesquisadora, professora e fotógrafa. Acredito que tanto estudantes quanto professores de cursos de licenciatura podem avançar na reflexão sobre a potencialidade formativa da imagem fotográfica, além de inovar os modos de trabalhar com ficção nos espaços educativos. Por isso insisto nas interconexões entre a Fotografia e a Educação.

Não me remeto apenas a uma educação escolarizada e sistematizada, mas a uma formação estética que problematize e amplie este debate. Elejo a Fotografia, não com a pretensão de resolver os problemas das salas de aula, ou o uso utilitário da imagem nos processos de ensino, muito menos para sinalizar a demarcação/fronteira entre a Fotografia e o campo educacional. Ao contrário, tomo a fotografia como uma ficção, um dispositivo aberto à criação. Um artefato polifônico e propenso ao devir.

A fotografia é potente. Uma dobra. Um experimento. Um rasgão no tempo. Um salto para o conhecimento por muitas vias e modos. A Fotografia é capaz de nos ensinar a criar poéticas e estéticas livres e, talvez por isso, seja possível apreender um emaranhado de saberes. Isto é, podemos alcançar a experiência ou o atravessamento de conceitos, sensações e sentidos através de uma inusitada mirada.

Cabe pensar ainda que, se a imagem fotográfica é uma produção que pode partir do cotidiano, e que o cotidiano é por si só plural e produtor de diferenças, trabalhar com a fotografia (sobretudo na Educação) é arriscar lançar pensamentos menos representativos e/ou identitários, mas pensamentos que joguem com a *diferença* e a *repetição*, como sugere Deleuze¹³ ou que estejam voltados a diferentes perspectivas e olhares, como sugere Nietzsche sobre o perspectivismo em *Genealogia da Moral*¹⁴ (1886).

A ficção e o cotidiano são tecidos por múltiplos fios. Fios que narram, misturam, combinam e compõe capturas cotidianas. Daí que, além de atraente, é necessário agenciar encontros entre a Fotografia e o leitor, propondo uma espécie de leitura em trânsito, integrada a produção de saberes. Como possibilitar então que experimentações imagéticas aconteçam nos espaços de formação? É possível nos afastarmos do excesso de informação e julgo que impossibilita que a experiência aconteça?

Falta-nos ousadia! Arriscar mais; buscar outros movimentos. Realizar experimentações artísticas libertas de um fim utilitário nos espaços educacionais. Talvez assim seja possível perceber a potencialidade formativa da imagem fotográfica associada ao caos e a resistência às disciplinas, mencionadas anteriormente. Quem sabe é no caos criativo, fotográfico, artístico e ficcional, que aprenderemos mais sobre arte e estética do que em processos pautados em instruções de

¹³ DELEUZE, Guilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água. 2001.

¹⁴ Exploro esta questão um pouco mais adiante, no item: *Fotografia e o perspectivismo em Nietzsche* (p.61). Ver ainda: NIETSCHE, F. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Cia das Letras. 1998.

leitura da imagem, por exemplo. Afinal: o que podemos apreender do encontro entre a Fotografia e a Educação?

Dobra V: a e-ducação do olhar

“E-ducuar o olhar não significa adquirir uma visão crítica ou liberada, mas sim, libertar a nossa visão. Não significa nos tornarmos conscientes ou despertos, mas sim nos tornarmos atentos, significa prestar atenção”
(MASSCHELEIN, 2008, p. 36).

Para muitos educadores a educação do olhar significa orientar estudantes a formular uma visão mais apurada ou mais crítica sobre aquilo que se vê. É como se nós, educadores, precisássemos literalmente “abrir os olhos” de nossos estudantes a fim de conscientizá-los das coisas que acontecem na vida cotidiana. Mostrar aos estudantes que as vezes o seu modo de olhar pode estar aprisionado a determinado ponto de vista é interessante. Educar o olhar é arrancar velhas cortinas dos olhos para descobrir novas perspectivas. Se é possível despertar o olhar, estimular a curiosidade, compreender e ensinar por diferentes visualidades, é possível também tomar consciência pelos olhos. Neste espaço vamos pensar um pouco mais sobre a proposta de e-ducação do olhar pontuada por Jan Masschelein¹⁵.

¹⁵ Professor do Departamento de Psicologia da Educação de Leuven, Bélgica.

Ver. Verificar. Averiguar... Gosto da proposta de Masschelein (2008, p. 36) sobre de *e-ducuar o olhar*. Trata-se de “conduzir para fora, dirigir-se para fora, levar para fora. *E-ducuar* não significa adquirir uma visão crítica ou liberada, mas sim libertar nossa visão”. Vai além de um estímulo aos olhos, mas de fato propõe olhar atentamente aquilo que vê, tomar consciência de algo, transver o mundo. *E-ducuar* é uma prática onde o sujeito pode trans-formar-se, por isso requer pesquisa e deslocamentos (físico e mental). Para o autor, “*e-ducuar o olhar* significaria um convite a caminhar”.

Caminhar interessa à *e-ducação do olhar*. O percurso também é importante, mas é o caminhar que nos expõe a acontecimentos que se dão na medida em que se anda. Caminhar desacomoda o corpo, desassossega os olhos. No caminhar projetamos nossos olhos para janelas/paisagens e, mesmo as paisagens já conhecidas, podem ganhar outras nuances. Quando olhos livres (de qualquer julgo) percorrem o que se põe visível, podem deslocar e experimentar diferenças. Não é um evento que deseja apenas ultrapassar os limites da própria visão, mas alcançar a experiência proposta por Benjamin¹⁶ pelo olhar. Um olhar capaz de nos transformar, nos ex-por, nos lançar para fora de um determinado ponto de vista.

Olhar pode ir além de uma perspectiva já que toda perspectiva se prende ao ângulo de um sujeito ou de uma subjetividade. Quando fotografamos, produzimos visualidades, nosso olhar fragmenta uma cena, um texto, um contexto, transmite algo sobre aquilo que vemos e nos provoca a pensar sobre aquilo que não vemos. Fotografamos e, ao mesmo tempo, imprimimos o nosso olhar na imagem. Olhamos uma fotografia e

¹⁶ BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. *In*: Obras escolhidas. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2.

também somos afetados pelo olhar do fotógrafo. Na relação com a captura vemos o que nela está presente-ausente. Qual é a força de uma fotografia? O que aprendemos com ela? O que nela é evidente?

Se e-ducar o olhar perpassa a entrega do sujeito aos atravessamentos que se dão transversalmente pelo olhar, não se trata de professores “ensinarem” estudantes a ler criticamente uma imagem, por exemplo, mas oportunizar que eles desloquem o olhar para *ver*, ou como diria Jan Masschelein (2008, p. 39) “ver aquilo que é evidente [...] trata-se de estar ou tornar-se atento ou expor-se”. Uma relação que se estabelece com o espaço e o tempo presente. Um movimento que não necessariamente parte de um ponto para se chegar a outro, ao contrário, não existe um ponto de partida ou de chegada. O que existe é o caminho, a caminhada. É a caminhada que excita o deslocamento do olhar e nos pede a pensar sobre nós mesmos, sobre quem somos, onde estamos, que experiências vivenciamos... um pensamento que não se localiza exclusivamente em uma área ou ponto de vista particular, por isso, um pensamento transversal.

[...] pode-se dizer que caminhar é a atividade física de deslocar o olhar (ou seja, deixar uma posição, ex-posição) ao longo de uma linha arbitrária, um trajeto que ao mesmo tempo existe (e é recapturado) e abre caminho para novos olhares (sem levar, portanto, a um lugar anteriormente determinado, mas a um caminho sem destino ou orientação) (MASSCHELEIN, 2008, p. 39).

A crítica que tanto enfatizamos na educação está ligada ao posicionamento do sujeito, um exercício de expor-se, emancipar-se, descobrir a sua autonomia. Não é uma crítica que defende um conhecimento específico, mas uma prática de libertação. Isto é, não se refere apenas à conscientização do sujeito em torno de algo, mas proporciona que ele se manifeste sobre o presente, não para julgá-lo, mas para exibir seus próprios limites, num movimento de transformação de si e do próprio presente.

Assim, para se alcançar a crítica que, aqui tem a mesma intencionalidade da e-ducação do olhar pontuada por Masschelein, é preciso entender que não somos expectadores distantes de conteúdos e paisagens. Para se estabelecer relações entre o olhar e-ducado e o cotidiano, tomamos consciência das coisas e dos fatos entendendo que uma reflexão crítica libera o olhar de representações e julgos. Ou seja, repudiamos toda e qualquer forma de valor e verdade. Suspendemos a análise para nos colocar à espera de algo; experimentamos o presente por ele mesmo. Não representamos o presente, mas o apresentamos no sentido de projetar o olhar para o *estar atento* de Masschelein.

[...] estar atento é abrir-se para o mundo. Atenção é precisamente estar presente no presente, estar ali de tal forma que o presente seja capaz de se apresentar a mim (que ele se torne visível, que eu possa ser transformado ou “atravessado” ou contaminado, que meu olhar seja liberado (pelo “comando” daquele presente). Pois tal atenção torna a experiência possível (MASSCHELEIN, 2008, p. 42).

Sim, a proposta de Masschelein sobre a e-ducação do olhar é ampla e requer mais diálogos, ela ainda sugere o trabalho a partir de uma

Pedagogia Pobre, ou seja, uma pedagogia que não perde de vista a *atenção do olhar*. Uma pedagogia que espera, mobiliza e apresenta, sem destino, sem fim, sem promessas sobre qualquer posicionamento do sujeito. Uma pedagogia disposta à experiência; sem condicionar ou controlar moral e racionalmente o sujeito. Uma pedagogia que convoca o sujeito a sair pelo mundo reconhecendo que *o mundo não pertence a ninguém*. Uma pedagogia pobre de domínios e verdades.

As ideias de Masschelein (2008) dialogam diretamente com o que apresento aqui, ou seja, o trabalho entre Ficção e Educação. Não se trata de criar disciplinas isoladas e autorizadas para este manejo. Longe disto! É um movimento transversal; indica a necessidade da educação se liberar das justificativas, da aplicabilidade, do raciocínio sobre a razão das coisas e dos fatos. Sinaliza que os processos de ensino e aprendizagem podem movimentar corpos e mentes por linhas de fuga – jogos entre imagens, palavras e textos – percorrendo diferentes trajetos. Um movimento muito distante de definir perspectivas ou pontos de vista teoricamente marcados. Um movimento que oferece o deslocamento do olhar, à atenção do olhar, a e-ducação do olhar, como vimos anteriormente. É na caminhada que o sujeito encontra abertura e se sente atraído a olhar.

Este movimento exige que professores e estudantes deixem as zonas de conforto para reconhecer a fragilidade do sujeito ex-posto, a vulnerabilidade de cada um. É um trabalho complexo, pois, convoca a ver (não apenas no sentido de colocar os olhos sobre algo), mas pensar sobre o “ponto cego”; encontrar aberturas; problematizar o olhar de modo que ele não se prenda a um posicionamento restrito, mas seja cativado a ver

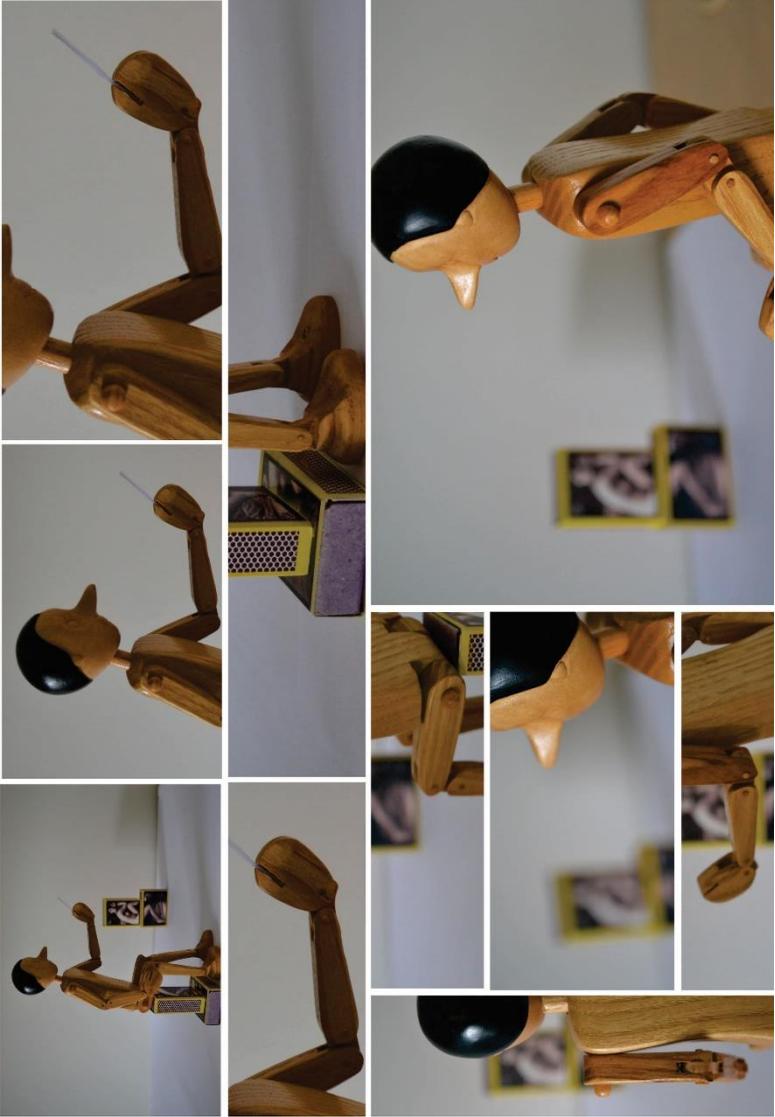
aquilo que é evidente, no sentido posto por Masschelein (2008, p. 45): “a evidência não é o que simplesmente é dado, mas sim aquilo que *vem* a aparecer quando o olhar se ocupa do presente ao invés de julgá-lo”.

Ver não pode estar associado a qualquer condição. Ver é um convite aberto. É ainda um exercício pedagógico que pode nos fazer pensar “para fora”, “olhar para fora”, se opondo certamente, à educação tradicional transmissiva e à noção de sujeito epistêmico. Abrir os olhos aqui significa colocar em jogo o expectador e o objeto. Ambos estão abertos a contaminações e mutações. O sujeito da experiência examina atentamente o presente, expõe-se. E, expor-se, neste exercício, não tem nada a ver com excesso de juízo.

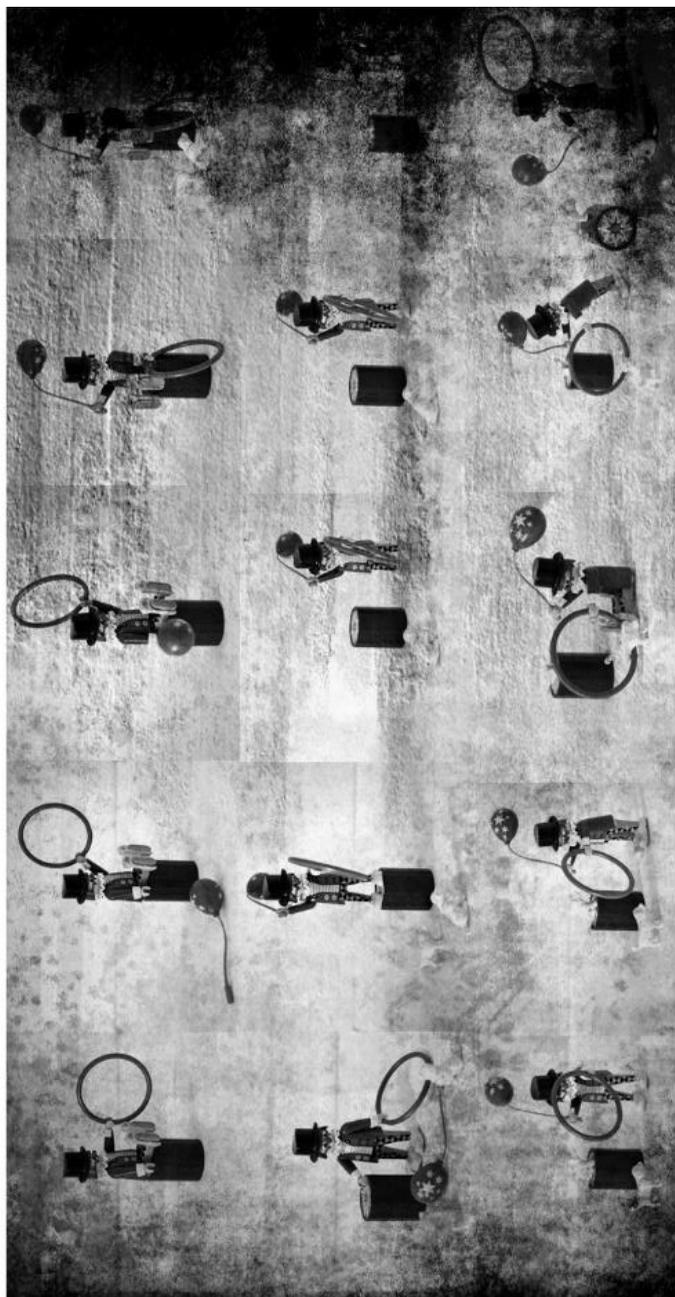
Por fim, a imagem ficcional não é um suplemento dos processos de ensino. Se abandonarmos a razão das coisas, nossas referências, resistências e propósitos; se nos afastarmos de estratégias ou métodos que orientem aquilo que denominamos como “leitura crítica” *na/da* educação, então nos aproximaremos da *Pedagogia Pobre* de Masschelein, ou ainda, da experiência e do sujeito da experiência de Benjamin. Eis aí um exercício pedagógico que exige o deslocamento do corpo e da mente da conformidade à transgressão.

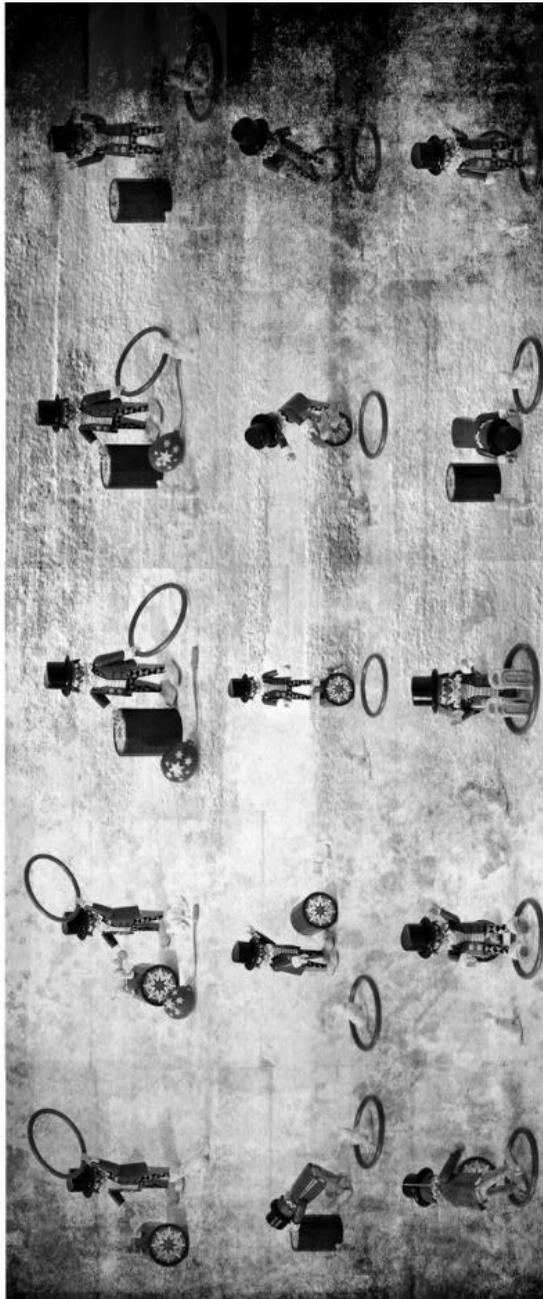
Experimento

Série Fotográfica: Narrativa [entre] aberta
Fotografia e arte: Amanda Leite
Programa de Pós-Graduação em Educação
Linha de Pesquisa: Educação e Comunicação
Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC/PPGE/ECO)
Ano: 2015











Artefato 2

Do sem arte a arte

"Visão é recurso da imaginação para dar às palavras novas liberdades?" (Mamoel de Barros – Memório do Mato, 2015, p. 59)

Aqui temos um convite, o de abrir fissuras no tempo para buscar os movimentos que fazem da fotografia uma expressão artística. Este é um passeio que independente da ordem cronológica dos fatos, mas que toma a fotografia enquanto produção de visualidades; instalação estética e artística; intervenção em espaços públicos; o que equivale a algo muito distante de uma captura cuja função seja documentar um evento pelo anseio de arquivar um tempo. A fotografia é plural e, ao mesmo tempo, território de passagem.

Fotografia: para ver e pensar

*“A imagem não deixará tão cedo
de ser pensativa”
(RANCIÈRE, 2012)*

Ora jogamos com performances fotográficas, que embaralham nossos modos de ver, sentir, perceber e experimentar a cena ou o objeto fotografado; ora estamos no entrecruzamento entre o anônimo e o universal; o gesto do fotógrafo e a produção de fotografias artísticas; composições contemporâneas que evocam outras formas de ver e pensar a imagem fotográfica.

A questão: “a fotografia é uma arte?” nos acompanha desde seu aparecimento na história da humanidade. Uma indagação complexa que, aponta sobre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas. Duas vertentes que se entrecruzam e se ignoram respectivamente sugerindo que as diferenças entre elas não são tão evidentes.

Se o artista está ligado diretamente ao campo da arte – considerando os aspectos estéticos e socioculturais – o fotógrafo-artista vem do campo da fotografia – “ele é fotógrafo, antes de ser artista”. Enquanto a arte dos fotógrafos pode estar ligada a distintos gêneros fotográficos (comercial; documental, publicitário, etc.);, o fotógrafo-artista “se diz portador de uma abordagem liberada do julgo da mercadoria e das imposições de utilidade” (ROIULLÈ, 2009, p. 235-236).

Se de um lado estamos pensando a arte fotográfica feita por profissionais que dominam a objetiva e as técnicas de captura, de outro, queremos confrontar a produção de fotografias feitas por fotógrafos-

artistas – calotipistas¹⁷, pessoas comuns, amadores, que criam um universo artístico particular, outra estética e estilo a partir de suas capturas.

Daí a possibilidade de encontrarmos fotografias distorcidas, sem nitidez, enquadrando formas, realçando ângulos, fragmentando a cena. A fotografia artística não tem caráter funcional, não se preocupa com determinações externas à coisa fotografada ou com a própria comercialização da imagem. Ao contrário, a fotografia artística inventa um novo campo estético cultural. Fazem-se novas grafias. Criam-se estilos. Recriam-se práticas. Para Rouillè, (2009, p. 204):

[...] é nesse espaço intermediário, fora da arte e em oposição à fotografia comercial, que se constrói o campo da arte fotográfica, caracterizado por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo, uma rede de lugares, de estruturas e de atores, e por um modo de ação [...].

Desde o Salão de Belas-Artes, de 1859, a fotografia busca o seu reconhecimento artístico. Embora comparada a um tipo de pintura mais detalhada, a fotografia consegue simbolicamente mostrar-se de outros modos, buscando evidenciar as diferenças entre a foto-mercadoria e foto-artística. Nesta retomada histórica, a fotografia ultrapassa territórios estanques para se lançar como arte e, posteriormente, arte em movimento, arte pensante.

Ao pensarmos a passagem do “sem arte” a “arte”, no caso da produção de visualidades que se dá pela fotografia, percebemos que um

¹⁷ Termo empregado em meados do século XIX a fotógrafos-artistas que se preocuparam em disseminar fotografias artísticas pela sociedade ao invés de realizar as capturas apenas com um fim econômico/comercial. Com os calotipistas, cria-se “*um mundo econômico às avessas*”, ou seja, um território que se distancia do foco comercial para aproximar a fotografia da arte (ROULLÈ, 2009, p.237).

dos desafios da fotografia-artística é provocar o leitor, isto é, levá-lo a pensar a partir de uma proposição fotográfica. Eleger um tema, criar um problema, estimular a imaginação sobre a tessitura visual que se apresenta, buscar não somente as oposições, mas as relações e tensões entre a produção visual e o conceito; a fotografia e a arte; a arte moderna e a arte contemporânea; por exemplo. Porque ver é, de certa forma, uma indução ao pensar; é descobrir imagens a partir de imagens; é associar fotografias a textos; é configurar desafios ao leitor e ao fotógrafo-artista.

Isto me faz lembrar da pesquisadora argentina Natália Brizuela ao dizer que a fotografia é ao mesmo tempo, arte e não arte. Para a autora:

[...] o dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, ou autoreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente. Porque toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade – e por isso a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética (BRIZUELA, 2014, p. 19).

O mais interessante em um processo artístico é abrir fissuras para melhor compreendê-lo. A realidade exposta fotograficamente relaciona-se com o inconsciente. Daí então perceber que a função da fotografia, hoje, ultrapassa o simples documentar. A fotografia contemporânea, em diversos experimentos, amplia seus hibridismos e dimensões estéticas. As proposições de trabalhos mediados pelo uso de novas tecnologias tendem

a convocar o leitor a abandonar o caráter passivo diante de uma foto para relacionar-se diretamente com ela.

Para citar um exemplo, presenciei em 2011, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), a exposição **6 bilhões de Outros**¹⁸, realizada pelo fotógrafo, jornalista e ambientalista francês Yann Arthus Bertrand¹⁹. A ideia da exposição foi retratar através de fotografias e vídeos, a diversidade social e cultural dos seis bilhões de pessoas que habitam o planeta Terra.

Ao caminhar pela exposição, encontrei nas tendas²⁰ relatos até então desconhecidos, temas do cotidiano que, poderiam (ou não) aproximar as pessoas umas das outras, mesmo que a quilômetros de distância. Os depoimentos procuravam mostrar que temos mais em comum do que podemos pensar.

¹⁸ Sobre a exposição: [...] *uma seleção com cerca de 11 horas de depoimentos em vídeos poderão ser vistos em diferentes ambientes do MASP. No Mezanino, projeções de rostos compõem um painel de múltiplas identidades e os visitantes poderão assistir ao filme Mosaico, marca do projeto que através de uma grande projeção em quatro paredes põe em evidência uma alternância de retratos e depoimentos sobre as experiências e visões de mundo de cada um. No Hall, de modo mais intimista – dentro de oito yurts (tipo de tenda inspirada nas habitações dos nômades mongóis), lugares propícios à confidência – poderão ser vistos filmes com depoimentos sobre temas como amor, família, felicidade, casa, pais, desafios, perdão, sonhos, clima, progresso, etc. O visitante aproxima-se de pessoas que, provavelmente, nunca teria a possibilidade de encontrar – e neste contexto é transportado pela emoção e reflexão. A confrontação dessas vozes tão diversas evidencia divergências, mas também proximidades de pensamento, muitas vezes surpreendentes.* Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=86&periodo_menu=cartaz> acesso em 04/10/2013.

¹⁹ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

²⁰ As tendas temáticas eram formadas a partir de perguntas: "o que você sonhava ser quando era criança?", "para você, o que é a felicidade?" ou "qual é o sentido da vida?" Nas palavras do idealizador do projeto, Yann Arthus Bertrand, "[...] *Quis fazer um retrato da alma humana e mostrar que para viver junto com mais de 6 bilhões na Terra é necessário escutar o outro e suas histórias [...] Descobri que, apesar das diferenças, todos temos muito em comum*". No site do projeto é possível ver os filmes e entrar em contato com as pessoas entrevistadas, além de poder enviar seu próprio depoimento e, quem sabe, fazer parte das próximas exposições. Disponível em: <<http://www.7billionothers.org/>> acesso em 04/10/2013.

A produção deste trabalho durou seis anos. Seis anos de captura, de produção de visualidades, de contato com seis bilhões de habitantes deste planeta. Foram mais de 5500 entrevistas filmadas em 75 países. Entre elas o depoimento de um pescador brasileiro. Um trabalho bastante peculiar.

Em uma grande tela, projetava-se um rosto qualquer. Nela, alguém falava sobre seus sonhos. Ao redor, os Outros observavam a narrativa por algum tempo, como se estivessem todos (e eu) no mesmo *espaçotempo*²¹ da captura. Inevitável não se perguntar sobre como isto foi feito? Como foi idealizado? Que sensação era aquela de poder estar diante de tantos Outros e ao mesmo tempo olhar para mim, indagar sobre a vida, sobre o amor, sobre o perdão, sobre a felicidade. Como não ser atravessada por aqueles olhos que me fitavam através da tela?

Nesta exposição o público além de se questionar sobre temas coloquiais, era convidado a gravar o seu depoimento sobre as mesmas questões tendo a oportunidade de ser selecionado para a exposição vindoura, a dos 7 bilhões de Outros. O depoimento deveria estimular a interação entre os visitantes e as pessoas de outros países conectadas ao *site* no período da exposição. (Seria este um exercício de interação entre o público e a obra?)

²¹ A expressão *espaçotempo* é usada pela pesquisadora Nilda Alves para propositalmente nos fazer pensar sobre estes termos desde a própria forma escrita. *Espaçotempo* é um artefato cultural que pensa especialmente à escola e suas cenas. A intenção é refletir sobre o cotidiano escolar, as redes educativas e a produção de sentidos. Para a autora, esta escolha teórico-metodológica pode se relacionar com imagens e narrativas, “aceitando que umas remetem às outras, incessantemente. A opção teórico-epistemológica se dá dentro da ideia de redes de conhecimentos que se formam nos cotidianos vividos” (ALVES, 2005).

Outro exemplar de arte contemporânea que se dá pela fotografia é o trabalho do fotógrafo nova-iorquino Spencer Tunick²². Spencer circula o mundo modificando as paisagens das cidades por onde passa. Conhecido por fotografar corpos nus em grande quantidade, o fotógrafo tem que contar o tempo todo com a participação de voluntários para compor suas cenas. Ao eleger um tema, lança-se o convite ao público para que integre (e modifique) o cenário local. É a aglomeração do público nu que faz com que a cena de Spencer cause grande impacto aos olhos.



27 de abril de 2002, Parque do Ibirapuera-SP— O Ensaio Fotográfico “Nude Adrift” (Nú à deriva) contou com a participação de 1.100 pessoas, entre homens e mulheres.

²² Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

A estética fotográfica de Spencer toma o corpo para rerepresentar a nudez e a fragilidade humana. Um corpo despido de vaidade, de pudor, de valores que se transforma no gesto do fotógrafo, na marca de um espaço, no desejo de reconfigurar paisagens. O ato fotográfico de Spencer é um híbrido em que, ao mesmo tempo, cria uma instalação urbana e uma composição fotográfica artística.

O corpo-objeto torna-se arte. Arte imóvel, capturada. Paisagem modificada que não volta ao seu estado original. Corpos convertidos em história – história narrada (e rerepresentada) – que assinalam as vias por onde passam os corpos nus de Spencer. É enquadrando o aglomerado de corpos nus que o fotógrafo cunha sua arte, expressa sua marca. Seria esta uma parceria entre o desejo coletivo e a assinatura de um fotógrafo? Quem sabe um tipo de arte homogeneizante e sem expressão. O que anunciam os corpos massificados pela nudez de Spencer? A justaposição do nu seria um tipo de maquiagem que forja outro tipo de beleza aos corpos?

A carne humana é alinhada, colocada em pose e modelada a partir de uma visão – a do fotógrafo. Estamos diante de uma imagem que provoca o nosso modo de olhar. Na obra de Spencer coexistem a instalação – presente desde o roteiro de criação da imagem – e a captura – instante de fotografar a cena e/ou o resultado dos corpos com um fim artístico.

Pelos meios de comunicação, sobretudo, pelo meio digital, a fotografia, em uma velocidade impressionante, consegue percorrer as redes sociais e propagar a arte fotográfica. Nos projetos de Spencer a fronteira entre o público e o particular, a ética e a perversão, o tabu e a

tolerância são postos lado a lado. Ao mesmo tempo em que o indivíduo cobiça passar do anonimato para um grau de reconhecimento, Spencer, em suas fotografias, consegue escrever a história momentânea destas personagens. Um tipo de morte coletiva inscrita na paisagem de um *tempoespaço* determinado. Corpo-arte-espetáculo.

Nas fotografias de Spencer é a repetição que apreende o olhar. É a proliferação da repetição em um mesmo espaço que nos faz voltar à fotografia muitas vezes. Percorremos os detalhes em busca de algo que não sabemos bem o que é. Buscamos a identidade ou a falta de identidade? A igualdade estampada nas diferenças? Um rosto conhecido? Quem sabe, nossa parte narcísica? Uma abstração composta. O entrecruzar de histórias e personagens. O que buscamos?

As formas dos corpos captam nosso olhar. Não estamos à procura do sexo exposto, mas, pensantes sobre um fato que ocorreu. Em algum momento, naquele lugar, naquela cidade, aquelas pessoas e aquele fotógrafo produziram uma cena. Voltamos, talvez, ao “isto existiu” barthesiano (1984) ou uma fotografia presente de um instante passado.

O que Spencer faz é um tipo de valoração do corpo nu, que independente de sua cor, de seu desenho, de suas identidades (de gênero, sexuais e outras) é tomado como dispositivo potencial de arte. Através da fotografia-artística o público (antes desconhecido) deixa de ser figurante para atuar como personagem principal de um evento performático. O acúmulo dos corpos vai compor novos cenários e a nudez vai tornar-se objeto, matéria-prima de um novo tipo de arte.

É interessante observar que no hibridismo ou na transitoriedade fotográfica, ora voltamos à atenção ao sujeito-leitor – que traz à tona a sua subjetividade diante da imagem – ora lidamos com o próprio processo

de fabricação de imagens – que tende a romper com modelos convencionais para expressar outra valoração estética. Assim, ao tomar a fotografia como arte, estamos suscetíveis ao artificial, ao fabricado, a eventualidade, ao impreciso, ao hipotético; ao *improvável*...

Em que medida, a fotografia produz novas subjetividades? Quais sintomas decorrem da relação leitor-imagem, imagem-leitor? Que efeitos certas experimentações provocam? Até que ponto o leitor pode se impregnar com a imagem? A fotografia tornar-se *tateável*? Estas questões ajudam-nos a pensar.

O que a fotografia contemporânea busca talvez seja deslocar o sujeito para o lugar do “entre” – não um “entre” relativo à metade, ao medial, mas um “entre” desterritorializado, que se inunda da imagem e, a *partir dela, sobre ela, com ela e por ela* é capaz de lançar questionamentos sobre o tema. Um “entre” livre do julgo. Um “entre” mais híbrido. Um “entre” que não vê a obra completa, mas que potencializa os fragmentos da imagem e manifesta inacabáveis perspectivas. E, como sabemos, a fotografia não pode ser fixada em um ponto de vista único. É o movimento, a instabilidade do instante que pode gerar no observador algum tipo de experiência.

O caos de uma imagem pode exibir distintas temporalidades sendo capaz de deslocar o leitor do centro para outras esferas. No caso da “fotografia-expressão” (ROUILLÈ, 2009), ou seja, a fotografia desligada da mimese do real, um registro mais livre que marca e é marcado pelo gesto – o gesto do fotógrafo-artista – é aquele que independe de estímulos para realizar suas capturas. A fotografia artística busca exibir uma ideia conceitual. Talvez por isso, esteja na contramão de um registro

documental, mais preso à técnica. A ruptura com a tradição documental dá-se também pela criação de um campo simbólico no qual a fotografia artística está inserida – a fotografia enquanto arte é sempre um convite que habita uma arena de prováveis e possíveis.



Ao eger a fotografia como possibilidade de intervenção urbana, por exemplo, podemos observar como a cidade pode deixar de ser o *locus* ou objeto de experimentação da captura fotográfica, para provocar nas pessoas algum tipo de interação com as imagens, indo além da

modificação da paisagem local. Isto também significa buscar outros modos de ser, estar e se relacionar com a cidade e seus espaços.

Percebemos isto na intervenção urbana “Floripa na foto²³”, realizada no ano de 2012, como o projeto pode inserir a fotografia no espaço urbano mais utilizado pelos transeuntes da cidade, ou seja, o Terminal Urbano de Florianópolis-SC (TICEN) e colocar o transeunte em contato com a fotografia, provocando o seu olhar ao mesmo tempo em que o insere nas ações do projeto.

Para muitos artistas a rua é tanto fonte de inspiração quanto espaço para a criação/intervenção. A rua, este lugar naturalmente cambiante, tece a cada manhã diferentes possibilidades, mostra-se cheia de imagens e sentidos. Mas, como percebê-los? Observar o cotidiano por olhares diversos é o desafio da arte e por que não pensar também no desafio do próprio olhar? Como ver além da visão? E nossa formação estética?

Um dos pioneiros a redefinir o conceito de arte e, posteriormente, a noção de fotografia artística, Peter Henry Emerson, destaca que: “o que importa na fotografia não são os velhos modelos artísticos, mas a “impressão” verdadeira, isto é, o real transformado em imagem pelo olho” (FABRIS, 2011, p. 8). A ruptura que se instala decompõe a “velha crença” de que a arte para ser considerada arte precisa exibir uma representação

²³ Para este projeto foram convidados mais de trinta e cinco fotógrafos catarinenses e de outras regiões do Brasil. Além do “Floripa na Foto” outro festival bastante conhecido no meio dos fotógrafos acontece na cidade de Tiradentes, em Minas Gerais. O festival também interfere na paisagem da cidade. Em março de 2015 o evento realizou a sua 5ª edição com o tema: *Foto em Pauta*. Nesta ocasião convocou fotógrafos de todo o Brasil e também do exterior para ocupar as ruas da cidade em uma exposição coletiva cujo tema era: *O retrato*. Para saber mais acesse: <http://www.fotoempauta.com.br>

fiel da natureza, mas, ao contrário, espera-se que o fotógrafo-artista crie ou mesmo reinvente uma imagem crítica.

Para Fabris (2011, p. 14):

[...] ao utilizar imagens fotográficas e ao não ocultar sua procedência, o artista realiza duas operações: ataca a ideia da originalidade, tão cara à vanguarda, e propõe uma discussão sobre o significado do ato criador, transformado por ele num gesto de escolha e de deslocamento que adiciona banalidade a ícones já banais²⁴ por si [...].

Ao voltar nossa atenção para a passagem da fotografia à arte ou mais precisamente ao movimento da composição, voltamos ao confronto onde a prática de documentar mais tradicional é redefinida por novos parâmetros ou novas produções visuais que, não apresentam um território marcado a fidelidade do real, mas um território de fronteira que ultrapassa a valoração da fotografia realista do século XIX.

Nas fotografias de intervenção urbana o fotógrafo é um ser autônomo que traça diferentes métodos e técnicas para realizar suas capturas. Entre o registro de ficções e verdades, muitos truques são usados para se chegar à composição final de uma fotografia-arte. No caos das imagens, muitos textos, pré-textos, vozes, poesia e sensações se entrecruzam, conversam, se distanciam e revelam realidades e ficções.

²⁴ “A escolha de ícones banais é também uma resposta ao processo de “enobrecimento” pelo qual estava passando a fotografia graças a nomes como Stieglitz, Strand e Edward Weston” (FABRIS, 2011, P. 14).

Do anônimo ao universal ou sobre *fotografectos*

A foto-instalação nos permite pensar sobre os arranjos de imagens e conceitos. Tomamos a cidade e seu fluxo enquanto lugar transitório, suscetível à transformação. No instante em que se projeta a foto-instalação pode-se imaginar tipos diferenciados de interação entre os transeuntes do espaço e a obra exposta. No entanto, não se pode medir o grau de afecção experimentada nesta passagem. Afecção como sugere Deleuze e Guattari (1997, p. 157):

[...] é, primeiramente, o vestígio de um corpo sobre o outro, o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de um outro corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 156); e “[...] não é só um efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um feito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potências que vão de um lado ao outro”.

O que brota do encontro entre o transeunte e a fotografia artística? É a duração destas variações que nutre o desejo da fotografia tornar-se corpo? Corpo rizomático²⁵, corpo-imagem, imagem-corpo? A imagem que se forma, dá forma às memórias de um corpo? As percepções e os sentidos da imagem estariam associados a um embate de forças e combinações? A afecção da imagem dar-se-ia na resistência de um corpo? As variantes destes encontros me interessam.

²⁵ Para Deleuze e Guattari (1995, p. 23) [...] um rizoma não começa e nem chega a nenhum lugar, ele está sempre no meio, entre as coisas, interser, intermezzo. O rizoma tem por tecido e conjunção e...e... capaz de sacudir e desenraizar o verbo ser [...].

Se a percepção da fotografia pode ser entendida como um tipo de pensamento, na medida em que percebemos também pensamos sobre nossas percepções. O ato de ver estaria assim dependente dos sentidos impostos por aquele que vê. Assim, para o fotógrafo e para o sujeito que vê a produção de sentidos pode dar forma ao pensamento.

Deleuze e Guatarri (1992, p. 213) apontam que “o que conserva a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos que transbordam a força daqueles/as que são atravessados por eles [...] a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”. No sentido de a arte ser a única coisa no mundo que se conserva em si, é preciso entender que a fotografia se torna independente de seu criador. Os sentidos e sensações que conservam a obra de arte, em nosso caso a fotografia, são livres, autônomos.

Se o olhar não é algo simplesmente passivo, isto é, a imagem que vemos não está agregada apenas ao caráter externo, mas à integração entre aquilo que vemos e nossas memórias, de certo modo, o alcance de nossa compreensão sobre a imagem acontece na medida em que mutuamente integramos o externo com o interno. Diz Deleuze e Guatarri (1992), “a coisa [a fotografia] tornou-se desde o início independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens [...] ela é independente do/a criador/a, pela auto-posição do criado, que se conserva em si”. Portanto, a imagem é um composto de *perceptos e afectos*²⁶.

²⁶ “Os *perceptos* não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os *afectos* não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, *perceptos* e *afectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p. 213).

Na fotografia do artista norueguês Rune Guneriussen²⁷, sou atravessada pela noção de fantástico. Adentro facilmente um mundo encantado, uma paisagem do “faz-de-conta”, uma memória dos contos de fadas... Ao criar cenários distintos na natureza, a partir do uso de objetos do cotidiano, o fotógrafo promove instalações. Guneriussen altera o ambiente para criar uma atmosfera diferenciada (talvez mais envolvente), além de estimular o imaginário do leitor.

Uma trilha qualquer. Um final de tarde, um crepúsculo, um amanhecer... O que diríamos se encontrássemos pendurados em troncos de árvores alguns abajures? E se avistássemos globos terrestres iluminados e distribuídos em meio a blocos de neve? Talvez estranhássemos ver fileiras de aparelhos telefônicos flutuando nas águas do mar ou nos encantaria observar a confusão entre bancos e cadeiras na praia, em frente ao mar.

A esta altura, podemos pensar que na fotografia a cena não é a coisa mais importante, mas os efeitos que ela produz. Quem sabe nos perguntemos sobre os porquês daqueles objetos estarem dispostos na trilha, na praia, no mar. Pode ser ainda que, diante da obra de Guneriussen, nossos pensamentos se voltem para a escolha dos objetos, o horário de cada captura, o estilo que o artista adota para compor.

²⁷ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.



Cold Comfort, 2010, edition of 5+1, 125cmx200cm

A escolha do lusco-fusco, a repetição, a perspectiva, os objetos, a natureza são subsídios fundamentais para que Guneriussen faça as suas composições. O desafio de buscar a arte e a magia na floresta é algo que move o fotógrafo a adentrar as matas. A realização de suas capturas pode levar semanas, além de exigir do artista, muitos exercícios e experimentações. Como implicação deste trabalho, idealizar a fotografia pode ser algo mais fácil do que armar o cenário para sua captura.

Nas instalações de Guneriussen, somos convidados a pensar a vida e seus mistérios através da arte. A arte tem o dever de intrigar nossa própria existência. Neste caso, é a fotografia (ou a ficção) que abre fissuras e amplia a possibilidade de se pensar e se afetar por ela. Tomadas por outros olhares, as composições fotográficas conservam-se a si mesmas, seja com saltos e movimentos ou mesmo na presença de um vazio, estas fotografias atravessam sentidos, pois “mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio” (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p. 215).



One can rely on the prudence of his decisions # 01, 2007,
edition of 5+1, 120cmx184cm

Gneriussen, além dos insetos e das plantas, é o único ser que presencia as suas instalações. A interação do público com a obra se dá exclusivamente pela fotografia impressa, exibida em exposições. O fotógrafo busca um local inóspito e de difícil acesso para conceber seus projetos. Após capturar as imagens, o artista desinstala as esculturas e permanece apenas com os registros de seu trabalho.

Para alguns, poesia, decoração em meio à natureza, para outros, arte. O fato é que estamos diante de fotografias. Fotografias artísticas com estética e concepção apurada. Fotografias que se conservarão e que guardarão com elas narrativas, provocações, questionamentos. Para Deleuze e Guatarri (1992, p. 216) enquanto durar o material, “é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos [...] toda a matéria se torna expressiva [...] a sensação não é colorida, ela é colorante”.

Uma vez que as fotografias têm sido pensadas e projetadas para provocar sensações, indagar se é possível compor uma fotografia e separá-la dos *perceptos e afectos* de quem a compõe é algo interessante. “Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir” (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p. 220). Se o que vemos consegue nos afetar, podemos ser atravessados pela cena, pelos elementos contidos na ficção. O sol, as roupas, os gestos, as expressões, a contradição e uma gama variada de detalhes não fazem da fotografia uma coisa simples, antes a deslocam da *morte* que captura o acontecimento para a *vida* cujas sensações e sentidos permitem refletir sobre aqueles elementos, tempos e espaços capturados.

O fotógrafo-artista compõe *afectos*, cria *afectos*, mostra *afectos* em suas invenções. Não só o fotógrafo é atravessado pelo detalhe como também os observadores são capturados pela composição. A captura da imagem conhecida ou inédita faz emanar sensações e sentidos indeterminados. A imagem sai da foto na sua soberania e se produz: que signo atravessa a imagem?²⁸

[...] os grandes *afectos* criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público [...] o artista acrescenta sempre novas *variedades* ao mundo. Os seres da sensação são *variedades*, como os seres de conceitos são variações e os seres de função são variáveis [...] (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p. 227).

Sabemos que a arte pode colidir com a rotina, interromper os gestos do cotidiano. Tanto as instalações quanto as intervenções urbanas tendem a tencionar as nossas convicções a partir de uma cena na intenção de deslocar-nos (corporal e mentalmente) para outras esferas. O movimento da arte tem sido elevar o nosso pensamento a outro grau, talvez mais crítico, mais livre?

Preocupa-me não deixar escapar aqui o tempo que faz a obra durar. Falo do tempo complexo, emanado de *perceptos* e *afectos* que promove a fotografia à eternidade. Tempo capaz de encontrar *perceptos* num conjunto de percepções e *afectos* num contíguo de sensações e devires, que independem da pessoa que os sente. A fotografia, portanto, lança *afectos* e tem o desafio de nos fazer ver. Ver não tem ligação direta

²⁸ GARCIA, W. A. C. *Lateralidades*. Outra Travessia (UFSC), Florianópolis, v. 05, p. 160-170, 2006.

e especificamente com os olhos; não significa necessariamente percorrer as coisas que estão estampadas nas fotos, mas alcançar o cheiro, o som, o silêncio, a música, a poesia...

Espectador emancipado: a transformação da imagem

“Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tomados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores”
(RANCIÈRE, 2012, p. 25)

Não é novidade, vivemos imersos em imagens equivalentes Debord (1997) e Rancière (2012), isto é, imagens que diariamente são estampadas nos meios de comunicação colocando lado a lado variados temas como: morte, moda, publicidade, exploração sexual, saúde, educação, política, futebol... Imagens (quase) incapazes de gerar indignação no espectador como anuncia Rancière.

Este bombardeio de imagens a que somos submetidos não passa por nenhum tipo de seleção ou crítica. Ele é lançado nas páginas da *Internet*, nos jornais e nas revistas para alimentar o espetáculo desenfreado de um mundo de imagens que, no fundo, não se sabe se consegue tocar o espectador.

Rancière (2012, p. 83) discorre sobre a *imagem intolerável* e a questão da indignação do espectador, entretanto, prefere investir na sutileza da imagem como força potente para se perceber o entrecruzamento do dizível, do visível e do pensável que desponta na imagem. Ao considerar que “um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor a emancipação intelectual à instrução pública”, estaria o espectador aberto a se aventurar para dentro da imagem pensativa, como assinala o autor (2012, p. 7)?

É interessante pensar o “ser/estar” espectador em Rancière. Em *O espectador emancipado*, o autor aponta duas razões pelas quais o “ser/estar” espectador é difícil e complexo. Do mesmo modo que quem olha pode não conhecer a realidade apresentada por ignorar “o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta”, igualmente o espectador pode experimentar o lugar da passividade ou da não ação “por estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir”. Mas, o que Rancière propõe é que os espectadores aprendam ou se tornem “participantes ativos em vez de voyeurs passivos” (RANCIÈRE, 2012, p. 8-9). Exceto se essa passividade for capaz de gerar experiência.

Ao se aproximar ou se distanciar de uma imagem a posição do observador e o seu próprio modo de olhar pode ser refinado. (A busca pela evidência ou pelo simulacro contido na imagem pode fazer o observador deixar a zona da passividade para se colocar em ação – corpo ativo – em um campo de tensões e confrontos – espaço aberto para a tomada de consciência). Além disso, entre as proximidades e os distanciamentos feitos pelo espectador, cabe questionar sobre as

oposições e as equivalências contidas em um mesmo olhar. Onde estaria a linha de fuga?

Na procura pela emancipação intelectual do espectador a fotografia evocaria a mutação do público passivo para um posicionamento ativo considerando que a própria imagem ensinaria o espectador, eliminando a distância entre a cena, o saber e a ignorância. Assim, o *espectador emancipado* (Ranciére 2012), estaria envolvido a diferentes leituras, num desejo de perceber a fotografia e seus processos.

Se a fotografia tem se sustentado e exibido ao longo dos anos, momentos de nossa existência coletiva e pessoal, o movimento desta pesquisa expõe o desafio de pensar a nossa relação com a fotografia e os modos como lidamos com a efervescência imagética contemporânea. Ao provocar o encontro do espectador com a imagem ficcional e com diferentes conceitos, a emancipação intelectual do espectador poderá entrar em cena para reformular questões sobre este mesmo encontro.

O abismo entre o espectador e a fotografia ou o “saber do ignorante e o saber da ignorância” tende a desaparecer. Esta é a função da mediação inventada pelo mestre/fotógrafo/criador, isto é, tomar a fotografia enquanto objeto de saber e diminuir a distância entre o público e a arte, entre aquilo que o ignorante não sabe (ou pensa que sabe) e aquilo que a imagem o potencializa a descobrir na casualidade de cada encontro. A distância que nos escapa é justamente a que separa o saber da ignorância.

A inteligência que Ranciére (2012, p. 15) menciona é aquela que “traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra

inteligência se esforça por comunicar-lhe”. É desta tradução que deriva a aprendizagem. A distância que o espectador precisa percorrer para tornar-se emancipado vai daquilo que ele já conhece àquilo que ele precisa conhecer ou àquilo que ainda ignora.

A fotografia nem sempre conseguirá transmitir o conhecimento, o conceito circundante da obra, mas, certamente poderá proporcionar ao espectador chances de se aventurar na imagem, nos signos, nas coisas, de modo a se manifestar quanto àquilo que pensa, que vê, que descobre. Nesta lógica de pensamento, “toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber” (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

Daí pensarmos sobre o duo ativo/passivo mencionado anteriormente. Parece que o sujeito passivo recebe menor valor ou desqualificação por não agir diante da imagem. Essa não atuação seria um tipo de cegueira que tornaria o espectador inerte diante da cena? Em busca de que o espectador precisaria transpor o espaço de passivo para ativo? Todo olhar pediria um agir? A emancipação só aconteceria enquanto um efeito desta ação? Seria uma leitura limitada da passividade?

A emancipação intelectual se dá na percepção das relações que estruturam o nosso modo de pensar, olhar, dizer e fazer no mundo. Para Rancière (2012, p. 17-18) a emancipação:

[...] começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua

maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transforma-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto [...] os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, a sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers [*e em nosso caso, fotógrafos/criadores*].

Ampliando esta questão, o que o espectador pode aprender não é aquilo que o mestre sabe, nem mesmo aquilo que o fotógrafo deseja mostrar – uma mensagem, um detalhe, uma cena em especial – ao contrário, o espectador toma a imagem fotográfica para “produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação”.

É interessante inverter o posicionamento entre o espectador e a fotografia a fim de encontrar uma terceira camada de pontos em comum. O que aprenderíamos com esta inversão? Provavelmente essa subversão enriqueceria o processo de produção de visualidades a partir de um olhar estrangeiro, que desterritorializasse a fotografia de suas técnicas e que, descondicionasse o próprio olhar. Pode ser que com esta redistribuição de lugares encontraríamos ainda novas invenções intelectuais ou corpos em atividades coletivas. O que aconteceria seria algo reservado àquele *tempoespaço*, uma experiência que não se repetiria se estes sujeitos e estas fotografias fossem outras.

Perceber a emancipação do espectador através da observação dos efeitos decorrentes de uma fotografia, em um grupo de muitos espectadores, por exemplo, é outra hipótese interessante. Seja pela expressão, pelos gestos, pelo desenho do olhar, pela fala subsequente, e por tantos outros sentidos, a emancipação do espectador pode afirmar a sua capacidade de ver, de pensar e de falar a partir daquilo que vê.

A arte, neste sentido, atravessaria à vida e ganharia um tom mais crítico e reflexivo, pois a emancipação intelectual do espectador estaria imbuída de trazer consigo modos singulares de como cada um percebe a coisa em si, a imagem pensante – “este poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intertroquem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantem separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio” (RANCIÈRE, 2012, p. 20-21).

A agregação e a dissociação de expressões anônimas (que ao mesmo tempo une e separa os espectadores) possibilita anunciar a nossa emancipação, isto é, se aprendemos e ensinamos estabelecendo relações entre o novo conhecimento ou a nova informação com os arquivos já gravados em nossa história, a nossa emancipação pode se dar também pela conexão daquilo que vimos, ouvimos ou fizemos com algo novo ou um novo cruzamento.

O processo de emancipação não sugere a troca de um espectador ativo por um ignorante intelectual, há uma necessidade de perceber “o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história”. Entretanto, reformular os modos como vemos, fazemos e falamos é desejável. Reconfigurar o momento presente,

os espaços e os tempos misturando os limites entre aqueles que agem e aqueles que olham é um desafio ainda maior na emancipação proposta por Rancière (2012, p. 21). Neste sentido, a relação entre o espectador emancipado, a transformação da imagem e a nossa formação estética não é distante.

Uma fotografia pode dizer muitas coisas, pode trazer a realidade sob muitas perspectivas, pode fazer o espectador ver aquilo que antes não via. Tanto pode evocar uma reflexão crítica sobre temas diversos ou simplesmente exibir o óbvio que não vemos, que não falamos e que preferimos ocultar em nosso dia-a-dia. Em alguns casos, a fotografia gera uma tomada de consciência pela exposição do óbvio ou pelo atravessamento de algum sentimento gerado no espectador diante de um tema.

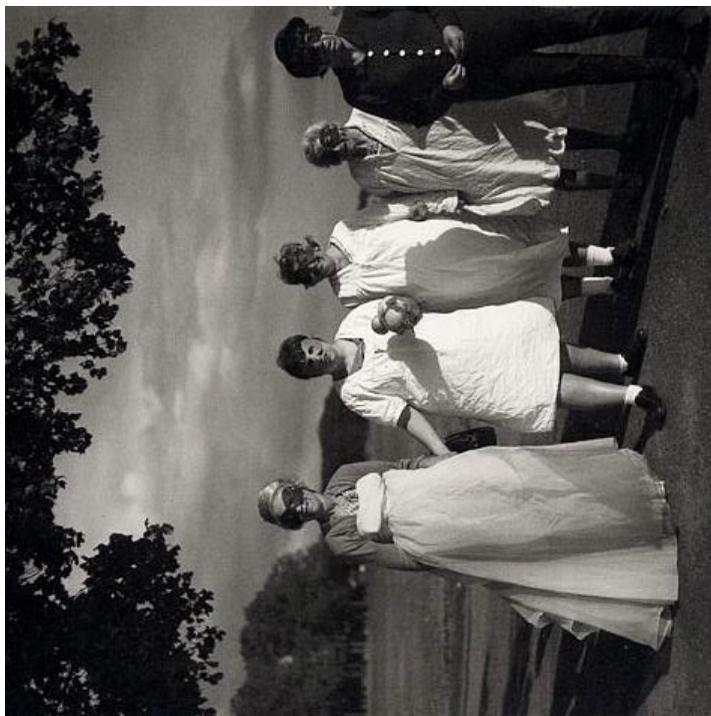
Fotografias críticas denunciam aspectos sociais, econômicos, políticos, religiosos, culturais presentes no cotidiano. Estas imagens querem ir ao encontro de nossas convicções ou provocar nossos olhos e as formas como percebemos o mundo.

Para citar dois exemplos temos a obra de Arbus²⁹, que oculta à identidade dos protagonistas de suas fotografias para propositalmente exibir a complexidade e a anormalidade da sociedade americana. As máscaras e o ocultamento das faces criam um jogo de subversão ético e estético que marcam o seu trabalho. E a obra de Sebastião Salgado³⁰, que

²⁹ Exploro a obra de Arbus com maior densidade no item: *Diane Arbus: o perspectivismo e a dimensão trágica da fotografia*. No entanto, vale conferir o site que divulga suas fotografias mais conhecidas: <http://diane-arbus-photography.com/>. Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

³⁰ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

é um exemplo de crítica social em preto e branco, onde uma gente sofrida narra nas rugas de suas expressões a dor e suplício de estarem vivos, imersos em um mundo desigual.



Capa do livro intitulado: Diane Arbus (1995).

Estes exemplos revelam a fotografia enquanto um dispositivo que evoca sentimentos e ações no espectador. O alvo destas denúncias está em mostrar ao espectador o que ele não vê ou prefere negar. Muitas vezes a crítica gera um sentimento de vergonha no espectador por fazê-lo enxergar a dor, a miséria e o sofrimento do Outro e mais, de certa forma fazê-lo indagar sobre o seu envolvimento com a realidade exposta. Ainda assim, este dispositivo crítico nem sempre é acionado.

Buscamos então na ficção a ilusão de realidades menos miseráveis? Estamos transformando cenas em espetáculos e espetáculos em mercadoria? Como consumimos essas mercadorias? Em que medida as fotografias detalham uma vaidade artística ou parcelas de culpa, de negação e de melancolia social? Panfletamos o corpo como *outdoor* e assistimos aos *realities shows* com banalidade e pobreza estético-crítica. Em troca de que insistimos neste analfabetismo visual? Daria para pensar nas semelhanças que temos com os prisioneiros da caverna de Platão?

Para Rancière (2012, p.45) “a caverna é o lugar onde as imagens são tomadas por realidades, a ignorância por saber e a pobreza por riqueza”. Por isso, é preciso ter cautela. Imersos na ofensiva imagética atual não fazemos nem crítica estética, nem crítica social. “Quanto mais os prisioneiros se imaginam capazes de construir de outro modo sua vida individual e coletiva, mais se enleiam na servidão da caverna”. Apesar disso, podemos propor dar uma volta a mais na caverna e quem sabe encontrar novas leituras para as imagens ou quiçá outras realidades.

Poderíamos ainda nos encarregar de transformar o olhar do espectador. Transformar assumiria aqui um movimento, uma mudança de

atitude, um desterritorializar-se, indo muito além da provocação de um olhar, mas impetrar talvez outros sentidos, percepções ou modos de ver; afinal, um pouco de dissenso e confrontação poderia ser interessante.

Outra questão atraente em Rancière é a “imagem intolerável”, isto é, a imagem que desafia o olhar da indignação. São imagens que apresentam um registro da realidade tão particular que, às vezes, a própria imagem parece ser mais real que a realidade exposta. Para explicar, Rancière (2012, p. 83-85) menciona os trabalhos de Oliveiro Toscani – que mostra o cartaz da jovem anoréxica nua na semana da Moda em Milão, em 2007, e a série de fotomontagem *Bringing the War Home*, da fotógrafa Martha Rosler – que questiona a sociedade americana através da “colagem que nos mostrava, no meio de um apartamento claro e espaçoso, um vietnamita com uma criança morta nos braços”. Um composto de arte e política ou arte-política.

A fotografia de Toscani choca o olhar do observador desde o primeiro momento. A imagem de tortura e de sofrimento a que o corpo da passarela é submetido contrapõe a aparência de luxo e ideal de beleza que são ostentadas nos desfiles. A denúncia dos bastidores deste espetáculo faz doer os olhos. Não toleremos aquilo que vemos ou a imagem intolerável de uma realidade abominável.

Martha Rosler também desloca o nosso olhar diante do “intolerável na imagem para o intolerável da imagem”. É difícil olhar para a imagem da criança morta, mais difícil ainda é compreender a denúncia política que a fotógrafa faz. Entramos em choque por causa do ódio da guerra ou por ver a figura do vietnamita com a criança falecida em seus braços em meio ao conforto de uma casa americana? “Não haveria então nenhuma intolerável realidade que a imagem pudesse opor ao prestígio

das aparências, mas um único e mesmo fluxo de imagens, um único e mesmo regime de exibição universal, e é esse regime que constituiria hoje o intolerável” (RANCIÈRE, 2012, p. 84).

Não adianta repelir ou fechar os olhos. Talvez tenhamos medo de encontrar na imagem parcelas mortas de nós mesmos. A imagem parece agir contra nós, delatando-nos. Quanto mais próxima do real, mais intolerável à imagem se torna e, é mais difícil suportá-la. Então, para se perceber a imagem de outros modos, e ainda, identificar os efeitos que ela produz, precisamos questionar o espetáculo exposto, ainda que nos custe muito encarar e examinar de perto algumas representações.

Em certas capturas a força pode estar no silêncio, na ausência da voz, na construção da imagem pela palavra. A textura, o sensível, o acontecimento, podem se conectar entre o visível e o verbal. Neste sentido, a palavra pode construir a cena, criar visualidades, produzir ficções. A fotografia pode apontar ainda outro tipo de política, mais artística e sensível, capaz de mudar ou deslocar o nosso olhar sobre outros possíveis.

Pensando na produção de visualidades, este exercício se configura como uma possibilidade de provocação que pede outras entradas e interlocuções. E para expandir o pensamento sobre o entrecruzamento da arte com a ficção é pertinente trago a noção de “imagem pensativa” de Rancière.

[...] A expressão “imagem pensativa” não é intuitiva. Em geral, o que qualificamos de pensativos são os indivíduos. Esse adjetivo designa um estado singular: quem está pensativo está

“cheio de pensamentos”, mas isso não quer dizer que os pensa. Na pensatividade, o ato do pensamento parece eivado por certa passividade. A coisa se complica quando dizemos que uma imagem é pensativa. Não se supõe que uma imagem pense. Supõe-se que ele é apenas objeto de pensamento. Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre o ativo e o passivo [...] (RANCIÈRE, 2012, p. 102).

A distância entre a noção de duplo que a fotografia estabelece com a coisa em si fotografada e a imagem produzida com uma finalidade artística, isto é, a arte como intervenção, nos possibilita observar aquilo que Rancière denomina como “zona de indeterminação” entre o pensar e o não pensar, entre a ação e a passividade, mas também entre o que pode ser concebido como arte (ou uma arte *políticaestética*) e aquilo que não é arte, já que nem sempre as relações entre a realidade e a fotografia são consideradas arte.

A fotografia aqui é assumida enquanto um campo imaginável, pensável, que se opõe ao simples aspecto representativo, mas que se abre para novas leituras, ou para “o domínio da morte sobre o vivo” como mencionava Barthes (1984) acerca do *punctum* fotográfico. O *punctum* é uma linha de fuga capaz de deslocar seres e objetos de um eixo central. Sejam as ideias e as razões do fotógrafo para se realizar determinada captura ou a nossa concentração em descobrir o ponto discreto que não vemos na primeira olhada, é o indeterminável ou as zonas de indeterminação que nos evocam a pensar e que, por sua vez, reforçam a noção de imagem pensativa.

O fato de não sabermos exatamente as intenções do fotógrafo para realizar capturas é um ponto potente para pensarmos a produção da imagem. No entanto, não podemos reduzir a imagem pensativa a este gesto ou a impessoalidade do fotógrafo em expressar-se através do registro. O que nos movimenta é a variação de um “regime representativo de expressão a um regime estético” – pensamento entre arte, ação e imagem.

Se nas palavras de Rancière (2012, p. 116) “a pensatividade da imagem é produto desse novo estatuto da figura que conjugue dois regimes de expressão sem os homogeneizar”, a fotografia pode ganhar força por apresentar simultaneamente a expressão de uma ideia ou de um pensamento à justaposição poética de seus traços. A imagem fotográfica pode transformar-se em vetor de pulverização de arte e de imagem pensante. Isto seria interessante se projetado para o campo da Educação, ou mais precisamente no encontro da arte ficcional e com diferentes saberes que não se fixam apenas em conteúdos escolares.

A pensatividade pode suspender a narrativa da imagem em favor da expressão da zona de indeterminações, o que significa abrir a imagem à percepção de sentidos excedentes à captura. Este gesto de interrupção também criaria “microeventos sensíveis que poderiam vir substituir o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projetados, de suas realizações e suas consequências”. Em outras palavras, a aleatoriedade ou a não orientação da leitura de uma fotografia permitiria criar combinações singulares entre a “operatividade da arte e a imediatez da imagem”; entre as formas de pensatividade da imagem e os campos de

tensões de diversos regimes de expressão; entre o jogo de poderes, a circulação e as interlocuções da própria imagem.

Assim, a pensatividade da imagem pode ser um intercâmbio de formas e pensamentos que “resiste ao pensamento daquele que a produziu e daquele que procura identificá-la”. A resistência, neste sentido, pode ser compreendida como um “jogo de separações entre várias funções-imagens presentes na mesma superfície”. Então, se estas separações se apresentam tanto na arte quanto fora dela, “as operações artísticas podem construir formas de pensatividade pelas quais a arte escapa a si mesma”. Por estas razões, comenta Rancière, “a imagem não deixará tão cedo de ser pensativa” (RANCIÈRE, 2012, p. 124-125).

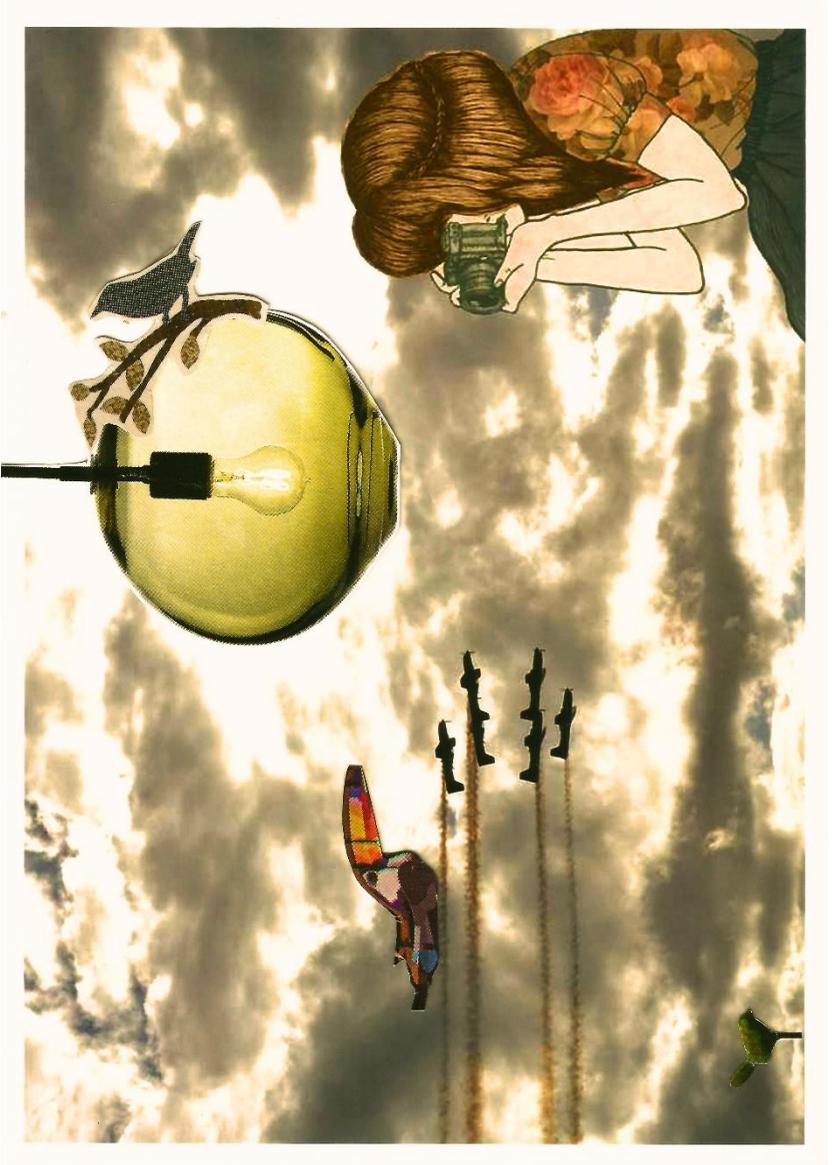
Experimento

Série Fotográfica: Manipularte
Fotografia e arte: Amanda Leite
Programa de Pós-Graduação em Educação
Linha de Pesquisa: Educação e Comunicação
Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC/PPGE/ECO)
Ano: 2015













Artefato 3

Entre o voyeurismo, o fetichismo
e outros deleites

*"Eu bem sabia que a nossa visão é um ato poético do olhar"
(Manoel de Barros – Menino do Mato, 2015, p. 69)*

A fotografia é um enigma que extasia e desassossega o olhar. Um texto feito de luz, de encenação, de manipulação, de desejos. Um vestígio que abre passagem e deixa rastros para o imaginário. O devir põe a imagem em movimento. Que tipo de prazer está contido no click fotográfico? Seria uma sensação de “la petite mort”? Uma erótica que desponta aos olhos? Um fetiche que move o olhar voyeur? O que proponho pensar aqui é o recorte temporal do click – instante da captura que é também o instante da intimidade, da erótica e do deleite do corpo que registra. Portanto, se realidades e ficções estão presentes na fotografia, é a partir desta ambiguidade que busco pensar a produção de visualidades. Eis a fissura onde morte e vida coexistem e se sobrepõe como em camadas de parcelas de tempo. Um platô, que pode se deslocar e comunicar algo ainda não dito.

Pelo buraco da fechadura: o voyeurismo, a fotografia e a ruína

*“Imagens não passam de
incontinências do visual”*
(BORGES)

*“O fotógrafo, queira ele ou não, está empenhado
e as próprias fotos são antiguidades instantâneas.
A foto oferece uma contrapartida moderna desse
gênero arquitetônico tipicamente romântico,
a ruína artificial: criada a fim de enfatizar
o caráter histórico de uma paisagem,
tornar a natureza sugestiva – sugestiva do passado”.*
(SONTAG, 2004, p. 95)

Crio um jogo. Nesse tabuleiro são lançadas pistas de um passado enigmático cuja narrativa oscila entre a veracidade de fatos e o caráter ficcional das fotos. Exibo passagens de um texto (in)visível que se faz pensante. Pincelo pedaços da história. Separo as personagens. Coloco-me a pensar sobre falsas perspectivas. A lente propositalmente conduz o olhar por retratos insólitos.

Encontro presença e ausência. Os instantâneos revelam dimensões estéticas e trágicas. Sou tentada a um voyeurismo³¹ excitante em torno de algo secreto. O mistério é narrado em tempo Aion³². Possibilita entrecruzar o passado, o presente e o futuro. Aos poucos a

³¹ Ato de observar alguém sem autorização. Muitas pessoas sentem um tipo de prazer ao observar (às escondidas) a intimidade de outras pessoas. O voyeur acredita ver sem ser visto.

³² Trata-se de uma temporalidade ilimitada, não linear, que não se prende à marcação cronológica entre passado, presente e futuro; um tempo paradoxal; em que “apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado” (ZOURACHBIVILI, 2004, p.10). O tempo Aion é um tempo incorpóreo que cruza o tempo atual com o virtual; todavia esta é uma questão não que não aprofundarei aqui. Ver Deleuze, Gilles (1972, p.141; ou a versão brasileira, de 2006).

imagem se torna inteligível, permite leituras de temporalidades, espacialidades e gestos que encontram, na figura do leitor, alguém pronto a escrever, descrever e prescrever o texto e, quem sabe até, substituir à ideia ou rerepresentar algo que está ausente.

Neste tabuleiro instalam-se imagem-texto e fragmentos de ação. Congelo as personagens. Quem fará o próximo lance? O jogo que se estabelece estimula a espionagem, o desejo de estar ao mesmo tempo dentro e fora da cena. Agencia a duplicidade de explorar a vitrine, observar o movimento e as pausas do corpo, os modos como o corpo-objeto ou tudo isto se torna imagem, se transforma em espetáculo segundo Debord (1992).

No mosaico daquilo que se dá à visualidade, há, sem dúvida, um fetichismo imponente que seduz o olhar. Vontade de expandir a mônada deleuziana³³ e olhar o infinito da dobra ou da redobra que se desdobra. Talvez, a interrupção proposta pelo teatro épico de Brecht³⁴ seja atraente, já que não se propõe a desenvolver ações, mas descobrir condições que obriguem o espectador a reconfigurar seu papel diante da cena ou refletir sobre sua posição no processo produtivo da imagem.

A figura do jogador (o espião – você, eu, o fotógrafo) assume um caráter provisório. A dubiedade *voyeur* expõe sua fragilidade. O espião, esse investigador atento, é fígado pela fantasia de reconhecer e ser

³³ Mônada entendida como uma espécie de fractal; “as singularidades próprias de cada mônada prolongam-se em todos os sentidos até as singularidades das outras. Portanto, cada mônada expressa o mundointeiro [...] o mundo só existe em seus representantes tais como estão incluídos em cada mônada [...] é como se o fundo de cada mônada fosse constituído por uma infinidade de pequenas dobras (inflexões) que não param de se fazer e de se desfazer em todas as direções” (DELEUZE, 1991, p. 147).

³⁴ Ver: “O autor como produtor” em BENJAMIN, 1994, p.133-134.

reconhecido. Na visão parece estar contido certo tipo de gozo; um deleite que se dá pelo buraco da fechadura, um fluir clandestino – a espionagem. Trata-se de uma subversão – sou eu quem olha enquanto (penso) que você não me vê. Neste jogo talvez o que mais nos excite seja a alegoria ficcional que possibilita tecer narrativas através da observação de personas e objetos por um orifício quase imperceptível.

O medo de ser apanhado não impede o voyeur de continuar investigando o objeto enigma. Estando concomitantemente tão perto e tão longe da cena, o desejo voyeurista é o de penetrar, de conhecer a intimidade dos corpos, de ver o detalhe dos movimentos, de descobrir de quem são as silhuetas desenhadas, a ginga das personagens... Na mesma captura estão envoltas a sedução e o seduzido.

O cotidiano é então observado às escondidas. Parece haver na distância que separa o observador da imagem observada, uma sensação de segurança que acaba por incentivar a investida voyeurística. Para Andrade (1994, p. 167) “quando o que era objeto descobre o voyeur, ele está perdido, acusado e exposto. Por isso a noção de “escopismo” sugere a distância como defesa protetora subjacente a todo voyeurismo”.

Seria um tipo de provocação da fotografia a demanda pela presença de um voyeur³⁵? No voyeurismo que se instala na imagem, haveria a inversão ou a reconfiguração de papéis entre aquele que fotografa e aquele que observa? Seriam ambas as personagens produtores

³⁵ O voyeur aparentemente pode estar impossibilitado de registrar a totalidade da cena que observa, isto é, parece estar sempre emoldurado pelo orifício que olha, pelo ângulo do seu posicionamento, pelo medo de ser visto, pela sutileza da sua presença. Entretanto, na contemporaneidade, os *Realities Shows* exibidos pela TV aberta parecem provocar um afastamento dessa dinâmica do voyeur na medida em que escancara pornograficamente a presença daquele que olha e que acredita estar vendo tudo.

e produtos de um mesmo encantamento? Quem nunca teve um gesto voyeurísta que atire a primeira pedra!

Tomo as fotografias do fotógrafo japonês Kohei Yoshiyuki³⁶ para endossar o pensamento sobre o fetiche³⁷ que se estende ao voyeurismo, ao exibicionismo e a sexualidade em suas capturas. Em Kōen³⁸ – uma exposição fotográfica ocorrida em 1979, na cidade de Tóquio/Japão – o fotógrafo revela em preto e branco, a partir do uso de uma câmera fotográfica de flashes infravermelhos, o registro de corpos que se entrelaçam em práticas sexuais nos parques das cidades de Tóquio e Shinjuku. As capturas instigam e surpreendem o fotógrafo e o voyeur.

A fotografia de Yoshiyuki desponta o olhar clandestino do fotógrafo. Temos a impressão de que a lente de 55mm parece se esticar a ponto de se infiltrar na cena, misturando-se ao emaranhado de braços e pernas entregues a uma volúpia concupiscente. Mãos procuram toques. Os corpos estão sensualmente expostos ao deleite e ao prazer. Onde está o fotógrafo? A que distância produz esta captura? Um passo em falso pode denunciar nosso voyeur. É necessário ter cautela.

³⁶ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

³⁷ Vale retomar o texto célebre de Benjamin (1994, p.105), a *Pequena história da fotografia*, que diz “se a fotografia libera certos contextos [...] se ela se emancipa de todo interesse fisionômico, político, e científico, ela é considerada “criadora”. [...] quanto mais os momentos individuais dessa ordem se contrapõem em si, rigidamente numa posição morta, tanto mais a “criatividade” – no fundo, por sua própria essência, mera variante, cujo pai é o espírito e a mãe é a imitação – se afirma como fetiche cujos traços só devem à vida a alternância das modas. Na fotografia, criador é uma forma de ceder à moda”.

³⁸ Posteriormente à exposição realizada na Galeria Komi, em Tóquio, as fotografias ilustraram um livro que recebeu o mesmo nome da exposição, Koen. Curiosamente, durante a exposição, os participantes adentravam um recinto escuro e recebiam um flash que deveria iluminar as projeções das fotográficas em exibição. A ideia era que cada participante tivesse a mesma visão do fotógrafo no instante da captura. Seria esse um estímulo voyeurístico?

Atento-me para a mão que se estica a ponto de penetrar o vazio e que, parece buscar o calor que queima o corpo em movimento. Esta mão, com dedos entreabertos, está à deriva de um encaixe. (É um gesto interrompido ou que deseja interromper?). Uma presença ausente na lasciva atividade sexual fisga o olhar voyeurístico. De qualquer modo, a mão quase se conecta ao braço que está estendido tocando o seio da mulher. Seria um tipo de contágio? Um prazer que se expande das personagens ao voyeur?

Nesta espionagem o dedo que está prestes a pressionar o obturador da câmera, parece ser arrebatado em milésimos de segundos para outro lugar, dá-se uma pausa. A sensação de fazer parte desta captura é tão singular quanto o desejo do gozo explícito na posição dos corpos que se relacionam. Toda postura é desfeita. Afixamo-nos no êxtase. O casaco, a bolsa, os documentos, um casal está no chão. Uma espécie de folhagem dá guarida à transgressão. Nesta orgia, temos dois protagonistas. Os coadjuvantes tornam o ato mais excitante. O fotógrafo é só mais um dentre aqueles que se posiciona dentro da trama eternizada.

É interessante saber que no caso específico destas capturas, o fotógrafo partia para a caçada e se colocava a postos no parque a espera de que, na calada da noite, quando o parque estivesse vazio, pessoas praticassem sexo no gramado do parque. Este seria o momento ideal para o registro sorrateiro de Yoshiyuki. É atraente notar que todos os componentes da imagem se encadeiam nos corpos que, por sua vez, liberam na imagem outros potenciais de leitura e sensação.



Untitled, 1971 - From the series The Park Gelatin Silver Print - 20" x 24"

O olhar pode se prender pela metalinguagem que abre espaço para aquele que é e aquele que deseja ser. Um jogo de passagens entre o anônimo e o conhecido, o conhecido e o anônimo. O olho que vê pelo “buraco da fechadura” é o olho que vive um fetiche profano, que torna visível (ao menos em pensamento) a parte obscura, os desejos dissolutos, os gestos gravados até então na memória. Reação que se desencadeia a partir da arte, de uma fotografia e/ou de uma exposição fotográfica, por exemplo.

A figura do *voyeur* assume possibilidades distintas, daí a necessidade de suspendê-la e pensá-la de outros modos. Modos que nesta passagem podem implicar num risco, quem sabe ainda numa ousadia desejável, a fim de entrelaçar o voyeurismo, a fotografia e a ruína benjaminiana, e que, talvez se configure como o componente mais perspicaz deste pensamento.

Primeiro, falo do voyeur como figura oculta, aquele que se esconde para “espionar” cenas do campo privado, como mencionei nas fotografias de Yoshiyuki. Na sequência, observo a ação do voyeur como alguém capaz de eleger uma cena (neste caso fotografias) para examiná-las por diferentes perspectivas, não necessariamente ocultando-se em relação à imagem observada. Depois, estabeleço uma espécie de jogo de fusão onde questiono o sentido que já está dado ao voyeur, ou seja, aquele que se torna clandestino para “espreitar” a cena, para evidenciar então, a aposta em uma nova leitura sobre a figura do voyeur e o significado do próprio termo.

Ao considerar, por exemplo, que na contemporaneidade vivemos um tipo de voyeurismo autorizado³⁹, isto é, que nossas imagens são cotidianamente examinadas (via redes sociais, câmeras de vigilância⁴⁰, etc) por uma infinidade de sujeitos que não conseguimos mensurar e, ao mesmo tempo, estamos “autorizados” a nos infiltrar nas páginas pessoais destes sujeitos, parece-me que um novo gesto voyeurístico ou um gesto voyeur autorizado – que olha e sabe que é olhado – vai sendo tecido.

Assim, você, o fotógrafo e eu nos tornamos voyeur ao buscar na intimidade do outro algo que nos seja de algum modo familiar. Somos o voyeur que olha a cidade e seus eventos. Neste jogo misturam-se os signos, os significados e as sensações. Ao esquadrihar as coisas através de uma fotografia, por exemplo, podemos forjar outras percepções que podem transcender a própria imagem e a trama nela narrada. Perante o fragmento imagético exposto, o voyeur autorizado avança para leituras e olhares infundáveis diante de uma imagem.

Posto isto, quero dizer que a figura do voyeur que aparecerá na sequência criará uma fissura no tempo com vistas a colocar o sentido (quase ultrapassado) dado ao voyeurismo em descontinuidade. A partir daí, quero aceder, quem sabe, a um novo gesto voyeurístico, mais aberto e plural; oxalá mais visível que autorizado. Um gesto capaz de tomar a ruína como outra forma de pensar.

³⁹ Refiro-me a uma espécie de olhar voyeur que entra em cena quando aquilo que vemos – nos é dado a espiar, a bisbilhotar, a ver – parece ter sido autorizado socioculturalmente.

⁴⁰ Ver mais em: Bruno; Lins (2007) e Bruno (2005).

Fotografia/ruína

“A filosofia não deve duvidar do seu poder de despertar a beleza adormecida na obra”.
(BENJAMIN, 1994, p. 204)

Recordo o gesto benjaminiano sobre as imagens que perpassa o contemporâneo e o arcaico. Volto aos duplos em Benjamin – vida/morte; dentro/fora; ausência/presença; passado/presente; verdadeiro/falso; mobilidade/imobilidade; memória/esquecimento; etc – temporalidades e espacialidades de múltiplas faces *da/na* imagem.

O despertar diante da obra traria àquele que observa (neste caso a figura do voyeur) momentos de lucidez. O gesto de despertar deriva de um distanciamento da imagem que causa impacto. Se o desafio da ruína em Benjamin é escavar e reconstruir a coisa ou objeto em si, temos no despertar, ruína e renovação, no mesmo gesto. Significa avançar sobre a ausência contida na ruína, para mostrar aquilo que não está ali. O *voyeur* escava a foto, busca algo, seja o referencial, as sensações, os sentidos...

Ao mesmo tempo, ao procurar na ótica de quem olha e quem é olhado a ideia de ruína exposta na obra de Benjamin e sua conexão com a fotografia é algo instigante, uma vez que, ambas tratam de fragmentos de tempo imagético. Os vestígios que a imagem deixa, os seus rastros, a tornam instável, inconstante, razão pela qual a fotografia ultrapassa o “isto foi” barthesiano.

Além disso, creio ser perspicaz investigar *se* ou *como* alguns fotógrafos utilizam a dialética benjaminiana presente na noção de ruína, seja enquanto tema a ser capturado ou mesmo enquanto inspiração e/ou fundamentação para a imagem que se produz. O passado e o presente, a ação e a pausa do movimento, o sonho e o despertar são componentes

basilares no encontro da ruína com a fotografia. Componentes estes que às vezes passam quase imperceptíveis ao olho que vê (ou que acredita ver).

A ruína da fotografia se configura enquanto índice; ela abre passagem ao que ainda não foi dito, ao que ainda não foi escrito (e por que não pensado?) *na/sobre/com* e *pela* fotografia. Na exposição daquilo que parece ter ocorrido, a ruína libera outras entradas que nos aproximam às alegorias de um pensamento que (re)significa a cena, os objetos, as personagens, a presença/ausência como sugere Benjamin. Os rastros se colidem à figura do espião que rastreia a parte privada do humano. Teria a ruína ligação com o voyeur?

A ruína não morre, ao contrário, dá pistas de um tempo futuro. Os destroços deixados por desastres naturais, guerras, catástrofes decorrentes da presença humana, os restos descritos pela história, são indícios de leituras de outro tempo. Um tempo-*que-se-faz*-imagem. Camuflagem. Um fragmento imagético que roga, quem sabe, por novas narrativas ou pela ruptura do congelamento da imagem fotográfica.

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós [...] O observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (BENJAMIN, 1994, p. 94).

O mosaico que se compõe diante dos olhos faz fruir a perceptibilidade da imagem. É como um castelo de cartas prestes a desmoronar. Ali, até a respiração do jogador importa. Se o voyeur for pego, máscaras poderão cair. Um puritanismo moral poderá ser devorado por uma espécie de prazer transitório, promíscuo e irresistível ainda que este prazer esteja associado a certas partes deste mosaico.

Descortinar o silêncio inapreensível das imagens é talvez uma obsessão do voyeur que examina minuciosamente cada linha, cor, sombra, nuance imagética que se interpenetra. Tal vistoria perpassa as entrelinhas de um gozo explícito no tripé entre aquilo que se oculta, aquilo que se manifesta e aquilo que se desvenda.

Em presença de um encantamento enigmático contido na composição imagética, o voyeur pode dissimular seu próprio desejo, isto é, diante da perversa sedução pode mascarar-se de modo que sua opinião sobre a cena não venha a público, não se revele, mantendo-o entregue e escondido.

Se observarmos os dispositivos de visualidade da Modernidade (câmeras fotográficas, filmadoras, celulares, *tablets*, *ipod*, etc...) veremos que na contemporaneidade o desejo voyeurista se conecta à cobiça coletiva das massas por escavar fotografias. Falo, por exemplo, das redes sociais onde as pessoas invadem diversos perfis à procura de casos inusitados para serem seguidos ou compartilhados. Existe nisto uma espécie de necessidade de se testemunhar uma narrativa que não será problematizada na sequência.

Acompanhamos diariamente nestas redes tentativas de fuga do anonimato para o fascínio de uma fama virtual. Quanto mais pessoas curtirem uma foto, significa que mais pessoas deram uma “espiadinha”

na página e, logo, sou/somos (re)conhecidos. Entretanto, não se tem o controle de quantas são e quem são as pessoas que visitam as fotografias porque nem todas deixam rastros pela opção “curtir”. O voyeur, portanto, não corrobora com o apogeu de um candidato à calçada da fama virtual, o voyeur é o invisível que espia a cidade.

Os fotógrafos Romain Meffre e Yves Marchand⁴¹ são exemplos de olhos que percorrem a cidade. Neste caso, fotografaram as ruínas da cidade de Detroit, que foi um dos grandes centros comerciais dos Estados Unidos da América. Uma cidade que teve seu ápice econômico na década de 1950, com o crescimento do setor automobilístico, e que posteriormente, enfrentou o declínio financeiro com a infiltração japonesa na venda de carros importados. Fator que modificou radicalmente o fluxo da cidade e o sonho americano da Motorcity.

Em decorrência da má administração pública e do enfraquecimento da potência comercial, houve um grande êxodo populacional. O esvaziamento da cidade teve como consequência o abandono de casarões, lojas, edifícios comerciais, escolas e residências. O vácuo que assola a cidade modifica cada vez mais a paisagem urbana que, permanece em ruínas até hoje.

Yves Marchand declarou em uma entrevista cedida em janeiro de 2011 ao *The Guardian*⁴² que:

⁴¹ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos. Outro trabalho que percorre cidades e que também nos possibilita encontrar a noção de fotografia/ruína é a produção do fotógrafo canadense Robert Polidori e a produção da fotógrafa brasileira Rosângela Rennó. Seus trabalhos vão compor um tipo de narrativa estética visual da catástrofe.

⁴² Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/jan/02/detroit-ruins-marchand-meffre-photographs-ohagan>> acesso em 07 de setembro de 2014.

[...] parece que Detroit foi abandonada para morrer. Muitas vezes entrávamos em enormes edifícios de *art déco*, antigamente decorados com bonitos candelabros, colunas ornamentadas e frescos extraordinários, mas estava tudo a desfazer-se e coberto de pó, e o sentimento de que tínhamos entrado num mundo perdido era quase esmagador. De uma forma bastante real, Detroit é um mundo perdido - ou pelo menos uma cidade perdida onde a magnificência do passado é evidente em todo o lado⁴³.

A imersão neste território quase desmoronado privilegia aos fotógrafos encontrar os restos do que fora o esplendor de um tempo que sobreveio. É neste contexto que as capturas se produzem. O olhar curioso e talvez despretenhoso, invade os estilhaços, vasculha um passado/presente, busca a vida inerente à ruína. A poeira nas cortinas rasgadas, as vidraças quebradas, a parede em decomposição, o escritório devastado, o piano largado ao chão... Resultam no registro da decadência de Detroit que também é pulsão de vida na fotografia/ruína.

Olho uma destas imagens e me surpreendo. Não sei se a surpresa se relaciona ao choque, por ver os espaços destruídos ou ao pensamento reflexivo que, considera a câmara fotográfica como instrumento detentor de toda a experiência da coisa em si, revelada na fotografia, e não mais o ser humano, como o ser da experiência. Não enfatizo os lugares abandonados, mas a narratividade do naufrágio da cidade.

⁴³ Versão livre de: “*It seems like Detroit has just been left to die [...]. Many times we would enter huge art deco buildings with once-beautiful chandeliers, ornate columns and extraordinary frescoes, and everything was crumbling and covered in dust, and the sense that you had entered a lost world was almost overwhelming. In a very real way, Detroit is a lost world – or at least a lost city where the magnificence of its past is everywhere evident.*” Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/jan/02/detroit-ruins-marchandmeffre-photographs-ohagan>.

Diante do exibicionismo (agora não sexualizado), sou provocada a examinar as fotografias com mais acuidade. Meus olhos percorrem as linhas de cada arquitetura. Procuo nas fotografias espalhadas no chão um rosto conhecido, alguém, simplesmente alguém, talvez o humano. Entretanto, o que vejo se estender é a escassez da parcela humana na paisagem. Perder-se e achar-se entre os perdidos. Diante desta visualidade me distancio e me desperto, abro meus olhos. Estou arraigada à imagem que não se desgruda de mim.

(É preciso reerguer esta paisagem?)

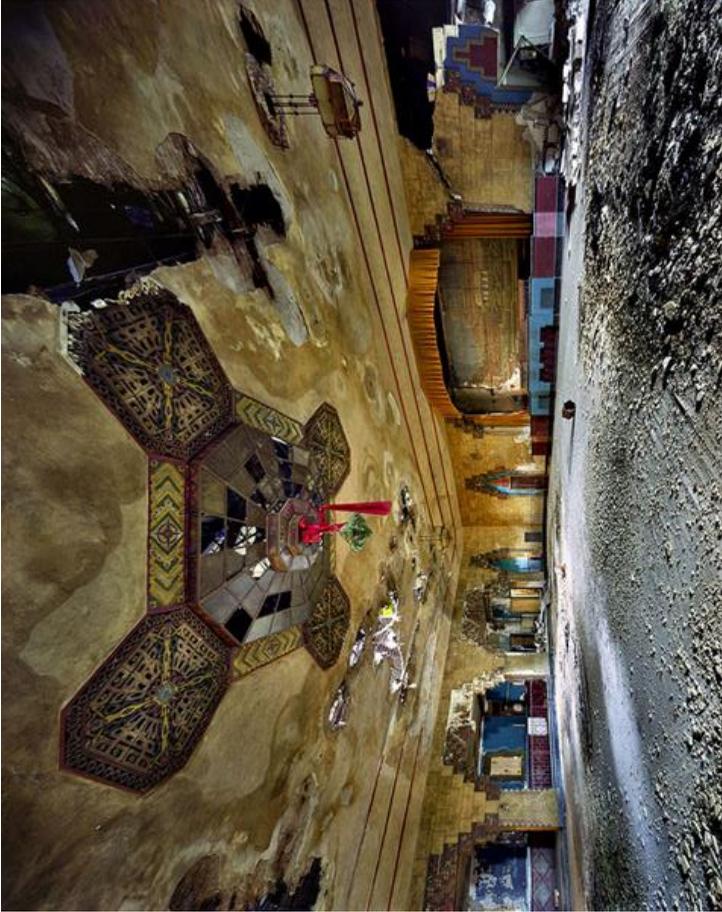
Não.

Talvez as imagens consigam mostrar minha nudez.

(O voyeur é pego, é descoberto).



Highland Park Police Station



Vanity Ballroom

Todo fetichismo presente no gesto que testemunha a cena às escondidas e que cria narrativas históricas sobre cada trama, tende a desaparecer. O que nos resta é a imagem. Uma imagem que não sabemos dizer do contexto do qual fizera parte, das personagens e dos elementos que a compõe. Algo inacabado, aberto (como no anacronismo). Entretanto, permite ser descoberta por um rasgo, por infinitas leituras. Um lampejo de pensamento faz com que a fotografia não caia no esquecimento. Essa fotografia vigiada é também matriz de uma ruptura pós-histórica, na qual me interessa pensar sobre os alhures do encontro com o agora.

Cabe lembrar que para Benjamin (1994, p. 124)

[...] Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o ‘click’ do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo.

Diante do *click*, voyeurístico ou não, o desafio que se estabelece é fazer algo novo a partir de vestígios fotográficos. Voltar às capturas no desejo de escavar o passado promovendo encontros da fotografia/ruína com o agora e o depois. Algo como o “eterno retorno” nietzschiano ou a chegada à duplicidade instável da fotografia. Como “arruinar” em gestos de interrupção um tempo fugidioso que se faz arte/narração/conhecimento?

É no gesto do voyeur que “espiamos pelo buraco da fechadura”. Elegemos uma cena, uma paisagem ou mesmo uma fotografia e nos debruçamos cautelosamente sobre elas. Investigamos cada detalhe como se desejássemos cavar a terra à procura de um tesouro esquecido. De certo

modo, sabemos que a fotografia pode transcender o fato nela cristalizado, o fragmento apreendido.

Do mesmo modo, Walter Benjamin também escava fotografias em busca de riquezas perdidas. O ensaio “*Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte*”, de 1934; é um exemplo no qual o ruínólogo faz a leitura de uma fotografia de infância de Kafka. É sobre a ruína de uma infância que o filósofo se põe a pensar. Em meio à tristeza estampada nos olhos da criança, que pousa diante de um cenário propositalmente produzido, que Benjamin estuda o gesto para retirar dali (daquilo que resta) alguma beleza trágica.

E como nesta conversa uma imagem puxa outra, abro passagem para outra cena. Trata-se de Roland Barthes, em uma noite de novembro, pouco tempo passado do falecimento de sua mãe. Barthes desejava organizar a velha caixa de fotografias em busca dos gestos de sua mãe. Nesta pausa temporal, um tanto moribunda, o escritor passava os olhos sobre fotos de sua mãe.

Não fossem as lembranças aguçadas pela fatalidade, Barthes sabia que aquelas fotos não trariam de volta os traços sua mãe, nem mesmo um tipo de “ressurreição viva da face amada”. Os olhos percorriam a história que diante das fotos faziam o próprio Barthes se indagar: “será que eu a reconhecia?” Essa ressurreição passageira se perdia no tempo, pois “ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava” (BARTHES, 1984, p. 96-99).

Tomar as fotos nas mãos, olhar fixamente para elas e, delas se distanciar para remontar outros começos, era algo inevitável. De certo modo, as velhas fotografias eram um resto da mãe que Barthes desejava reencontrar. Embora vasculhar a caixa fosse algo doloroso, era diante daqueles vestígios que vagarosamente se remontava o tempo.

[...] sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro [...] Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguia, como o Bem do Mal, da menina histórica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma inocência soberana [...] tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda a sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura [...] (BARTHES, 1984, p. 101-103).

Era na fotografia de *Jardim de Inverno* que se constituía a mãe-criança de Barthes. Um tempo se refez e se redescobriu a partir da fotografia. A velha caixa de fotos era um labirinto particular. Para Barthes (1984, p. 110) a Foto do *Jardim de Inverno* não revelava segredos (monstros ou tesouros), mas era um fio que o puxava para a imersão na Fotografia. A partir dali “seria preciso interrogar a evidencia da

Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte”.

É com a perda do Ser que Barthes sofria. Não a figura da mãe, mas “quem ela era”. A foto do *Jardim de Inverno* possibilitava ao escritor se “abandonar à Imagem, ao Imaginário”. Um golpe. Um mergulho no resto-imagem. O retorno ao ciclo morte-vida-morte-vida-morte... Em suas palavras “o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo” (BARTHES, 1984, p. 113).

A devassidão e os restos de uma calamidade podem ser aprisionados na fotografia/ruína. Como também é possível narrar à desventura através de um *click*. Uma espécie de estética da catástrofe parece buscar guarida nos tempos em que vivemos. De certo modo, o ser humano que não aparece nos registros de Romain Meffre e Yves Marchand, nos casarões de Detroit, mostra uma presença/ausente –seja nos retratos espalhados pelo chão ou no pedaço do tecido vermelho rasgado que sobrou dependurado no teto do salão. Ao permanecer diante destas fotografias permanecemos também diante de outras temporalidades.

O voyeur que espreita a fotografia/ruína pode identificar a protrusão de uma narrativa histórica linear em capturas “quebradas” de um pseudoprogresso. Penso que isto, de algum modo, se articula ao *Angelus Novus* de Paul Klee citado por Benjamin em *Sobre o Conceito*

*da História*⁴⁴. O que o anjo está olhando? Por que o anjo está de costas? De costas para quê? Para o futuro decadente do ser humano? Para Rosenfield (2006, p. 199) esta obra é um tipo de baliza em que “a irrupção do horror no qual se desvendam a fragilidade e o desamparo da vida humana que ele vê se decompondo; e o que está diante dos olhos arregalados somos nós, os espectadores do quadro”.

O registro ruína, ao mesmo tempo em que permite observar o episódio passado e os destroços deixados por furacões, tempestades e rajadas de vento, igualmente possibilita notar a fotografia enquanto arquivo que narra a vida da cidade. Os rastros humanos parecem viver por meio de uma estética da destruição como afirma Melendi (2006, p. 238):

[...] a fotografia, que sempre esteve perturbadoramente ligada à morte, ao desaparecimento do corpo vivo e do tempo vivido, cria o paradoxo visual de um efeito de presença do vivo que se encontra eternamente negado pelo congelamento num tempo morto.

Quando a fotografia rompe com a continuidade de um tempo ou de uma narrativa histórica, produz o choque benjaminiano. A perda da aura fotográfica parece admitir que a fotografia se torne autônoma para colocar em movimento a reconstrução de outras realidades. (O despertar de Barthes diante da foto de *Jardim de Inverno*).

O que vê o voyeur na fotografia/ruína? Em que medida um fascínio em torno da fotografia nos agarra e provoca um olhar voyeurístico? Tal como Yoshiyuki que esperava pacientemente cada captura noturna nos parques de Tóquio e Shinjuku, quando estamos com

⁴⁴ Ver: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História, *In*: Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas, v. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 7 ed. 1994.

a câmera fotográfica nas mãos, “espiamos” o Outro ou a nossa semelhança nele refletida? É interessante admitir que a fotografia pode se configurar enquanto uma sublimação criadora que libera sensações à deriva.

Muito ainda poderia ser dito sobre o voyeur, o olhar voyeurístico e a fotografia/ruína. Estes temas nem sempre se entrelaçam, entretanto aqui, ganharam outro pulsar de vida. A escrita, assim como a fotografia, se transforma no tempo. Um tema gera outro tema. Uma imagem faz alusão a outra. Na medida em que a trama vai sendo tecida por um emaranhado de fios, nossa memória é tensionada. Nos aventuramos a “espionar o buraco da fechadura” para ver o que mais ganhará fôlego entre os achados e perdidos. Desagarram-se de nós as certezas para que a curiosidade e/ou um pensamento crítico se instale. Depois disto, gostaria de saber: o que você descobriu?

La petite mort: o deleite do click

“Não nos provoca o riso o amor quando chega ao mais profundo de sua viagem, ao mais alto de seu vôo: no mais profundo, no mais alto, nos arranca gemidos e suspiros, vozes de dor, embora seja dor jubilosa, e pensando bem não há nada de estranho nisso, porque nascer é uma alegria que dói. Pequena morte, chamam na França a culminação do abraço, que ao quebrar-nos faz por juntarmo-nos, e perdendo-nos faz por nos encontrar e acabando conosco nos principia. Pequena morte, dizem; mas grande, muito grande haverá de ser, se ao nos matar nos nasce”.
(EDUARDO GALEANO, *O livro dos abraços*)

Como fotografar o prazer de uma pequena morte gozosa? A boca molhada, os dedos que apertam o seio, as pernas que vestem meia 3/4, o espelho que reflete o sexo, o cubo de gelo que escorre pelo corpo, as mãos flexionadas, os olhos fechados... são sem dúvida, gestos dirigidos para compor a cena. Um tom sépia pode evidenciar, por exemplo, o clímax que se deseja alcançar.

Embora os gestos nos ajudem a capturar uma pequena morte que se dá no instante exato do gozo, é preciso ter cuidado para não reproduzir apenas a noção de um clichê e, sobretudo, não repetir um olhar masculino diante do corpo feminino. O cuidado a que me refiro é sobre a não reprodução de algo que muito mais se aproxima da pornografia do que do erotismo que se deseja obter na fotografia.

O tema da pequena morte encantou a fotógrafa brasileira Alexia Santi⁴⁵ que fotografou a intimidade de pessoas voluntárias ao seu projeto⁴⁶. A inspiração veio da produção do escritor francês George Bataille. A intenção era mostrar o contexto fantasioso dos sonhos ou o encontro entre o prazer e a morte. O modo como a fotógrafa enquadra rostos anônimos e a escolha de um cenário comum (o interior de um apartamento ou de uma casa), acaba por gerar em nós a sensação de que os retratos nos aproximam de alguém conhecido, de uma provável intimidade humana ou, simplesmente, de nós mesmos.

Trago estas produções que, de certo modo, buscam através da fotografia, capturar a pequena morte relativa ao orgasmo, para propor uma reflexão sobre a Fotografia e o instante singular de *la petite mort*⁴⁷.

⁴⁵ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

⁴⁶ Projeto *A pequena morte*. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/180/salada/la-petit-mort.html#2>> acesso em 14 de agosto de 2015.

⁴⁷ Expressão francesa conhecida como “A pequena morte”. Refere-se ao momento do orgasmo sexual, instante em que a consciência é arrebatada ou parece entrar em devaneio ao misturar

O que me faz associar ainda à microexperiência de morte, anunciada por Barthes em *A Câmara Clara* (1984), bem como, aproximar a captura fotográfica da sensualidade que atravessa o sagrado, a transgressão e o erotismo de George Bataille (1987).

Em *A pequena morte*, poema de Galeano que abre esta passagem, há um convite à imersão em uma viagem intensa, dentro de um abraço que se desmancha em paradoxos, “porque nascer é uma alegria que dói”. No abraço, os contrassensos estão dispostos a “quebrar-nos” e “juntarmos”, num ir e vir constante em que “perdendo-nos faz por nos encontrar e acabando conosco nos principia”. Esta pequena morte tem o desafio de nos fazer nascer no instante em que “morremos”. Algo como a fotografia que espera agarrar o instante insubstituível que foge.

De início esta proposta pode parecer se distanciar de uma reflexão que deseja pensar as interfaces entre a Ficção e a Educação, especialmente, sobre a formação estética visual. Mas, a proposição desta passagem é justamente sugerida para que possamos perceber como nos envolvemos com a fotografia, somos tentados a fotografar e ser fotografados e nisto, lidamos com vida, morte, gozo e captura. O que há de tão especial neste momento? O que aprendemos do encontro de Barthes e Bataille? Como estabelecemos o elo entre o cotidiano e a ficção? Como produzimos e propagamos estas visualidades?

Ao posicionar o dedo em cima de obturador da câmera ou ao propor qualquer tipo de captura, é possível visualizar uma circunferência

sensações que estimulam prazer; desejo; deleite do/no corpo, quase gerando uma “pequena morte”.

que faz girar prospectos de vida e de morte. Seja para imortalizar a cena, o objeto e/ou as pessoas, somos envolvidos pelo desejo – de que sejamos rerepresentados e reconhecidos por uma de nossas facetas vitais – pela fantasia – de que a pose feita diante da câmera conseguirá expressar a singularidade do minuto vivido – pelo medo – de que a imagem denuncie um Outro que me resiste, que não sorri diante da objetiva, que se desconstrói no momento do *click* – e, ainda, por todo o mistério envolto no *tornar-se-visível-imortal* através da captura.

Temos um movimento excitante entre o sujeito, que segura a câmera, e a surpresa, sobre o que despontará da cena. Aquele que quer apanhar o momento é seduzido por um fetiche, uma poesia, um gesto, uma ruína, um pulsar de vida que precisará ser capturado (morte). É o jogo entre a caça e o caçador. Um encontro prazeroso com a pequena morte, assim como no jogo sexual de Bataille (1987), onde o erotismo possibilita a afirmação da vida e se distende até a morte.

Desejamos a morte? De certo modo sim. Ainda que não tenhamos a consciência e o controle sobre o que aparecerá na fotografia (nossa imagem distorcida, por exemplo) temos a vontade de ser capturados, posamos para a câmera. Nos atrai este tipo de gozo. A morte é inevitável, se entrelaça ao nosso ser narcísico que pode ser fisgado pelo espelho. Nas palavras de Bataille (1987, p. 155):

[...] Não é preciso ir mais longe procurar a causa do medo que tem como objeto o jogo sexual. A morte, excepcional, é somente um caso extremo; cada perda de energia normal, realmente, não deixa de ser uma pequena morte, comparada à morte do zangão, mas, lúcida ou vagamente, essa "pequena morte" é ela própria motivo de apreensão. Em contrapartida, ela é por sua vez o objeto de um

desejo (nos limites humanos, pelo menos). Ninguém poderia negar que um elemento essencial da excitação é o sentimento da perda do controle de si, da desordem. O amor não é ou é em nós, como a morte, um movimento de perda rápida, resvalando depressa para a tragédia, não se detendo senão na morte. Tanto é verdade que entre a morte e a "pequena morte", ou o descontrole, embriagadores, a distância é pouca.

Ultrapassar limiares temporais e espaciais num simples “apertar o botão” é uma transgressão que não tem nada de ingênuo, embora pareça ser. Algo muito próximo do gozo e da prisão se coloca diante de nós. Voltamos ao voyeur. (O que vai acontecer?). Espiamos pelo “buraco da fechadura” sem o medo de sermos pegos. Essa excitação dispara nossos extintos, faz lembrar da passagem em que Bataille (1987, p. 10), cita o Marquês de Sade para refletir sobre a morte “não há melhor meio para se familiarizar com a morte do que associá-la a uma ideia libertina”.

Uma transa, que atravessa o olho, que se dá no corpo. Já não são apenas o dedo e o obturador, mas um todo provocado. Estamos diante do delírio. Da evocação de uma vã tentativa de entrega à lasciva carnal, e o risco de “segurar o gozo” (o disparo), para que se prolongue o êxtase emoldurado no olhar. Quanto mais esse jogo provoca e foge ao controle, mais intenso se torna.

Abro aqui um parêntese para observar o erotismo que envolve o casal interpretado por Brigitte Bardot e Jean-Louis Trintignant em *E Deus Criou a Mulher*, de Roger Vadim, em 1956, ou, a sensualidade exposta nos retratos *O Fenômeno do Êxtase*, ou a “*Prostitute at angle of Rue de*

la Reynie and Rue Quincampoix”, ambas capturadas por Brassai⁴⁸, em 1933, ou ainda, a Prostituta, de Eugène Atget⁴⁹, 1921, que poderiam se integrar à sensualidade do poema de Drummond intitulado: *A puta – fecho o parêntese*.

Na mesma vertente, onde uma espécie de calafrio parece nos acionar, o choque nos desperta da ruína. A prostituta que espera pelo cliente na esquina é aquela que expõe o corpo erótico. A nudez instala a desordem. Esta mulher agencia prazeres a pequenas mortes. Morte que nasce alegremente nos lábios de um sujeito qualquer. Vida pulsante que vem da volúpia. Uma vontade de viver incapaz de controlar as batidas de um coração que lateja todo o corpo.

[...] A volúpia está tão próxima da dilapidação ruinosa que nós chamamos de *petite mort* o momento de seu paroxismo. Em consequência disso, os aspectos que evocam para nós o excesso erótico representam sempre uma desordem. A nudez arruína a decência que nos damos através de nossas roupas. Mas, unia vez dentro da via da desordem voluptosa, não nos contentamos com pouco [...] acrescentamos à nudez a estranheza dos corpos semivestidos, cujas roupas não fazem senão salientar a desordem de um corpo, que é tanto mais desordenado quanto mais está nu. As sevícias e o homicídio prolongam esse movimento de ruína. Do mesmo modo, a prostituição, o vocabulário de baixo calão e todos os laços do erotismo e da infâmia contribuem para fazer do mundo da volúpia um mundo de degradação e ruína (BATAILLE, 1987, p. 112).

Na exposição: “*Paris la nuit – Brassai*” vemos uma Paris noturna, da madrugada gelada, das luzes e nevoas impregnadas de

⁴⁸ Ver: Pequenas notas sobre fotografos.

⁴⁹ *Idem*.

sombra. Putas se exibem no bordel, enquanto árvores são despidas nas ruas ao exibir silhuetas e devaneios surrealistas. A cidade, seus contornos, suas linhas contribuem com o voyeurismo do fotógrafo que, nos apresenta as anormalidades da penumbra, uma cidade de raro cenário, em que damas da noite se encontram com homens e transexuais, em bares, cafés e casas proibidas.

Somos seres descontínuos. Estamos separados por um abismo profundo difícil de ser suprimido, exceto se a morte puder ser fascinante e proporcionar em vida fragmentos de uma morte vertiginosa, contínua no erotismo. Mas, o que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser por seus parceiros? “Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser” (BATAILLE, 1987, p. 10-13). A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua.

O que Bataille nos incita a pensar é a morte enquanto ruptura à descontinuidade do ser. Significa que o sentimento de continuidade é projetado na figura do ser amado e uma vez que não se pode possuí-lo, busca-se a morte. Entretanto, “se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é um halo de morte” (BATAILLE, 1987, p.16).

A fotografia também apresenta um halo que separa dois polos. De um lado, há o desejo interior do fotógrafo; de outro lado, busca-se um objeto exterior que responda o desejo e corporifique o sagrado e o profano. Certo erotismo circunda a figura humana. Para Bataille (1987, p. 20) “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão”.

A sedução que envolve o ato de fotografar, impregna a mente do fotógrafo. Quanto mais abstrusa e indizível é a captura, mais excitante é a caçada. A câmera se refuncionaliza, torna-se também um corpo que se estende em busca do inefável. A pequena morte pode acontecer a qualquer instante, num movimento súbito, o disparo pode ser feito. A imagem que penetra os olhos, expande a visão. Assim, estaríamos nos aproximando do invisível indizível pontuado por Pelbart (1993, p. 49) ou de uma visibilidade pornográfica, como acrescenta o autor?

A própria estrutura da câmera fotográfica nos permite pensar a relação que se estabelece *com, para e através* do obturador (mecanismo que controla o tempo de exposição da câmera à passagem de luz), como algo instigante já que, para fotografar, acionamos o disparador da câmera. Com a abertura do disparador a luz entra. Quanto maior o tempo de exposição (abertura), maior a quantidade de luz no corpo interno da câmera. A combinação das velocidades da captura pode se dividir entre baixa, média e alta dependendo da sensibilidade do ISO (superfície sensível à luz) que, de certo modo, nos aproxima do instante inevitável de *la petit mort* de Bataille, ou mesmo, na microexperiência de morte barthesiana.

Com a câmera na mão fazemos amor com a cidade. Invadimos vielas, capturamos os interstícios de um cotidiano não imaginado. As artérias urbanas revelam vacúolos de um grito expresso na textura de paredes grafitadas, nas calçadas povoadas, nos corpos ritmados que cruzam o desenho de faixas brancas numa esquina (in)visível. Esta aproximação tátil com as coisas carrega uma promiscuidade que deseja misturar-se ou infiltrar-se no retrato emoldurado. Fragmentos de morte

ganham vida. (Dizem de nós? De nossa história? Talvez sim, talvez não).
Captura de algo que se desprende da coisa em si, algo que pode vir a ser.

Evidente que o erotismo de Bataille (1987, p. 14) não está vinculado tão somente ao ato sexual; trata de uma dissolução do eu, onde “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos”.

É no momento exato da pequena morte que o sujeito desaparece. Um arrebatamento provoca a perda da consciência de si. Imerjo num estado de ser (quase) inatingível. Encontro a vida presente na morte. Uma vez entregue ao erotismo, percebo que o silêncio externo a mim constitui algo mais do que me perder para encontrar-me. Tenho uma experiência de quase morte final. Isto me faz pensar se continuamos a fotografar porque conscientemente sabemos que a cada minuto estamos morrendo (volto à noção da imagem que se faz eterna).

No instante prazeroso do orgasmo (uma antecipação da extrema morte), esvaneço (me encontro morto), ao mesmo tempo em que gozo a vida (é possível esvaziar este tempo de sentidos?). Meus desejos profanos tentam o sagrado. Quero prolongar no meu corpo às sensações que sucede o orgasmo. Como se estivesse em uma superfície suspensa, temo voltar ao mundo donde fui absorvida. Temo acabar com a interrupção descontínua do Eu, para voltar a continuidade do ser.

Inspirados na própria vida, amor e morte são temas clássicos na literatura, no cinema, na fotografia, e nas ações educacionais, por exemplo. Basta recordar Shakespeare e a tragédia de Romeu e Julieta na

qual o amor encontra seu ápice na morte ou na tentativa de imortalizar a paixão. Como também nos dramas protagonizados por Tristão e Isolda; Rose e Jack, em *Titanic*; o excêntrico e autodestrutivo amor de Auguste Rondin e Camile Claudel; a célebre enfermeira e o marinheiro deslumbrado que estampam a fotografia de Alfred Eisenstaedt, de 1945; ou a inesquecível Princesa de Gales, Diana, morta em um acidente de carro com seu namorado Dodi Al-Fayed, em 1997. Todos, de algum modo, exploram a reminescente morte do indivíduo expressa por Bataille. Quantas vezes não vimos estes temas expostos nos corredores escolares?

A música também promulga muitos dramas em nome do amor. No trecho de *Mar e Sol*, composta por Lokua Kanza/Carlos Rennó, interpretada pela cantora brasileira Gal Costa, há o encontro de dois corpos que estão ardentes de paixão, desejanter por uma entrega que culmina na morte. O ardor destes corpos é crescente – um é o sol, o outro é o mar onde o sol vai se pôr. Ao se pôr o sol se espelha e se espalha no leito de seu mar. O desejo do sol é entrar, queimar, arder, tremer até morrer de fogo e água, terra e céu. (Não se sabe se é o sol quem vai devorar o mar ou o contrário).

A canção nos conduz a um só corpo, como se ambos entrelaçados formassem um nó; “a sós, somos nós, de corpo e alma, você e eu”. A descontinuidade do ser vai brotar quando o Sol, a descer, a desnascer, se desvanece no Mar. Depois, quando *Mar e Sol* parecem ser o mesmo espelho, é possível ver, vis-à-vis, o Eu-Você metaforicamente exposto na transa da canção, “Me vejo no que vejo ali; [...] olho o que eu olho me olhar”. (Ainda estamos conscientes?).

Tão forte quanto à busca por *la petite mort*, a vontade de fenecer é intensa, ecoa por três vezes entre os estribilhos que alastram fogo e

paixão. A morte finalmente confisca os corpos em delírio, ao afogá-los no amor. (Pausa no tempo – um tempo outro, de interrupção, de não representação – fuga da razão?). Ambos parecem se engolir numa relação que igualmente mata e goza. “Ao entrar em você; em você queimar; arder; em você tremer; em você; com você morrer, morrer”. Quem é o Sol? Quem é o Mar? São corpos que se cruzam para formar novas paisagens. Uma relação de todos ou de qualquer um – dois. O olho e a câmera.

Quem sabe, tomar o tempo de *la petite mort* para associá-lo ao tempo do *click* fotográfico seja uma barbárie turbulenta, tal qual a filosofia de Deleuze. Uma possibilidade de inventar uma geografia criativa, que rompa com conceitos escolásticos, na qual o que importe seja a perda da consciência deste tempo/conceito ou como podemos imaginar a partir de Barthes, a validade do tempo como algo mais importante que uma possível verdade associada ao conceito. Talvez, diante da ameaça do caos, uma heterogênesse de conceitos se instale para criar outros agenciamentos sobre temporalidades.

Assim, também é interessante projetar o caos para a esfera da Educação e de seus exercícios estéticos. É possível vislumbrar nas instituições de ensino, ações em torno da “perda de consciência” nos processos de aprendizagem? Há liberdade para um pensamento que escape da representação dos conflitos humanos nas obras ficcionais? Se a ficção pode atravessar os processos formativos, e se, professores e estudantes são ao mesmo tempo fotógrafos e aqueles que se desejam fotografar, como suspender então o excesso de informação e de opinião contidos nas propostas de ensino? Como experimentar uma espécie de atravessamento estético na aprendizagem?

O recorte temporal do *click* permite que morte e vida coexistam e se sobreponham em parcelas de tempo. Um platô, que pode se deslocar e comunicar algo novo. Por que não pensar que este plano de composição – jogo de posição, bricolagem, *patchwork* – aposta na formação do sujeito? O fotógrafo se abre ao devir? O nômade o autoforma? A arte seria um bloco de sensações que extrapola o âmbito do sujeito? O instante da pequena morte revelaria, portanto, a captura do não-humano? O que acontece neste intervalo?

O leitor naufraga em imagens.

Ao retomar a produção de Santi há o intento de entender como o espaço, o gesto, o corpo, o tempo é percebido e consumido. O humano – neste caso, as imagens do humano – tornam-se campo de investigação, conhecimento. Na relação que mantemos com o outro, há uma busca absorvente por processos de significação (subjetivo, político, social, cultural, etc.). Assim, ao considerar a lógica da representação (ou seria da ressignificação?), como convergir na diferença, na não representatividade?

A fotografia expande e cunha novas realidades. As cenas, os dramas, as personas capturadas, de certo modo, vão alargar a possibilidade do EU num *vir-a-ser* sujeito. Na porosidade da fotografia, diálogos entre o individual, o coletivo e o universal se articulam. Esquadrinhamos no olho do outro o infinito. Pouco a pouco os paradoxos se tornam legíveis. A morte vai se instituir como a diferença radical que põe limite à noção de experiência. Experiência, que por sua vez, expressa sentidos, se transmuta em linguagem, enigma, decifração – jogo de forças/imagem potência.

Diga-me então, por que somos fissurados por fotografias?

A imagem fotográfica cria alegorias para furar o presente, recuperar o passado e trabalhar a noção de memória através de um pensamento “dobrado”, isto é, em cada desdobra se adiciona a probabilidade de encontrar algo que desafia a liberdade do leitor diante da imagem. Em *la petite mort* essa fissura em direção ao passado denota a ontologia do presente benjaminiana. Um presente epocal, que almeja problematizar o passado. É o tempo presente que lê o tempo passado pela repetição ou pela justaposição de imagens.

Se as imagens instituem outros cotidianos e mesmo outros modos de relação com o lugar, é relevante pensar a fotografia e suas contradições. Como se dá o exame das imagens? Como elas se tornam públicas? Como são disseminadas na cultura? Que dado extraímos de um tempo para outro? Talvez seja necessário tomar estas sindicâncias com certa dose de humor, afinal, por que “tirámos” tantas fotos?

Vida e morte – faces de uma mesma efígie

*“Quando a indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo. Talvez sorria [...]”*
(BANDEIRA, 1984).

*“Uma foto é tanto uma pseudopresença
quanto uma prova de ausência”.*
(SONTAG, 2004).

O *click* disparado pela câmera fotográfica aprisiona na imagem parcelas de quem somos. Um sorriso, uma situação inusitada, algo inesperado. O *click* armazena gente, tempo e espaço em frações de segundos. Uma vez capturados, estamos presos à foto – uma pequena morte na qual a vida poderá pulsar, tornar-se inteligível. A fotografia guarda em si este dualismo paradoxal, nela morte e vida ora estão presentes, ora estão ausentes.

No entanto, quando pensamos na morte não conseguimos chegar a lugar algum. Não sabemos tudo sobre a morte. Não sabemos quando ela chegará. A morte é misteriosa, liga-se diretamente à vida como uma ameaça aniquiladora. O poeta Manuel Bandeira em seu poema *Consoada*, não sabe como receber a morte – “a indesejada das gentes”.

Então, por que elegemos a vida e não a morte como nossa predileção? Seria a morte uma negação da vida? Um caso natural? Poderíamos fugir da morte? Definitivamente não! Esta seria uma tentativa inútil. A morte é uma certeza que nos assusta e nos emociona. Mas, a vida também não é isto?

A morte nos acompanha a todo instante, seja nos hospitais, nas ruas, nos telejornais, na *Internet*, nas redes sociais. Vida e morte se entrelaçam no cotidiano. De certo modo, também o faz a fotografia ao capturar um determinado instante que não poderá ser vivido novamente (morte) – torna-o eterno – ainda que viva através da ativação de lembranças (vida).

Que a fotografia é tomada como recordação de um momento especial ou memória de um ente querido, por exemplo, isto já sabe. Ocorre que a fotografia, muitas vezes, estabelece uma relação particular entre o ser representado (o real ausente) e o ser que decodifica e interage

com a foto. A morte do corpo físico parece não existir diante da reminiscência que uma fotografia produz.

Roland Barthes (1984) trata a morte como instante de vida em *A Câmara Clara*. Jean-Marie Schaeffer (1996), em *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*, também se debruça a estudar a relação entre o sujeito observador e a foto-recordação; as sensações de afetividade e intimidade que se desdobram a partir da imagem. Armando Silva (2008), em *Álbum de Família: a imagem de nós mesmos*, mostra que a morte de um ente querido, pede novos gestos diante do álbum fotográfico. Num primeiro instante, tira-se o retrato do recém-falecido do álbum (talvez pela forte ligação que as fotografias têm com a morte) após algum tempo (tempo necessário para reaprender a vida diante da morte) abre-se passagem para que as fotografias retornem ao álbum.

De certo modo, a fotografia afirma a vida e nega a morte. Ao olharmos para a fotografia de uma lápide, de um túmulo qualquer, o que vamos ver, é a memória do corpo vivo, viçoso, que não corresponde ao corpo que dorme em putrefação, ou mesmo, ao esqueleto que ali repousa sem pele, nem carne. A fotografia é um símbolo trágico que mostra que a vida foi interrompida, uma história chegou ao fim. Vemos recortes de tempos e espaços que não mais existirão. Paradoxalmente a fotografia acalenta o sentimento de perda do ser amado, ao mesmo tempo em que afirma que aquilo que foi, que existiu, não voltará.

Nos cemitérios, do mesmo modo que a imagem rememora momentos vividos em outro tempo, ela surge também como um referencial que identifica a ocupação de determinado território. Não é a imagem do corpo frio em decomposição que se deseja lembrar, ao

contrário, é a imagem de alguém vivo que se aspira guardar. A fotografia recusa a situação real (do ente enterrado na cova) com a promessa de garantir que bons sentimentos diante da vida sejam conservados na memória, opondo-se a noção de que a vida se finda na morte. Diante das fotografias de cemitérios emanam emoções e lembranças que cingem a morte como um instante de vida.

Vemos, por um lado, que a fotografia pode surgir como um tipo de súplica para que a memória não morra. Familiares e pessoas próximas, por exemplo, costumam receber santinhos (com fotografias e alguns dizeres), na intenção de se lembrar da “boa pessoa” que acaba de partir; que deixa saudades e ensinamentos para os vivos. Por outro lado, o caráter emotivo só se estabelece com quem tem alguma ligação com quem faleceu, caso contrário, a imagem pode ser um simples registro de que alguém existiu. Seria então a fotografia uma fantasmagoria capaz de ativar as nossas recordações?

Prendemos nossa atenção em uma fotografia por alguns instantes e, conseqüentemente, ativamos nossa memória. Embora, este ciclo se repita com alguma frequência, a fotografia não consegue completar a sensação de saudade, a vontade de dar um abraço, de ganhar um beijo, de se afetar com o ser do retrato.

A foto-recordação parece ativar o imaginário do observador ao ponto de fundir seus sentimentos diante de uma imagem. A lembrança é devaneio, metamorfose. Toda melancolia envolta na figura do ser ausente ou na desfiguração de uma paisagem que já não mais existe, exceto na captura, evidencia nossa relação com um passado móvel, nos faz recordar as palavras de Sontag (2004, p. 26) e repensar às temporalidades, pois “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da

mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo”.

É como se ao viver e ao morrer, a cada registro, alimentássemos a ética do ver, a gramática do que se faz visível. Pela fotografia apreendemos pessoas, paisagens, objetos... nos conectamos com o mundo, encontramos semelhanças e disparidades, somos convidados a experimentar, a jogar com alguma coisa. Na medida em que a fotografia nos desperta para o novo algo em nós se transforma, instala-se uma ruptura. Ao mesmo tempo em que uma parcela de nós morre, outra quantia lamenta e outra vive.

Podemos entender que fotógrafos são como caçadores com lanças nas mãos. A guerra se estabelece então entre as cenas do cotidiano e o registro de uma câmera fotográfica. São os espectadores (professores, estudantes, você e eu que, assim como os fotógrafos) terão que lidar com a fantasmagoria visual, as assombrações de papel, os sentimentos retalhados que se distendem das imagens de nós mesmos. Daí o desafio de suportar (e quando possível superar) o trivial sempre que encaramos uma captura voyeur da vida.

a fotografia
transita entre a
Ordem e o Caos...

O fetichismo visual contemporâneo

“O fotógrafo é o ser contemporâneo por excelência; através dos seus olhos, o agora se torna passado”
(SONTAG, 2004, p. 82)

Que fotografias que nos comovem hoje? Fotografias de artistas, catástrofes, eventos beneficentes, comerciais, séries, expedições ou exposições? Fotografias amadoras estampadas nas redes sociais ou nos *sites* populares? Que tipo de imagem é capaz de atravessar ou mesmo pausar nosso olhar na velocidade dos tempos que corre?

Se por um lado estas são questões amplas, por outro lado importa saber que a fotografia se situa num lugar de passagem. A fotografia é multidimensional; está aberta a uma infinidade de percepções, análises e críticas. É, sobretudo, um dispositivo de controle e de poder. Por isso a relevância de perceber como a fotografia está se difundindo, mais precisamente não como arte, mas como um ritual, como uma ansiedade contemporânea de nos colocar em evidência.

A massificação imagética de nós mesmos nos acompanha da infância até o fim dos nossos dias. Se voltarmos aos álbuns de família, por exemplo, encontraremos diversos modos de como às pessoas narram a própria existência. As fotografias compõem recortes de nós. São imagens análogas dos que estão presentes, assim como nos permitem recordar àquilo que resta dos que faleceram ou dos que estão distantes.

Lidávamos antes com a fotografia impressa, com o registro gravado em papel. Agora as fotografias são disponibilizadas por via digital. Os álbuns de família podem facilmente serem vistos por qualquer

pessoa que tenha acesso a uma conexão direta com a *Internet*. Estas variações acabam por estabelecer outros códigos sociais.

Metaforicamente Susan Sontag (2004, p. 19) acaba por associar o comportamento do fotógrafo ao do turista que, ao viajar, sente-se obrigado a levar uma câmera fotográfica para registrar (e provar) que algo aconteceu ou mesmo que “a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão”. Para a autora, “viajar se torna uma estratégia de acumular fotos [...] os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram”. É como se a pausa para o registro lhes autorizasse seguir adiante.

Mas, o que estaria movendo o fetichismo visual contemporâneo na busca desregrada por instantâneos? Um voyeurismo desenfreado? Um novo modo de experienciar? Um tipo de aflição por comprovar que fomos ao *shopping* pela manhã? Que conhecemos alguém famoso? Que compramos algo novo? Que estamos cozinhando, lendo um *best seller*, ou simplesmente, que não estamos fazendo nada? Por que tirar fotos e, mais que isso, tornar visíveis imagens tão corriqueiras? Por que isto atrai tantas pessoas?

Aqui não me interessa entender as causas desse gesto contemporâneo, mas, saber que as fotografias podem revelar eventos de nós mesmos. Eis a foto! Eis a eleição de um acontecimento. Eis a memória! Eis o *mundo-imagem que promete sobreviver a todos nós*⁵⁰. Eis

⁵⁰ SONTAG, 2004, p. 22.

a janela, o fotógrafo, o jogo e o espectador. (O triunfo da fotografia?) Eis o professor, o estudante e uma infinidade de exercícios e possibilidades...

O fotógrafo sempre se desafia na medida em que escava temas já conhecidos para, a partir deles, descobrir novas perspectivas. A busca incessante está em fotografar (quem sabe) o avesso das coisas. Um olhar nômade que encontra na fotografia a sua expressão. Para além de mera representação, a fotografia é uma ficção capaz de ampliar a dimensão poética, ética e estética do olhar, dos modos de *ver* e *pensar*.

No entanto, a velocidade com que as imagens são publicadas pelas tecnologias digitais parece configurar uma via de mão dupla onde, por um lado, não negamos o impacto que as imagens têm na pós-modernidade, constituindo um dos mais importantes artefatos de alfabetização e capacitação do indivíduo na leitura do *mundo-imagem*, e por outro lado, alertamos sobre a necessidade de se pensar e se problematizar sobre o uso das imagens e os modos como lidamos com elas. Uma reflexão que tome as imagens para além de seu fim. Não significa pensar a imagem pela imagem, mas potencializá-la como um código social que ultrapassa os limiares da linguagem visual.

Ao pensar sobre o fetichismo visual contemporâneo vemos que o fotógrafo (profissional e amador) age como um colecionador, um poeta, um detetive, um invasor que apreende pela câmera as paisagens que conhece. É ele quem percorre o tempo e cria o passado (o agora que já se foi) uma vez capturado o “agora-passado” é arquivo móvel, papel portátil; um produto da fábrica de retratos ou ainda uma parcela da realidade empacotada (*pocket*) que tende a parecer invisível dado o arrastão imagético a que somos sucedidos.

Tomar, portanto, a ficção e, neste caso, a fotografia como um dispositivo poético para se pensar nossa própria existência é um desafio atual. Pensar com o caos, com fissuras, com inconstâncias... Ao eleger a poesia como pensamento da própria existência Garcia⁵¹ (2006, p.140) recorda que:

[...] ela, enquanto máquina rítmica, recorta o caos. Este caos é aceso por meio do olhar, por meio do enfrentamento insuportável para o homem, o qual, quer pela sua necessidade de controle, quer pelas necessidades de sobrevivência no convencional, tende a abrir guarda-sóis, até que o poeta — até que a criação enquanto *heterogênese* — volte a realizar, tal como Lúcio Fontana, a seu modo, em seus experimentos espaciais multidimensionais, rasgões no toldo que o protege do sol (ainda que novos remendos venham a ser feitos).

O fotógrafo-poeta (artista, professor e/ou estudante) é aquele que transita entre ordem e caos; temor e vontade; mistério e imaginação — duos que se retroalimentam sucessivamente. A ficção necessita provocar rasgões, desterritorializar o olhar, deslocar o sujeito entre as fantasmagorias impressas num jogo cadencioso, capaz de romper com um comportamento domesticado diante da fotografia. O registro do instantâneo e/ou a micro parcela de tempo que separa o olhar e o disparo do obturador é capturado, multiplicado, torna-se vertigem nas mãos do fotógrafo e pode desassossegar nossa forma de *ver e pensar com/entre/a partir da* imagem fotográfica.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1581>> acesso 15/04/13.

Vemos pessoas envelhecer nas fotos. O tempo assusta o rosto que sorri. Trabalhadores, crianças, professores, palhaços do circo, gente da rua... todos tornam-se cópias, alegorias, nuvens de fumaça, vida que jaz... “a fotografia é o inventário da mortalidade. Basta, agora, um toque do dedo para dotar um momento de ironia póstuma” (SONTAG, 2004, p. 85). E o que move o fotógrafo continua sendo os segredos de cada fotografia, seus trançados, sua verba ficcional e fragmentada. Aquilo que se dá visível e que sobrevive ao tempo. É a convergência da fábula em linhas, traços e cores.

Para lembrar Garcia (2006, p. 142) “segredo e mistério habitam o espaço entre o efêmero e o eterno. Neste sentido, o que constitui o poeta como tal não é a resposta, mas a pergunta”, então, se a fotografia hoje é objeto de consumo, que tipo de fotografias consumimos? *A fotopoesia* é um tipo de vanguarda que deseja deslocar tradições? Ao apresentar o vazio, o caos, o Outro, a fotografia assume sua composição ficcional imanente e revela algo menos verdadeiro, talvez, mais desnudo?

Dá-se o *click* e a fotografia surge como um estilhaço revolvido a leituras e cooptações intermináveis. Quando revistadas, certas fotografias fazem-nos uma espécie de convite que transita do êxtase ao lirismo sempre que associada a emoções de um olhar carinhoso, apaixonado ou mesmo autodepreciativo. Afinal, quem são os mascarados a quem vemos envelhecer nos retratos? Por que a fotografia se torna um rito? Seria possível a arte fotográfica confrontar o caos para dentro si? Como trafegar contra a corrente e promover um gesto antifotográfico? De quantos remendos a fotografia contemporânea é tecida?

Sáímos à caça. Munidos com câmeras e objetivas distintas procuramos novos cânones da beleza. Narcisicamente aprendemos a

fotografar. Eis uma enxurrada contemporânea de *self*⁵². O belo parece ser a nossa própria imagem. Tentamos retê-la e publicá-la para todo o sempre. Fotografamos a beleza daquilo que construímos e/ou cultivamos como “o belo” – o nosso melhor ângulo – como se tivéssemos a obrigação de fazer um retrato por dia.

[...] muitos se sentem nervosos quando vão ser fotografados: não porque recebem, como os primitivos, ser violados, mas porque temem a desaprovação da câmera. As pessoas querem a imagem idealizada: uma foto que as mostre com a melhor aparência possível [...] (SONTAG, 2004, p. 102).

No entanto, carecemos de ultrapassar o simples ato de olhar ou de passar os olhos por uma fotografia, para o ato de *ver*, isto é, de investigar a imagem, examinar os detalhes, numa visão mais esquadrinhada das coisas – um novo modo de ver (e capturar) temas já conhecidos àquilo que Sontag (2004) vai classificar como o *heroísmo da visão*⁵³.

É o caráter paradoxal da fotografia que me interessa de imediato para além de sua materialidade. É a probabilidade de movimentos e

⁵² *Selfie* significa autorretrato. Geralmente refere-se a uma foto tirada pela própria pessoa e/ou grupo para ser compartilhada nas redes sociais como o Facebook, por exemplo. Para se capturar uma *selfie* a pessoa não precisa de um bom equipamento fotográfico, basta usar a câmera de um aparelho celular, *tablet* ou webcam.

⁵³ “A fotografia inaugurou um novo modelo de atividade autônoma – ao permitir que cada pessoa manifeste determinada sensibilidade singular e ávida. [...] o momento apropriado é aquele em que se consegue ver coisas (sobretudo aquilo que todos já viram) de um modo novo. A busca tornou-se a marca registrada do fotógrafo na imaginação popular [...] o que é belo tornou-se apenas aquilo que o olho não consegue ver (ou não vê): a visão fraturante, deslocadora, que só a câmera proporciona” (SONTAG, 2004, p. 106-107).

perspectivas intermináveis que retém a nossa atenção. Não me preocupa acompanhar a propagação sem escalas da fotografia, por exemplo, mas, encontrar meios de interromper o gesto do *click* para uma reflexão mais densa sobre o ato fotográfico em si. E, neste sentido, entender a fotografia enquanto uma tessitura de discursos (ato político) capaz de instituir os modos de como tecemos (ou não) as concepções imagéticas na sociedade atual.

A arte fotográfica convoca a circular àquilo que não se dá a ver. Como mostrar então algo que não se pode mostrar? Se a fotografia é capaz de tecer memórias daquilo que somos e daquilo que nos sustenta, talvez seja a hora de propor a desmontagem da fotografia. Lidar diretamente com a desconstrução da imagem, a desmontagem da captura, o desmanchar do próprio olhar (político/perfomático), o deslocamento da imagem pensante.

No texto, *Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades*, a professora mexicana Ileana Dieguez Caballero, convoca-nos a pensar sobre a questão da teatralidade com a noção de performatividade. Sua reflexão nos possibilita pensar também sobre a fotografia enquanto espaço aberto ao entrecruzamento da Arte e da Vida. A fotografia aparece como uma cadeia complexa de práticas artísticas que requer um pensamento mais denso sobre sua própria desmontagem. Pensar sobre o processo de desmontagem das representações é, de certo modo, procurar a presença ausente (do fotógrafo e de outros *eus*) nas capturas que temos produzido.

Na arena da Arte, a ideia de representação é legitimada. Colocá-la em suspensão para indagar se a verdade representada é um tipo de ilusão é algo que faz com que o sentido do teatro desapareça. Bem

sabemos que no território da fotografia esse prélio ganha outras dimensões. Se revelarmos que uma fotografia é montagem ou encenação podemos arruinar o valor de veracidade do fato exposto em uma foto.

A proposta de Caballero é desnudar a representação enquanto “verdade” e ver o que dela despenda. Gosto desta ideia, a de despir o conceito de representação contido na imagem fotográfica. Aliás, ao longo de toda esta reflexão, tenho me esforçado para expressar a necessidade da desmontagem. Parece haver aí um apelo para que o fotógrafo se mostre, para que voltemos a origem das ideias, dos esboços, dos roteiros, das pesquisas fotográficas... Quem é a presença oculta por trás da captura e qual sua relação com a cena capturada e o contexto petrificado? É possível desmontar a relação tão bem consolidada entre criador e criatura? Como encontrar outras vias de transgressão para este duo em duelo constante?

A fotografia pode ser uma tentativa de representação, que foge de uma imitação e/ou reprodução do real. Não se trata tão somente de perceber uma presença simbólica, semiótica e representacional contida *na* fotografia, mas atingir outros textos – visuais; corpóreos; sonoros; dançantes; documentais... Por si só, a fotografia evoca que a plateia testemunhe um acontecimento (real e/ou ficcional) e transcenda sua limitação provisória.

Caballero (2010, p. 139) assinala que a representação pode ser entendida ainda como “desvio, [...] quando na cena teatral se toma o texto como pretexto e não se deseja representar personagens, mas a própria condição de atores [...]” - do mesmo modo que na fotografia, pode se tomar a trama fotográfica como um posicionamento crítico, político, ético e/ou estético do fotógrafo – “[...] e sem dúvida, pela maneira como falam,

jogam ou ironizam reconhecemos que estamos diante de um jogo de papéis [...]” – assim também o é na composição fotográfica onde encontramos o jogo de espectros imagéticos que, muitas vezes, identifica o interesse de seu criador – o fotógrafo oculto.

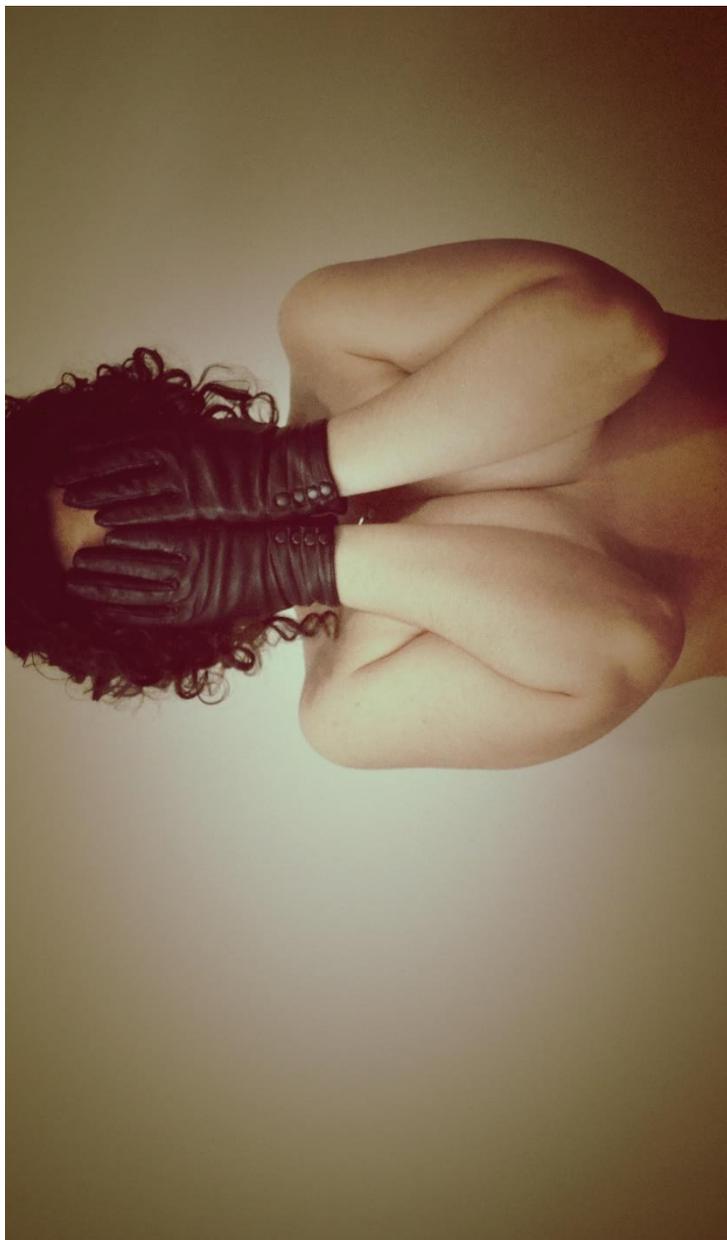
No fetichismo visual contemporâneo há um entusiasmo demasiado pelo real e/ou pela aparência do real corporificado e presentificado pela via crucis da imagem. No entanto, ao invés de representar uma realidade universal, as capturas efêmeras a que somos sobrepostos, parecem evocar realidades plurais. Exibem pontos de vista diferentes sobre uma dada totalidade e, de algum modo, mostram como os acontecimentos diários acabam por modificar o próprio modo como produzimos fotografias.

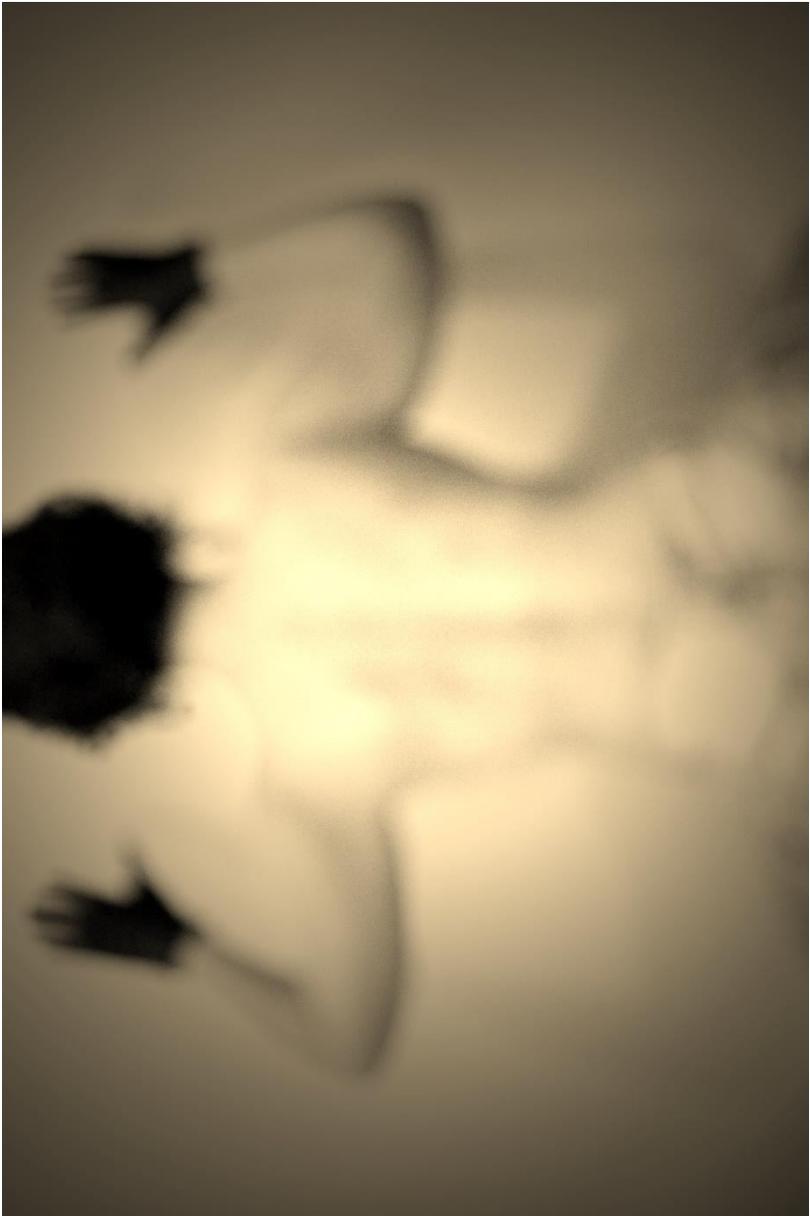
Portanto, ao problematizar a desmontagem da fotografia exponho minha vontade por encontrar as hibridizações, os cruzamentos, as fronteiras e os rasgões contidos nos rituais da imagem contemporânea e, concomitantemente, questionar os territórios da arte, da política, da poética, da ética e da estética fotográfica. Além do mais, ao desnudar a fotografia, espero descobrir possíveis *exposições* do imaginário, frutos do desejo (individual e/ou coletivo), o desclausuramento de presenças que não necessariamente tenham sido capturadas com um fim artístico. O intento se revela então por extrapolar a estrutura da fotografia para conhecer outros modos de produção da imagem, seus deslocamentos e efeitos.

Experimento

Série Fotográfica: VOYUER AUTORIZADO
Fotografia e arte: Amanda Leite
Programa de Pós-Graduação em Educação
Linha de Pesquisa: Educação e Comunicação
Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC/PPGE/ECO)
Ano: 2015







Artefato 4

A pequena história do *click*

*“Temo o privilégio de não saber quase tudo e isso explica o resto”
(Manoel de Barros – Menino do Mato, 2015, p. 73)*

A reflexão que segue não elabora um tratado sobre a gênese da fotografia ou sobre a representação fotográfica do real, sobre isto, há uma ampla bibliografia disponível em materiais impressos e digitais. Aqui, parto de uma retrospectiva sobre a fotografia para pensar e questionar o conceito de representação. Não entrarei no período em que a imagem pictórica foi considerada arte menor em relação à figuração e a pintura, por exemplo, mas em momentos que mostram, na história da fotografia, a intensa marcação da foto como reprodutora do realismo. Por esta razão, busco estabelecer contrapontos entre a fotografia que, de um lado, se apodera do discurso de verdade para se legitimar como fonte documental/histórica e, de outro lado, provoço a compreensão de que a fotografia pode ser entendida como vestígio e não como prova absoluta do real. Por isso também não me prenderei a linearidade dos fatos, mas a momentos que possibilitem pensar a tradição da fotografia representacional ligada aos registros coletivos da humanidade.

A pequena história do *click*

“Uma foto é um vestígio.
Mas um vestígio de quê? ”
(SOULAGES, 2010, p. 13)

Eleger a fotografia como um dispositivo para se pensar a relação entre a Ficção e a Educação é sem dúvida algo que me provoca cotidianamente. Eis um tema que pede várias entradas. Por isso, pensando especialmente em professores e pedagogos que geralmente trabalham com fotografias e imagens, mas que não tem tanta familiaridade com este tema, trago a seguir uma breve narrativa sobre a história da fotografia que, a princípio pode parecer desconectada dos artefatos anteriores, mas que tece conexões com diversas passagens desta escrita. Aqui, conto também com os arranjos e as composições feitas por você, leitor.

Meu esforço é trazer contribuições de estudiosos reconhecidos no campo da produção de imagens como: Dubois (1993), Barthes (1984), Kossoy (2009), Soulages (2010), Sontag (2004), e Rouillé (2009), que acredito ser leituras incomuns no campo da Educação, no entanto, fundamentais para qualquer trabalho ficcional, especialmente, uma abordagem *com/sobre/pela/entre/a partir de* fotografia nos processos formativos.

Há muito tempo que a fotografia⁵⁴ está relacionada a um mecanismo e/ou ferramenta auxiliar da memória histórica. Esta compreensão parece associar o registro fotográfico a um tipo de depoimento incontestável, a algo que “realmente” aconteceu, que está

⁵⁴ Sobre a história da fotografia, ver: Dubois (1993), Kossoy (2009), Soulages (2010), Sontag (2004), e Rouillé (2009).

gravado, registrado em uma foto, imutável, portanto, real, verdadeiro. A fotografia ao longo da história é percebida como prova suficiente e irrefragável de que algo existiu. É um documento. Para muitos, é a *mimesis*⁵⁵ (cópia) fiel do mundo, da cena, do objeto retratado, é ainda a imagem que não mente.

Nas palavras de Jay (2003, p. 16) “a mimese do real era supostamente melhor servida pela visão do que por qualquer outro sentido”. Por longo período a imagem dispensou qualquer tipo de mediação (palavra) por se sustentar enquanto uma representação direta do fato. Dubois (1993, p. 25) afirma que na fotografia a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. Kossoy (2009, p. 19) assinala que “desde seu surgimento e ao longo de sua trajetória, até os nossos dias, a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, “testemunho da verdade” do fato ou dos fatos” a fotografia ganhou elevado *status* de credibilidade.

Numa análise mais densa sobre a veracidade da fotografia, Dubois (1993, p. 26) reflete sobre o discurso da mimese ao investigar a fotografia

⁵⁵ *Mimesis* aqui tem sentido funcional, isto é, a fotografia assume a função de capturar a cópia idêntica ao real ou a impressão física de um referente singular. Para melhor compreender, cito através de Kern (2006, p. 16), a *mimesis* no pensamento metafísico de Platão. “[...] Para Platão a semelhança entre o modelo e a cópia era a garantida de reprodução, pois representava a essência morfológica sem a qual nada poderia ser reproduzido”. O filósofo concebia dois tipos de *mimesis*: a primeira, como essência, decorria da criação demiúrgica, na qual o autor, a partir do modelo ideal, plasmava a ideia: a segunda, como imitação a aparência, seria originária da produção humana, vista como degradante, na medida em que se constituía apenas como um reflexo da realidade e não como sua essência. A primeira permitiria o conhecimento da verdade e da realidade, constituindo-se como realidade inteligível, ao passo que a última, criaria a ilusão do real e seria sua mera aparência sensível. Esta, ao simular o real, teria o poder de afetar a alma e impedir o juízo racional. De outro modo, encontramos no pensamento aristotélico que a representação não se reduziria apenas a captura da essência do modelo duplicado nem mesmo a duplicação do real, mas se relacionaria com a acomodação entre a forma e os traços de semelhança expressos na *mimesis* do real. *Mimesis* é um conceito bastante pensado nos estudos sobre visualidades, talvez por isso apresente uma noção multifacetada. Na fotografia, este conceito reforça a ideia de representação e imitação. Veja mais em: GEBAUER G. e WULF C. *Mimesis: Art-culture-Society*, trad. Don Reneau. Berkeley: University of California Press, 1995.

como espelho do real. Este discurso é conhecido desde o século XIX, ou melhor, desde o surgimento da fotografia. Ocorre que para se fotografar era preciso passar por um processo mecânico – *automatismo de sua gênese técnica*. Significava que a fotografia não receberia intervenção direta humana. O processo de captura era considerado mais próximo de algo “natural”.

Acreditava-se que o fotógrafo não imprimiria suas influências e/ou artesanias na fotografia (movimento oposto às edições e manipulações que a imagem padece hoje). Daí se poderia observar o distanciamento entre a fotografia e a obra de arte, sendo a obra de arte um produto diretamente ligado às mãos do artista. Os fios que tecem a história ligam a fotografia a uma estética ideológica cuja função social remete a conservação de um fato passado.

Dubois (1999, p. 32) marca muito bem os limites entre a fotografia e a pintura quando assinala que “a distribuição, portanto é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário”. Demonstra-se de um lado o processo técnico e, de outro, a intervenção humana. Assim, a fotografia estaria mais próxima de uma pretensa neutralidade objetiva enquanto que a pintura, por mais realista que fosse, apresentaria sempre a presença humana na visão de quem a pintou.

A fotografia se configurou como algo que se conservava na ausência do humano, assim não sofria interpretações, portanto, não selecionava ou estabelecia hierarquias na ação da captura. “Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza. Eis pelo

menos o que fundamenta o ponto de vista comum, a doxa, o saber trivial sobre a foto” (DUBOIS, 1999, p. 32). Não cabe justificar a pseudoneutralidade relacionada à fotografia, contudo, por se tratar de uma ferramenta nova para a época e, por não haver estudos mais detalhados sobre o instrumento, a fotografia era tomada como uma reprodução confiável e neutra.

Com a descoberta da fotografia⁵⁶ em 1839, inúmeros investimentos foram feitos na intenção de aperfeiçoar a execução da captura mimética do meio. Estudos e pesquisas se debruçaram sobre o instrumento e os recursos para obter fotografias mais conexas ao mundo real. (Estaria aí o marco inicial da espetacularização das pessoas no mundo – através de fotografias?).

Além de possibilitar uma visão bidimensional que se diferenciava da pintura, a fotografia avançava com Charles Cros e Ducos Du Hauron – responsáveis pelos primeiros estudos sobre cor – com a finalidade de fazer o registro imagético abeirar-se da *verossimilhança*⁵⁷ posta aos

⁵⁶ Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) inventor francês da primeira fotografia permanente da história, em 1826. Niépce iniciou seus estudos sobre a revelação de imagens em 1793 e batizou de heliografia o processo de gravar e revelar a imagem da câmara escura. A gravação da imagem durava cerca de oito horas de exposição e ainda assim estava sujeita a reproduzir algo pouco visível, com ranhuras na efetivação da captura. Ao mesmo tempo em que Daguerre anuncia a sua descoberta, isto é, a fotografia, em outras partes do mundo outras pessoas alegavam também ter descoberto o método de gravar a luz em uma placa sensível. Podemos consultar a obra *Descobertas múltiplas, a fotografia no Brasil (1824-1833)* de Rosana Horio Monteiro, para conhecer um pouco mais sobre isto. No entanto, importa saber é que a fotografia, este acontecimento, nos faz pensar em uma espécie de desejo coletivo; quem sabe o desejo de uma época de transformar a realidade visível em imagem fotografada, uma vontade de arquivar (e controlar) os fatos do cotidiano. Portanto, *nem acidente, nem genialidade pessoal, a fotografia como uma criação da Modernidade como todos os seus anseios de conhecimentos e controle desta época* (Alik Wunder – contribuição dada ao longo desta pesquisa).

⁵⁷ É preciso distinguir a *verossimilhança* de *mimesis*. A primeira é criada de modo mais flexível, se aproxima de um objeto real, é construída artificialmente, mas se assemelha ao real; enquanto que a segunda acredita capturar o real tal qual como o é – cópia (idêntica), sem alterações do real. Para Rouillè, 2009, p. 67 “a verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens [...] a passagem da verossimilhança para o real e para o verdadeiro é, também com ela, sempre sinuosa e improvável”.

nossos olhos pelo mundo real e sua representação em linhas, formas, relevos e cores.

Cabe recordar que a produção fotográfica inaugurava outra forma de expressão artística que rompia com a perspectiva renascentista. Criava-se um novo código visual, um novo objeto estético que se originava como ícone artístico da modernidade. Os efeitos ópticos e técnicos (físioquímicos) do processo fotográfico possibilitavam eternizar a vida, e, conseqüentemente, nossa história.

Ao que me parece as fotografias buscavam imortalizar bons momentos. Como um simulacro, a fotografia remetia o observador a memórias de um tempo passado congelado na imagem presente. Diante dos olhos existia a presença eternizada de um lugar qualquer, de um tempo outro. (Estaria a humanidade perpetuando sua própria imagem e se tornando portátil?).

A trajetória da fotografia enquanto mimese do real se prolonga pelo século XIX e início do século XX. Evidente que toda a certeza ancorada ao realismo ou a cópia do real foi alvo de contestações para alguns críticos e teóricos, sobretudo, ao se pensar em contextos muitas vezes encenados, montados, dirigidos, que colocavam, portanto, a suposta realidade em suspensão. (Seria esta uma realidade fajuta?).

Com os desdobramentos da Revolução Industrial, a fotografia – fonte documental histórica – é colocada à prova, isto significa que a imagem passou a estar sujeita as significações postas pelo observador – processo subjetivo. A análise fotográfica não apresentava necessariamente a verdade incontestável de fatos históricos. O mundo

tornava-se espetáculo. Algo era gravado em uma película sensível e momentos depois a imagem ganhava vida, desprendia-se do seu autor.

Se no século XIX a fotografia carregava o peso da *verossimilhança* do real, no século seguinte passava-se a pensar sobre a transformação do real pela fotografia, construía-se a estrutura semiológica e os efeitos do real na fotografia e no cinema⁵⁸, por exemplo.

A fotografia foi alvo de ausência de sutileza (e sensibilidade?). Quando Lady Elizabeth Eastlake⁵⁹ escreveu em 1857 que a fotografia era uma estrita “imitação dos jogos de sombra e de luz”, queria nos lembrar de que a natureza é algo para além deste jogo, que possui meios-tons, texturas, relevos que fragilmente são capturados na foto e, isto reduz as possibilidades de se enxergar toda nuance presente no mundo real.

Historiadores⁶⁰ como Peter Burke (2004, p. 17), colocaram a fotografia em suspensão para apurar suas reais evidências enquanto fonte histórica confiável. A fotografia, embora tentasse reproduzir o referente aparente do real, era uma reprodução ambígua, passível de ser questionada. Assim, a representação fotográfica traz consigo limitações e lacunas que não dão conta de capturar a totalidade que classificamos como real, e ainda que tente exibir em seus registros uma pretensa

⁵⁸ Esta reflexão está presente na obra de Christian Metz, *A significação no cinema*. 2ª Edição. Editora Perspectiva, 2012. Nela, o autor analisa códigos que ultrapassam os limites da mimese por uma análise semiológica que contempla pontos de vista culturais, sociais, técnicos, estéticos em diversas possibilidades de leitura da imagem a partir do cinema. Além de ser uma investigação pertinente sobre a analogia do cinema e a realidade.

⁵⁹ Lady Elizabeth Eastlake, Photography, em *Quarterly Review*, nº 101, Londres, abril de 1857, pp. 442-468. Retomando na antologia de Beaumont Newhall, *Photography: essays and images...* op. Cit. (cf. nota 12), p. 90.

⁶⁰ Ver: Tagg (2005); Rouillé (2005; 2009) e Kossoy (1999).

realidade, algo sempre escapa. Então, que tipo de espelho⁶¹ é este que visa projetar a imagem fiel do real?

Na intenção de desconstruir a ideia fixa do mimetismo alguns discursos reforçavam que a imagem fotográfica não poderia representar o real, pois estaria relacionada à perspectiva. Nas palavras de Dubois (1999, p. 38), ao citar Rudolf Arnheim, na obra *Film as art*:

[...] em primeiro lugar a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso de espaço-tempo e é puramente visual.

Se observarmos a fotografia como a representação objetiva da natureza realista, podemos constatar que a câmera fotográfica não é tão pura e imparcial como se anunciava anteriormente e que esta linguagem sem código ou, natural, do mundo visível pode ser desnaturalizada. Dubois, (1999, p. 40-41) já dizia que “a caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real”.

⁶¹“Na experiência do espelho, essa indecisão se aflora. Quando nos olhamos em um espelho, devemos escolher entre olhar a cor de nossos olhos e olhar o fluxo, o influxo do olhar que se olha com todos os paradoxos do autorretrato” (DERRIDA, 2012, p. 72).

Assim, ao pensarmos sobre a força/potência⁶² que move aquele que fotografa a registrar o acontecimento, Barthes (1984) em *A Câmara Clara*, fala do detalhe da captura da figura latente que ele nomeia de *punctun*. Ao fotografar, o fotógrafo é atingido pela fotografia. O *punctun* “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (Barthes, 1984, p.46-47). “O *punctun* é o inominável, o campo cego” (p.86), “a passagem de um vazio” (p.77), “a força de expansão” (p.73), “a mutação viva” (p.77). Esta minúcia não-nominável mexe com os sentidos, sentidos que escapam por não nos permitir nomeá-los.

[...] com muita frequência o *punctun* é um detalhe. O detalhe que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional, e provavelmente não é preciso que o seja; ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo [...]. Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de uma coisa, a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (BARTHES, 1984, p.76-77).

Por isso, aqui, importa pensar *com/entre/a partir* da fotografia. O que me coloca em condições de promover esta reflexão é ocupar o lugar de alguém que foi (e é) atravessada por imagens cotidianamente. Implica então em ampliar o olhar para além da pintura. Refletir sobre os elementos que foram armazenados na foto, e, sobretudo, observar o caráter vibrátil

⁶² Aprofundo o trato desta expressão na dissertação *Imagens do Diverso*, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGE/UFSC). Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PEED0830-D.pdf>>

e variável que a fotografia pode apresentar, a ponto de notar no detalhe (o *punctum*), o equilíbrio e o deslizamento que a fotografia sugere.

Parece-me que o ato de gravar coisas em uma película sensível apresenta elementos que vão narrar uma história ou contar algo sobre pessoas, contextos, culturas, etc. De certo modo, a fotografia se associa a uma espécie de arquivo. A produção de imagens fotográficas tenta descrever ou apresentar informações de um tempo outro, de um espaço outro, de algo que aconteceu e que não voltará a ser o mesmo, mas, que foi gravado, registrado e, agora, arquivado – memória que se conserva.

Muitas vezes, ao pensar na fotografia enquanto patrimônio histórico – arquivo ou documento – alguns estudiosos agregam à concepção de algo velho, morto, abjeto. Nesta memória antiga se apagam os referentes e permanece a representação.

Que família não possui um arcabouço ancestral onde uma multidão de seres fantasmas são apresentados como pessoas importantes na história (ainda que estejamos pensando nas histórias familiares)? Quantos heróis de guerra, imperadores, rainhas, condessas, gladiadores, meretrizes e outras personagens documentam fábulas e narrativas que de alguma forma sobrevivem pendurados em velhas molduras, estampados, desvanecidos, quase corroídos pelo tempo?

Estes *restos quase mortais*⁶³ ultrapassam limites entre a poeira e o bolor para mais uma vez evidenciar que a fotografia é uma representação e também uma lembrança, uma memória. Basta observar os tradicionais

⁶³ Tomo a expressão de Alik Wunder, usada no texto: *Restos quase mortais: fotografia, acontecimento e escola*.

encontros familiares em que álbuns fotográficos são desencavados para mostrar a gerações mais jovens, pessoas estranhas, completos desconhecidos, espectros⁶⁴ de outro tempo que até então adormecia em caixas de papelão, junto a bilhetes saudosos e cartões postais antigos. Para Kossoy (2009, p. 129) trata-se de um “holocausto da representação, ruptura da memória. Entre os sobreviventes da destruição física restam poses e rostos esmaecidos tomados em fundos de quintais desreferencializados”.

Historiadores, educadores, antropólogos, sociólogos e outras pessoas preocupadas em restaurar a imagem fotográfica a contextos e povos distintos, empenham-se num exercício árduo de recomposição e/ou representação de realidades. Contudo, nem sempre há êxito nesta jornada.

[...] a fotografia conecta-se a uma realidade primeira que a gerou em algum lugar e época. Porém perdendo-se os dados sobre aquele passado, ou melhor, não existindo informações acerca do referente que a originou, o que mais resta? Uma imagem perdida, sem identificação, sem identidade... sem história [...] (KOSSOY (2009, p. 129).

Ao pensar ainda sobre a conservação da memória histórica ou a fotografia enquanto documento de reconstituição de realidades somos postos diante de um jogo onde os segredos parecem revelar *realidades superpostas*⁶⁵. Vasculhamos códigos, símbolos e tramas em que a

⁶⁴ “Ora, um espectro é algo que se vê sem se ver e que não se vê ao ver, a figura espectral é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecidível entre o visível e o invisível. O espectro é aquilo que se pensa ver, “pensar” desta vez no sentido de “acreditar”, pensamos ver” (DERRIDA, 2012, p. 67-68).

⁶⁵ Expressão adotada por Kossoy (2009, p. 130-131) para referir-se a “primeira e segunda” realidade da fotografia, ou seja, num momento inicial se observa o lugar e o tempo passado, tem-se na primeira realidade “o que nos é visível, o que está imóvel no documento (ou na imagem petrificada do espelho), na aparência do referente, isto é, sua realidade exterior”. A segunda

fotografia se constitui (ou nos constitui) para reproduzir momentos de nossa existência. (Temos medo do esquecimento? Por que a sociedade se move rapidamente para imortalizar a vida através da captura fotográfica?)

Com Kossoy (2009, p. 130) a função da fotografia e dos registros históricos servem para que:

[...] possamos fazer essas e outras descobertas; para que possamos preservar a lembrança de certos momentos e das pessoas que nos são caras; para que nossa imagem não se apague; para que não percamos as referências do nosso passado, dos nossos valores, da nossa história, dos nossos sonhos; para que possamos manter acesa a chama dos que foram sacrificados nos tempos de intolerância e autoritarismo; para que possamos preservar as imagens dos desaparecidos e torturados; para que tenhamos provas que fatos hediondos ocorreram; para que não nos esqueçamos [...].

Com Barthes em *A mensagem fotográfica*, de 1961, é possível avançar e questionar sobre “qual é o conteúdo da mensagem fotográfica? O que a fotografia transmite? Por definição, a própria cena, o real literal. Do objeto à sua imagem, existe de certa redução: de proporção, de perspectiva e de cor”.

Penso que se há na fotografia a presença de valores, tradições e desejos, há também a necessidade de examinar toda parcela de enunciado, de teatralidade, de poses, de espaço cênico arranjado, de personagens dispostas e também de encenação de ideologias existentes em cada

realidade condiz com a representação, isto é, o testemunho, “o conteúdo da imagem fotográfica (passível de identificação)”, representada e gravada a partir da primeira realidade.

captura. O trabalho do fotógrafo Robert Capa⁶⁶ nos dá pistas de como existe na fotografia indícios de realidades superpostas.

Eis um instantâneo granulado em branco e preto. Estamos diante de um registro da Guerra Civil Espanhola. Capa, quase que simultaneamente ao disparo feito pela tropa inimiga, consegue apertar o disparador de sua câmera e capturar o momento em que o soldado é atingido. De mangas dobradas, talvez pelo calor, o soldado começa a morrer sobre sua própria sombra. A mão direita solta a arma enquanto a mão esquerda cai estendida sobre o calvário. Estaria o soldado tentando se apoiar para garantir alguns milésimos de vida? Difícil seria encontrar o *punctum* mencionado por Barthes (1984) na fotografia feita por Capa. Como o fotógrafo conseguiu estar tão próximo de ser atingido?

A luz que se apaga para o soldado torna o momento imortal. Capa provoca o leitor a fazer diferentes leituras a partir de seus registros. Embora houvesse riscos ao se cobrir uma guerra, Capa acreditava que uma boa fotografia exigia que o fotógrafo estivesse próximo ao fato. Por isso foi possível apertar o disparador e gravar na pequena câmera toda beleza e atrocidade contida na cena. Seria este mais um documento histórico ou uma montagem?

O alvo é atingido. O enquadre de Capa mostra o rifle, a sombra, o vazio e o soldado. Não vemos o inimigo atirador nem o fotógrafo, mas eles estavam lá. Seria ilusão de ótica ou a sombra parece fugir da morte? Onde estão os outros? Onde está a guerra? Por que vemos apenas o solitário soldado?

A representação da realidade posta nesta captura implica ser melhor examinada, afinal, qual discurso ideológico configura este

⁶⁶ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos

registro? Discurso que talvez o próprio Capa não tenha percebido no instante da captura e que, se revelou ao publicar a fotografia nos jornais, tornando possível buscar justificativas para os massacres e atentados geridos durante a guerra.

O instante do disparo do obturador é decisivo. Se ele for acionado segundos antes ou, segundos depois, não teremos a mesma fotografia, mas, outra. Isto significa que se o *click* não for feito na velocidade em que a cena acontece, perde-se o instante que nunca mais voltará a ocorrer.

Barthes (1984, p. 13) assinala que “a fotografia só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se”. Morre um soldado republicano. Morre a esperança de um povo? Com golpes certos na cabeça a Espanha é dominada pelo regime fascista. O sonho de viver em uma Espanha livre e democrática cai no vazio, às sombras de uma cordilheira. Capa é testemunha ocular deste incidente. O minuto perpetuou a diferença.



Muriano, frente de Córdoba. 5 de setembro de 1936. Soldado da milícia republicana, Frederico Borrel Garcia, no momento de sua morte. (“O Momento da Morte”, “O Soldado que cai” ou “A Morte de um Soldado Legalista”). Magnum Photos, Robert Capa © 2001 Cornell Capa.

Ainda sobre esta fotografia, é interessante dizer que em meados da década de 70, rumores sobre a autenticidade e um movimento de possível encenação foram levantados sobre este registro. No livro *The First Casualty* de Philip Knightley (1946) temos a suspeita de que o soldado atingido não era Federico Borrell García. Esta captura poderia ser uma montagem já que os negativos da imagem nunca foram encontrados. Outro aspecto que levanta suspeita é a legenda. Para estudiosos, a fotografia teria sido criada por editores em Paris já que Capa raramente nomeava as fotografias. Além disso, o cenário em que o soldado está não corresponde a Cerro Muriano, como sugere a legenda, mas a cidade de Espojo, que fica a 60 km dali.

Há indícios de que a distância entre os grupos que estavam em guerra era bem grande e, por isso, era praticamente impossível que um soldado franco-atirador conseguisse essa façanha. Para levantar ainda mais suspeitas, parece que naquela região não havia a presença de franco-atiradores. Há quem diga que a fotografia não era de Robert Capa, mas sim, de Gerda Taro⁶⁷ (1910-1937), sua companheira, também fotógrafa. Taro cobriu a Guerra Civil Espanhola e morreu ao ser atropelada acidentalmente por um tanque de guerra.

O fato é que diante de determinadas fotografias há quem acuse a grande parcela de encenação presentes no enquadre. Os elementos ocultos na cena e a própria ação do fotógrafo ao fazer a captura, podem ser elementos suspeitos na construção de significados. Afinal, quem não se

⁶⁷ Para saber mais leia: "*Um ícone sob ataque*". Revista Aventuras na História, nº 120, 2013, p. 27, São Paulo: Editora Abril.

compadece ao se deparar, ainda que por acaso, com uma fotografia que denuncia a miséria, a dor, a guerra, a solidão humana?

As fotografias de Sebastião Salgado⁶⁸ exemplificam um tipo de “foto denúncia”. Salgado traça entre escalas de cinza, branco e preto um estilo singular de apresentar ao mundo a desventura humana, em distintos contextos sociais, econômicos, políticos e culturais. Entre os temas capturados por suas lentes estão: a globalização e a condição humana de trabalhadores, refugiados, garimpeiros, mulheres, crianças... Gente de diversas partes do mundo. Salgado provoca seus leitores com fotos sobre a pobreza e a miséria. Em muitos de seus registros o espectador se surpreende diante da fome, da aflição, da tragédia exibida em um quadro.

Talvez as fotografias de Capa e de Salgado, tenham algo em comum, isto é, o registro de uma *foto-choque*, como aponta Barthes (2009, p.26) em *O óbvio e o Obstuso*. Falo da manipulação da imagem, da produção de signos, sentidos e significados. Refiro-me a uma espécie de fotografia traumática, ligada a captura de incêndios, naufrágios, catástrofes, mortes violentas, pobreza extrema. Registros capazes de chocar o leitor por seus paradoxos. (Um tipo de fotografia estereotipada da tragédia humana? Quem sabe...).

Um dos grandes interesses de Salgado enquanto economista foi fotografar a região do Sahel, no continente africano, e ainda, a Guerra Civil da Angola. A escolha por fotografar em preto e branco se sustenta pelo desejo de que o espectador medite sobre situação exposta, sobre o contexto apresentado e não desprenda atenção com elementos que possam

⁶⁸ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos. Outra leitura interessante é o texto: *O que vejo e o que desejo ver nas fotografias de Sebastião Salgado*, de Lucia E. Guido. No artigo, a autora traz algumas de suas impressões sobre a Exposição Gênesis, que aconteceu no Sesc-Belenzinho, cidade de São Paulo, em 2013. O texto está disponível na Revista Linha Mestra, n.24, jan.jul.2014.

desviar o olhar do leitor para outra coisa. Os temas fotografados impactam o olhar. A falta de cor nas fotografias de Salgado tenta tocar a ausência de vida, de felicidade, evidenciando sobretudo a carga dramática e a violência padecida pela humanidade em diferentes países.

Para ler Salgado é preciso desnudar a fotografia. Voltar à imagem uma, duas, três, quantas vezes forem necessárias, num olhar incansável e prudente, ainda que não compreendamos toda a construção imagética. Salgado desde 1998 tem se dedicado ao registro de ações que visem à proteção do meio-ambiente, especialmente, a preservação da Mata Atlântica do Brasil. Em 1999, o fotógrafo e sua esposa, Leila Wanick Salgado, criaram o *Instituto Terra* na tentativa de resguardar a floresta, e alertar as pessoas sobre a biodiversidade do planeta. Em Salgado encontramos uma espécie de “fotografia política” que busca propor mudanças sociais.



Coffee plantation. Region of Congresso, Espírito Santo, Brazil. 2002.

No processo de transformação da imagem em fotografia o referente torna-se representação luminosa, revela-se o desenho feito por luz. A esta representação acrescenta-se significados, sobretudo, o da *verossimilhança* ao autêntico. Na contemporaneidade, os paradoxos estabelecidos pela fotografia e/ou o hibridismo contido no simulacro aparente do real, instituem entre si limiares difusos que ao longo da trama fotográfica são examinados.

[...] quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber, mergulhando no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição quase que intuitivo. Fotografia é Memória e com ela se confunde [...] (KOSSOY, 2009, p. 132).

Há demarcações que cercam a passagem do “real” ao fotografado. Nestas passagens observamos que o movimento de imitação e de representação é transformado. A fotografia enquanto espelho é posta em questão mais uma vez quando este espelho não exerce sua função, ou seja, não mostra exatamente o que se pretendia mostrar. Se não existem códigos que possibilitem ao leitor decodificar a imagem, identificar nela o referente, a fotografia perde sentido, afasta-se do campo da representação para outra coisa. A rua deixa de ser rua, a casa deixa de ser casa, o sol deixa de ser sol e assim por diante.

A fotografia é produtora de códigos culturais. Estes códigos ou dispositivos é que nos dão pistas para a leitura da imagem. Nesta leitura pode-se deslocar e desconstruir, por exemplo, todo um sistema de ideias. Esta outra coisa que se despreza da representação do real, da ilustração

da história, da memória coletiva, vai deslocar a leitura e revelar uma realidade interna à imagem, muitas vezes ficcional. Neste sentido, Kossoy (2009, p. 46) acrescenta:

[...] a imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível ou intangível), fico na sua condição de registro documental do mundo visível, do aparente, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções. A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa.

A significação e as experiências da imagem pictórica são predestinadas a um sintoma do porvir. Nossas referências anteriores, nossos aprendizados, nossos movimentos, nossa singularidade e nossa percepção diante do produto impresso, vão compor infinitos significados. Significados que se desprendem do referente, do índice e do código semiótico para uma leitura em devir.

Talvez fosse isso que acontecesse com as fotografias de Brassai⁶⁹. Esperava-se por fissuras ou rasgões na imagem outras formas de ler. Brassai revelava Paris – uma cidade noturna tomada pela paixão e pela lascívia. Em suas fotografias despontavam casais, moças, cafeterias, *boulevards* e cabarés. Tudo em meio a inconfundível arquitetura parisiense. O fotógrafo tomava estes elementos e os colocava a deriva de um olhar *continuum*, atento, envolto a intensidade de cada registro.

⁶⁹ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos

Assim como Capa e Salgado, Brassai sabia que o instante do disparo era valioso e antecedia todo o registro. Por isso, passeava pelas alamedas com cautela. Era imprescindível estar a postos, à espreita do momento “perfeito” para executar o disparo. Como um caçador que vigia a fragilidade de seu alvo, o fotógrafo sustentava sua lente até fisgar ou prender o objeto/cena caçado em uma película sensível.

Brassai, dizia imaginar a fotografia antes mesmo da captura. O registro do instante era um marco crucial em suas fotos. Contudo, algumas fotografias foram questionadas quanto a uma possível encenação. É o caso de *Amantes em um café de la Place d'Italie (1932)*. Nela Brassai projeta em um mesmo minuto elementos da realidade e da ficção.

Uma cena comum. Um homem está prestes a beijar uma mulher. Parecem apaixonados pela maneira como seus corpos inclinam-se a ponto de se encaixar. Pelo reflexo do espelho a imagem do casal é triplicada. (Triplicado também o clímax da paixão?). Enquanto o homem ajeita sua mão esquerda em baixo do busto da mulher, ela faz charme, ergue o queixo e esbanja um largo sorriso nos lábios. O cigarro aceso aquece a cena, dá mais vivacidade ao gesto. No espelho, ora o homem, ora a mulher está em evidência. Para a moça o garçom serve uma bebida, para o rapaz, uma xícara de chá com um cubinho de açúcar. Ali está Brassai. Onde? Naquela noite, naquela cafeteria. Saberíamos dizer se estaria perto deste casal?



Amantes em um café de la Place d'Italie (1932)

Aprisionados entre a mesa estreita, um sofá pequeno e a quina da parede, agora estão prestes a se beijar. Assim como o cigarro aceso nunca mais voltará a sua forma original, Brassai aproveita o instante efêmero para transformá-lo em algo eterno. A magia da fotografia está no reflexo e/ou nos três ângulos simultâneos presentes no enquadre.

Para Barthes (1984, p. 27-28) a fotografia é a morte que o gesto do fotógrafo irá embalsamar, portanto, quando fotografamos vivemos uma microexperiência de morte. Ao fotografar nos tornamos coisa e isto não nos pertence mais, não somos nem sujeito nem objeto em si mesmo, mas sujeito que se sente tornar objeto. Um devir da captura para fora de nós mesmos. Ao fotografar tentamos guardar um tempo/espço que diariamente se esvai. Outros contextos e sentidos são produzidos no silêncio inapreensível das imagens.

A fotografia dispara os olhos para uma experiência ética, estética e artística associada ao sensível, ao instinto, ao singular, ao subjetivo. A função utilitária e objetiva que fora atribuída inicialmente a trama fotográfica se esvai com o tempo, acendendo possibilidades de novas teorias, linguagens, composições e técnicas. A fotografia se caracteriza por sua estrutura aberta, pela infundável arena de interpretações que se dá entre o *ver* o *pensar*.

A fotografia passa a ser arte. Da arte, passa a ser bem de consumo que estende ao mundo imagens de nós mesmos, tornamo-nos objeto de admiração e indiferença. Barthes (1984) lembra que a fotografia grava simultaneamente o tempo em espaço e o espaço em tempo. A fotografia apresenta presença e ausência em distintos tempos-espços e de uma única vez. A fotografia se enleia a memória, seja atrelada a reconstituição

histórica ou a lembranças familiares e pessoais, ela estabelece limiares tênues entre *realidade e ficção*.

São os personagens ficcionais que nos desestabilizam e nos fazem pensar diante da imagem. Não importa se a fotografia documenta o real. Neste sentido, a fotografia de Brassai pode não representar algo. O que vemos na fotografia pode não ter acontecido do modo como vemos na imagem. Essa narrativa opera como decomposição.

Realidades são criadas e nisto não há neutralidade. Embora a imagem busque evidenciar o “isto aconteceu” de Barthes, que exhibe o referente na imagem, a fotografia agrega elementos estéticos, técnicos e culturais e aqui não se pode separar o ícone e o índice do referente na construção da representação.

Se por um lado, a fotografia assume a marca de um tempo-passado, um tempo que já não existe, como “um testemunho natural daquilo que foi” (BARTHES, 1984, p.139), por outro lado, sua força/potência nos permite elucubrar sentidos diversos sobre o tempo-presente. Entre morte e vida a fotografia grava o tempo, as nossas experiências, nós (nossa autoexpressão). Ao se desprender da própria cena ela inaugura outro lugar em que as divagações são possíveis e desejáveis.

Bem, até aqui explorei a questão da representação de um mundo original, verdadeiro/real de modo a contestar a inabalável confiabilidade da fotografia. A seguir veremos se o realismo não é posto de lado ou mesmo recusado, para deslocar no leitor traços de uma leitura à deriva.

Fotografia: o novo Deus sol

“Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos da multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela disse para si: “Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol”
(BAUDELAIRE, 1859).

“Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados”
(LICHTWARK, 1970 *apud* BENJAMIN, 1994, p. 103)

“Para escapar ao mundo dos clichês. Era preciso que se abrisse em revelações poderosas e diretas, as da imagem-tempo, da imagem-legível e da imagem pensante” (DELEUZE, 1990, p. 34-35)

Imagens, elas estão por todos os lados! Na parede dos quartos, nos *outdoors* do caminho para casa, na televisão, nos carros, na universidade, nas zonas rurais, nos bancos pichados das praças, nos anúncios, nos *shoppings*, dentro do ônibus, na *Internet...* a história das imagens é tão antiga quanto à própria história da humanidade.

Depois que a fotografia foi apresentada ao mundo, em 1839 e 1840, cada vez mais popularizou-se, tornou-se objeto de desejo e fascinação, tanto de “escritores, intelectuais, políticos e estadistas”, como do “público em geral”. A fotografia tem a “capacidade de ser ao mesmo tempo ciência e arte, objetividade e subjetividade, matéria e fantasmagoria” (BRIZUELA, 2014, p. 58).

Habitualmente somos capturados por imagens. Hoje fotografamos compulsivamente. Tudo tem sido motivo para um registro. Um pôr do sol; o movimento intenso de luzes à beira mar; a magnitude de um luar; passeatas que ocupam avenidas; uma *selfie*.... Desejamos apreender o instante, agarrar o momento sem perceber que a nossa atenção é capturada antes da própria captura que miramos. Ansiamos deixar uma marca que pode ser facilmente esquecida, quando não vista, tampouco comentada.

Petry (2009, p. 104) diria se tratar de um fenômeno frequente e eloquente que permeia a vida cotidiana. Estamos nos expondo? Exibindo diferentes pontos de vistas e de posicionamentos? Produzindo a hibridação da fotografia? Oxalá que não estejamos apenas perdendo o bom senso e os limites entre a contemplação e a indigência de uma captura.

Baudelaire (1859) há muito tempo nos chamou de “insensatos”, fazendo menção ao fanatismo e ao narcisismo. Os insensatos – nós – evocamos ao Deus sol – a fotografia⁷⁰ – que perpetue na terra a beleza de nossa existência. Contemplamos! Admirados e a beira da loucura, exaltamos o desenho feito de luz. Estamos diante do absolutismo humano. Uma ditadura do encanto confisca os desejos de uma multidão.

⁷⁰ Talvez coubesse voltar à narrativa ao ponto em que aparece no texto de Walter Benjamin (1994, p. 92) intitulado *A pequena história da fotografia*, a resistência quanto à nova técnica de afixar a imagem (semelhança de Deus) em espelhos ou mecanismos fabricados pelos homens. Entretanto, por avaliar que esta é uma narrativa bastante explorada em pesquisas históricas que datam os períodos clássicos da fotografia, opto por não aprofundar aqui a reflexão sobre o processo de fixação da imagem a partir da invenção da câmera obscura. Para saber mais sobre a história da imagem em face da pintura, arte como fotografia e/ou sua relação com a história da arte, ver: *Imagem e Conhecimento* (FABRIS; KERN, 2006).

Na mitologia greco-romana, o mito de narciso, mencionado por Baudelaire (1859), conta que Narciso era um homem muito bonito, filho do deus Céfiso (deus-rio) e da ninfa Liríope. *Por ocasião de seu nascimento, seus pais consultaram o oráculo Tirésias para saber qual seria o destino do menino. A resposta foi que ele teria uma longa vida, se nunca visse a própria face. Muitas moças e ninfas apaixonaram-se por Narciso, quando ele chegou à idade adulta. Porém, o belo jovem não se interessava por nenhuma delas. A ninfa Eco, uma das mais apaixonadas, não se conformou com a indiferença de Narciso e afastou-se amargurada para um lugar deserto, onde definhou até que somente restaram dela os gemidos. As moças desprezadas pediram aos deuses para vingá-las. Nêmesis apiedou-se delas e induziu Narciso, depois de uma caçada num dia muito quente, a debruçar-se numa fonte para beber água. Descuidando-se de tudo o mais, ele permaneceu imóvel na contemplação ininterrupta de sua face refletida e assim morreu. No próprio Hades ele tentava ver nas águas do Estige as feições pelas quais se apaixonara*⁷¹.

Em outra versão, Narciso morre afogado ao tentar abraçar o seu reflexo na água. Após sua morte, nasce ao lado do rio uma flor que recebe o nome de Narciso, em homenagem ao belo rapaz. Por isso adotamos o termo narcisismo para nos referirmos à devoção do ser humano sobre sua própria imagem. A psicanálise, através de Freud, acrescenta que a criança ao tomar sua própria imagem como objeto de adoração ou alvo de seu próprio amor, pode apresentar-se como narcisista ou alguém que se convence e até mesmo faz fantasias sobre si mesmo.

⁷¹Disponível em:

<<http://culturabrasileiranoppe.pbworks.com/w/page/9772614/Mito%20de%20Narciso>> acesso em 17 de abril de 2015.

No narcisismo há uma preocupação exacerbada em manter-se jovem, com uma aparência impecável, especialmente no que tange o aspecto físico, externo, visível aos olhos. Isto é possível com a ajuda de um grande espelho. Espelho muitas vezes fotográfico, revelado por inúmeras postagens de *selfs* publicadas nas redes sociais, por exemplo – numa *tragi* cultura narcísica contemporânea.

O narcisista pode ser arrogante e não mostrar interesse naquilo que vem do Outro, mas ao contrário, voltar a atenção e empenho para a gratificação de seu próprio eu. É difícil um narcisista se apaixonar pela imagem do Outro, há antes disso, a projeção da imagem própria no Outro e nas relações que se estabelecem. Se o reflexo dessa projeção não é a autoimagem, a relação estará sujeita ao descontentamento narcísico, pois Narciso se enamora do espelho por nele encontrar a representação da própria imagem.

No ensaio de Susan Buck-Morss⁷² (1996, p. 27-29), intitulado: *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a arte de Walter Benjamin” reconsiderado*; a autora menciona que Jacques Lacan foi um dos precursores a se pronunciar sobre o estágio do espelho ou mais precisamente, quando uma criança de seis a dezoito meses consegue reconhecer e se identificar na imagem refletida – uma experiência narcísica diante do reflexo especular. A autora lembra que Hitler, por exemplo, fora orientado por Paul Drevent (cantor de ópera), a praticar

⁷² *Travessias* – Revista de Literatura, n.33. UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996; 11-41.

diante de um espelho suas expressões faciais no desejo de encontrar o “efeito apropriado” de seus gestos.

O braço direito estendido é um cumprimento firme que, concomitantemente, saúda, estabelece distância e marca um gesto nazista. Gesto hierárquico, autoritário que espelha e acata a imagem refletida de um líder (reverenciado). Nas palavras de Buck-Morss (1996, p. 29) “há razões para acreditar que este efeito não era expressivo, mas reflexivo, devolvendo ao homem-da-multidão a sua própria imagem – a imagem narcisista de um ego intacto, construído com o medo do corpo-em-pedaços”.

A imagem de Narciso nos remete ao corpo sem órgãos⁷³ de Deleuze. A criação do corpo sem órgão interrompe o corpo anestesiado estimulando-o a criar algo novo, mais intenso. Um corpo afetado que se percebe vivo, imerso a sensações e sentidos. Para Deleuze (1996, p. 15) o CsO é “campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo”.

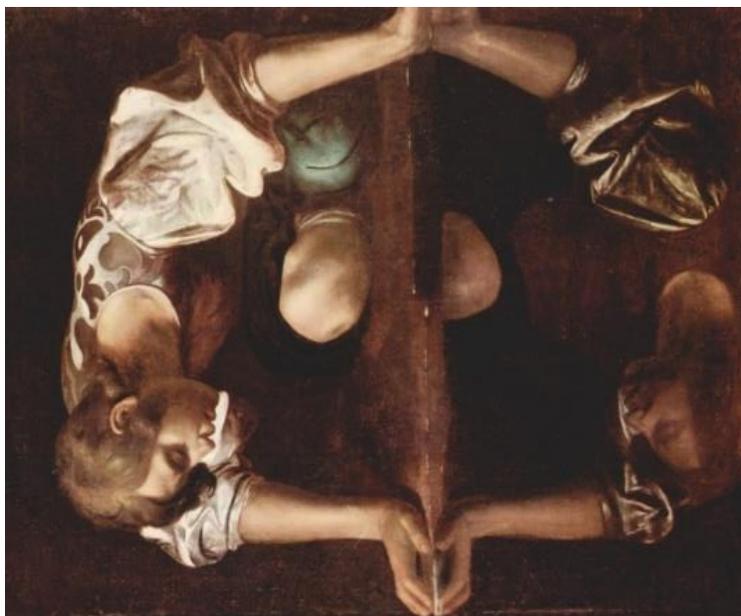
No caso de Narciso, o reflexo de sua imagem abre um campo de possibilidades onde gozo e morte coabitam o mesmo espaço. Narciso deleita-se em seu espectro e contempla o próprio gozo. Há de um lado o movimento entre a testemunha e o gozo e, de outro lado, o olhar e o reflexo da imagem. A delicada linha que divide o reflexo e aquele que vê (Narciso), parece se configurar numa zona de risco onde o improvável pode acontecer.

Diante do espelho, Narciso admira, aproxima a sua mirada em busca daquilo que ainda não viu – o corpo, a súplica pelo gozo, o próprio

⁷³ Termo usado por Gilles Deleuze em *Anti-Édipo* (1972) e *Mil-Platôs* (1980, vol.3), também conhecido como (CsO).

desejo. O conjunto de práticas ou os modos deste corpo sem órgãos parece esquadrihar outros jeitos de estar ali, de durar perante o reflexo “os modos são tudo o que se passa: as ondas e as vibrações, as migrações, limiares e gradientes, as intensidades produzidas sob tal ou qual tipo substancial a partir de tal matriz” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.14).

Na pintura de Caravaggio (*Narcissus*, 1598-1599), notamos sutilmente o modo como Narciso procura o sensível, como deseja agarrar a beleza de seu rosto estampado nas águas. O corpo vibrante não se move, pois, qualquer gesto ríspido pode interromper o prazer contido naquele espetáculo. A imagem refletida é hipnotizante. Narciso está paralisado em pleno fascínio, exaltação e espasmo.



Caravaggio (*Narcissus*, 1598-1599)

O reflexo é instigante na medida em que tira o corpo da inércia e promove novos agenciamentos, outras realidades e possibilidades em uma potência vital, em um arranjo de forças. Narciso teria se lançado nas águas a fim de apanhar o belo ou o espectro teria transbordado as margens seduzindo-o a ponto de induzi-lo a atirar-se no lago?

Eis um corpo que escapa, que suspira... onde o prazer começa e se finda. Neste jogo de espelhos, diante do arrebatamento absorvente da imagem, Narciso vê, cobiça e se apaixona por seu espectro. Narciso sofre ao contemplar a dança de sua imagem na superfície das águas. O fato de estar tão perto e tão distante faz com que ele se projete para dentro do espelho e nele encontre abrigo, “ele mesmo e sua sombra” (DELEUZE, 2007, p.25).

O espelho é um lago profundo e opaco onde o corpo submerge. Narciso ama a imagem. Seu espectro é um Outro tão real quanto a possibilidade do gozo entre ambos. O campo de imanência do desejo do CsO aparece na figura do fantasma projetado nas águas – o homem que Narciso toma por real – a intenção erótica é o amor de uma imagem, uma vibração e um gozo impossível de acontecer.

Assim como na mitologia, na música Sampa, Caetano Veloso, cantor e compositor brasileiro, faz uma metáfora a partir do mito de Narciso para mostrar seu sentimento ao olhar, pela primeira vez, a cidade de São Paulo:

[...] quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto. Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto o mau gosto. **É que Narciso acha feio o que não é espelho.** E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho. Nada do que não era antes quando não somos mutantes [...] [grifo meu].

Mas, se o “Narciso acha feio o que não é espelho”, na fotografia poderíamos partir de fragmentos para o registro de uma realidade inventada, imaginada. Se o rio interrompe seu fluxo e se torna espelho, Narciso é aprisionado ao reflexo. Poder-se-ia dizer que é um prisioneiro do novo Deus sol – a fotografia – “para contemplar sua imagem trivial no metal” (*BAUDELAIRE, 1859*). A magia e o encantamento aqui estariam ligados a beleza do jovem rapaz ou aos segredos contidos no reflexo e na verossimilhança?

Cabe lembrar que Baudelaire foi um teórico crítico de seu tempo sobre a arte. Quanto a fotografia produzida no século XIX, Baudelaire problematizava sua composição resistindo veemente a fragilidade do caráter estético das imagens que, para ele, eram inferiores a escultura e a pintura, embora fossem uma sedutora fonte de expressão.

Nos meados do século XIX, a fotografia tornou-se popular. O mundo se mostrava mais íntimo. Os retratos revelavam paisagens desconhecidas e/ou contextos que antes eram anunciados pela narrativa escrita e pictórica. Pintores e artistas se sentiram ameaçados pelo processo de captura fotográfica. Temiam o fim da pintura⁷⁴ e a falta de emprego. Muitos trataram de se apropriar da tecnologia moderna para atender a uma nova classe de clientes, sobretudo, nos grandes centros. Baudelaire, questionava a fotografia e os pintores modernos que aderiam facilmente ao invento.

⁷⁴ “No momento em que o Daguerre conseguiu fixar as imagens da câmera obscura, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura. A evolução foi tão rápida que por volta de 1840, a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos” (*BENJAMIN, 1994, p. 97*).

Quando Baudelaire escreveu as cartas sobre o Salão da Acadêmica de Belas Artes da França, em 1859, adotou um tom de ironia para expressar sua insatisfação com a fotografia. No texto “*O público moderno e a fotografia*” o autor apresentou suas suspeitas sobre a representação do real. No escrito “*As flores do Mal*”, Baudelaire foi mais além e enfatizou que a decadência da arte na sociedade francesa tinha relação com a obstinação pela representação do real através da fotografia e, ainda, pela produção demasiada de imagens.

[...] como a indústria fotográfica foi o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos, esse deslumbramento universal teve não somente o caráter de cegueira e imbecilidade, mas também, a cor de uma vingança. Que uma tão estúpida conspiração, dentro da qual, como em todas as outras, encontramos os perversos e os equivocados, possa vencer de maneira absoluta, eu não acredito, ou pelo menos não gostaria de acreditar; mas estou convencido de que o progresso mal aplicado da fotografia muito contribuiu, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro”. (BAUDELAIRE, *O público moderno e a fotografia*, Carta ao Sr. Diretor da *Revue Française* sobre o Salão de 1859)⁷⁵.

As cartas foram encomendadas pela *Revue Française*. No fragmento abaixo podemos ver como Baudelaire dissemina sua frustração diante do Salão da Acadêmica de Belas Artes francesa:

[...] Meu caro Morel, quando o senhor me honrou pedindo-me a análise do Salão, disse-me: “Seja breve, não faça um catálogo, mas um arrazoado

⁷⁵ ENTLER Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. FACOM - n° 17 - 1º semestre de 2007. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>> acesso em 29 de maio de 2012.

filosófico através das pinturas [...] O embaraço teria sido grande se eu me tivesse perdido numa floresta de originalidades, se o temperamento moderno francês, repentinamente modificado, purificado e rejuvenescido, houvessem dado flores tão vigorosas e de um perfume tão variado a ponto de criar uma comoção irrepreensível, se houvesse motivado elogios abundantes, uma admiração eloquente, e a necessidade de categorias novas dentro do idioma crítico. Mas de modo algum, felizmente (para mim). Nenhuma explosão, nada de gênios desconhecidos. Os pensamentos sugeridos pela aparência desse Salão são de uma ordem tão simples, tão antiga, tão clássica, que poucas páginas serão sem dúvida suficientes para desenvolvê-los (BAUDELAIRE, “*O Artista Moderno*”, 1959)⁷⁶.

Esperava-se que as galerias de Arte e os Salões, apresentassem grandes nomes e novas tendências da arte na França. Por isto, muitos intelectuais, artistas e curadores voltavam suas atenções às exposições ocorridas no século XIX. Entretanto, as propostas artísticas do século XX romperam com a antiga estrutura dos Salões de Arte para promover aquilo que conhecemos como Arte Moderna, fazendo com que as paredes e os espaços das galerias se tornassem algo quase sem estimacão para a sociedade francesa.

As cartas críticas de Baudelaire ganharam o cenário francês em 1859, embora tivessem sido escritas em 1845 e 1846. É curioso observar em sua trajetória que o encantamento e a aversão pela fotografia paradoxalmente caminharam lado a lado. Um exemplo é o desejo de Baudelaire em ter um retrato de sua mãe. Apesar disso, exigia que a

⁷⁶ *Idem.*

fotografia fosse feita dentro de padrões estéticos defendidos nas cartas *Salons*⁷⁷.

[...] Gostaria de ter seu retrato. É uma ideia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Hâvre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. Além disso, eu gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, quero dizer, um retrato exato, mas tendo o flou de um desenho. Enfim, pensaremos nisso, não? ” (BAUDELAIRE, 22/12/1865⁷⁸).

Baudelaire se permitiu fotografar algumas vezes pelos fotógrafos Charles Neyt, Etienne Carjat e Nadar. Seria este outro exemplo de sua admiração pela fotografia? Estaria Baudelaire diante de um entusiasmo narcísico cuja crítica havia feito anteriormente nos *Salons*? Diante da contemplação de sua própria imagem Baudelaire dizia: “caso não tenha destruído esse clichê, faça-me algumas cópias dele. Algumas! Quer dizer quantas você puder” (BAUDELAIRE, 6/10/1863)⁷⁹.

⁷⁷ Referente ao Salão de Belas Artes da França de 1859.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ *Idem*.



Baudelaire fotografado por Nadar, 1855.

Embora Baudelaire tenha se mostrado bastante conservador ao escrever sobre a fotografia, seu trabalho manifesta a busca pela inovação artística francesa. Enquanto crítico sua função era desconfiar das técnicas atribuídas ao campo da representação artística. Nisto, desde a criação do daguerreótipo⁸⁰, observava a tentativa humana por registrar detalhes da realidade não capturados pela pintura. No entanto, seria ingênuo pensar a fotografia como um documento incontestável e representativo do real. Baudelaire temia a consagração banal desta representatividade. Para ele, “uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real” (DUBOIS, 1993, p. 30).

Rouillè (2009, p. 59-60) ao citar uma passagem de Baudelaire sobre a ocasião do Salão de 1859 menciona a recusa de Baudelaire, sobre a fotografia, que deseja “ferir” o público, “surpreendê-lo”, “choca-lo”, sem deixa-lo elaborar o lento trabalho da memória, nem aflorar o domínio do impalpável e do imaginário”. Para Baudelaire fotografia era desprovida de aura/alma. As fotografias “são irremediavelmente inseparáveis do real, enquanto arte tenta alcançar o ideal”.

É verdade que as contribuições de Baudelaire sobre a fotografia podem ter sido precipitadas ou que o tom irônico de sua crítica seja questionado, contudo, seus ensaios possibilitam pensar como a disseminação imagética é vigente e como consolida uma nova cultura

⁸⁰ Aparelho inventado por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1857), responsável pelo princípio de fixação e imagens de melhor qualidade. A invenção foi levada ao público na França, no dia 19 de agosto de 1839. “[...] Em 1839, a invenção de Nièpce-Daguerre é solenemente anunciada e em seguida oferecida pela França “liberalmente ao mundo todo”, enquanto a Inglaterra reivindica a paternidade. Sem apresentar um real interesse, essa primeira querela sublinha, todavia, que a fotografia surge quase simultaneamente na França e na Inglaterra, na “era do maquinismo” e no seu epicentro” (ROUILLÉ, 2009, p. 32).

atravessada pela fotografia. Vivemos o culto às imagens, mas o que fazemos com isto?

É interessante pensar ainda sobre o clichê e o fetiche das imagens, mais precisamente sobre o processo de reificação das imagens. Aumont (1995, p. 129) aponta que “tudo pode ser fetichizado, inclusive uma imagem”. A magia, o encantamento, o interesse e a excitação que uma fotografia pode originar nos convoca a estudar a relação entre o real e o imaginário, a cognição e o desejo, de modo a superar a “falência dos clichês”, como assinala Deleuze (1990, p.31):

[...] um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bérson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas.

A fotografia pode abrigar o fetiche e o clichê. Como sabemos existe nos espaços artísticos, nos museus de arte contemporânea, nas instalações e intervenções urbanas, certa estética erótica, certo fetiche, certo clichê. Camille Paglia (1993, p. 24) declara que “para projetar alguma coisa para uma câmera, deve-se ter autonomia auto-erótica, aguda autoconceitualização e até mesmo perversidade fetichista: a câmera é uma máquina com a qual se faz amor”.

Neste sentido, e pensando especialmente na questão do clichê e do fetiche da imagem, podemos ainda considerar a experiência do voyeur que, ao observar uma fotografia, poderá (ou não) aceitar seu convite;

poderá (ou não) jogar com a intencionalidade do fotógrafo e com a potência da imagem. É o imaginário do leitor que arriscará novas leituras e significações, ou como anuncia Deleuze, (1990, p. 18) “o olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo em que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade”.

Como vimos, cada época é marcada por sua evolução tecnológica. Desde o seu surgimento a fotografia tem se tornado instrumento de comunicação de massa que permite ao ser humano daguerreotipar e documentar sua existência – consequentemente produzir visualidades. A propagação fotográfica consegue caracterizar povos, espaços, territórios, atividades comerciais, militares, escolares estabelecendo assim uma antropologia visual, além de democratizar a arte e incentivar o consumo de imagens em múltiplas dimensões.

A fotografia e o perspectivismo em Nietzsche

“A arte é feita para perturbar”
(BRAQUE)

*“A perspectiva é uma organização fictícia,
imaginária, reputada por imitar a percepção”*
(ROUILLÈ, 2009, p. 63)

O perspectivismo em Nietzsche está relacionado com os modos de conhecer, com a pluralidade de sentidos envolvidos no processo do conhecimento, ou poderia dizer ainda, com uma possível teoria do conhecimento que antecede a própria obra de Nietzsche, com as produções de Leibniz, Kant e outros filósofos. Trata-se de uma tipologia

que toma a vida como eixo central para diversas interpretações e ponderações sobre a própria existência, feitas por nós, humanos.

Há um embate de forças que articula o perspectivismo a uma multiplicidade de perspectivas ativas e reativas. Tais forças permitem ao sujeito eleger o “sim” e o “não” alusivo à exterioridade moral que opera na história da humanidade. Isto significa que estamos acostumados a julgar as coisas sobre determinado ponto de vista⁸¹ ou determinada perspectiva.

[...] o homem é um animal que mede, o seu olhar é já sempre um juízo; contudo, o seu erro originário foi acreditar que para cada coisa particularmente deveria haver apenas um conceito que a definiria enquanto tal, na medida em que a coisa era tida como possuindo uma existência em si própria, uma, idêntica, essencial e eterna [...] (SOBRINHO, 2004, p. 6).

Encontramos em Nietzsche a necessidade de pensar o mundo sobre muitos pontos de vista e não apenas sobre perspectivas geradas a partir de um ângulo único – o nosso. Avançamos ao dizer que o mundo se torna infinito ao abrir espaço e possibilidades a infindáveis interpretações. Cabe ressaltar que não há uma definição estanque sobre o termo perspectivismo, todas as significações decorrem dos aforismos, fragmentos e pedaços soltos de seus escritos, daí a variedade de reconstruções possíveis.

⁸¹ Para Derrida (2012, p. 73) “o ponto de vista é a perspectiva, isto é, a visão do olhar que, ao pôr em perspectiva, seleciona. Falar de perspectivismo é dizer que sempre vemos as coisas, que sempre interpretamos as coisas de certo ponto de vista, segundo um interesse, recortando um esquema de visão organizado, hierarquizado, um esquema sempre seletivo que, conseqüentemente, deve tanto ao engeucimento quanto à visão”.

Ao mesmo tempo em que existe certa incompletude no perspectivismo nietzschiano, isto se torna uma distinção deste para outros termos pois faz com que o leitor busque em outras fontes aquilo que possa vir a completar a ausência contida nos fragmentos. O leitor tenta decifrar o perspectivismo a partir de muitas entradas.

Acredito que a polissemia⁸² contida no perspectivismo de Nietzsche aproxima o termo da fotografia, que também tem sua natureza polissêmica. Se o perspectivismo está relacionado ao conflito de forças dentro de um processo de escolhas, sensações e sentidos, do mesmo modo na fotografia, o leitor lê a imagem, a cena e o objeto a fim de perceber os sentimentos gerados a partir da percepção visual.

O conhecimento para Nietzsche passa obrigatoriamente pela visão, pelas lentes oculares. A visão permite ao ser humano atribuir sentido ao mundo das coisas e suas feições. Através da visão se representa, se encena, se memoriza, se imagina, se julga e se conhece.

[...] aquilo que se repete no espelho do olho são imagens que ele mesmo constrói e molda enquanto representações ilusórias a respeito de todas as coisas (SOBRINHO, 2004, p. 7).

O processo de conhecimento ultrapassa o sentido da visão articulando-o a outros sentidos (tato, olfato, paladar, audição), isto fisiológica e organicamente. Entretanto, é pela visão que Nietzsche adota a metáfora sobre o nosso movimento de colocar sentido às coisas “é o que

⁸² Para Barthes (2009, p. 33) “toda imagem é polissêmica, implicando como subjacente aos seus significantes uma cadeia flutuante de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros. A polissemia produz uma interrogação sobre o sentido”.

dá para nós cor ao mundo⁸³”. O conhecimento é interpretação de várias verdades – perspectivismo.

Se voltarmos a história da fotografia veremos que desde os primórdios o valor atribuído à captura de imagens enquanto mimese do real era algo incontestável. A fotografia pretendia mostrar a realidade (e não a ficção). As capturas tornavam-se memória, permitiam a (re)construção de narrativas acerca de um povo ou uma cultura, por exemplo.

Antes de a fotografia ser concebida como instrumento para narrar contextos e fatos históricos, o texto de Walter Benjamin⁸⁴, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1955, evidenciava que a captura se iniciava através do olho. As lentes oculares registravam mais rápido que o movimento das mãos, “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 2012, p. 181).

Abro um parêntese para perceber como a citação de Benjamin nos incita a pensar sobre a relação entre o olho, a câmera e a mão. No texto “*Pequena História da Fotografia*”, escrito em 1931, Benjamin (2012) assinala que “o iletrado do futuro não seria quem não soubesse ler, mas quem não soubesse fotografar”. Nesta lógica, Rosalind Krauss, (2012, p. 171), no texto “*Quando falham as palavras*”, nos coloca diante de um pensamento que diferencia a fotografia da escrita, mas que

⁸³ Nietzsche, Oeuvres, IX 24 [15]683.

⁸⁴ Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fe/article/view/130/1487>> acesso em 21 de junho de 2012.

concomitantemente concede um mérito a fotografia por conseguir exibir uma realidade que as palavras não conseguiriam instituir.

Talvez possamos pensar a partir de Krauss (2012, p. 214) que a triangulação entre o olho, a máquina e a mão possa revelar um movimento constante entre eles, “uma relação não de complementaridade, mas de competição em que a visão é perdedora. A mão, nestas imagens, vence o olho e a imagem fotográfica não é mais continuidade da visão”. A mão elege a cena, os traços, as linhas, as texturas, o posicionamento dos corpos até disparar o botão; “o movimento da mão, o movimento que registra é apresentado e reapresentado através de várias estratégias como algo que desloca e invade a visão até expulsá-la”⁸⁵; fecho o parêntese.

A eleição do objeto ou da cena a ser fotografada já seria um recorte perspectivístico. O interesse do fotógrafo, o destino da publicação da imagem, o gênero fotográfico ao qual a imagem seria relacionada, enfim, amplas razões poderiam ser listadas sobre a produção da fotografia. A captura fisgaria o fotógrafo por algum motivo depois seria produzida e lançada ao mundo para interpretações.

Encontro aqui uma conexão entre o lançar a fotografia a uma infinidade de interpretações e o livro de Roland Barthes (2004), o *Rumor da língua*, que versa sobre a morte do autor e o nascimento do leitor. Neste viés, a fotografia seria impessoal? Seria possível liberar a fotografia do seu autor? Se o fotógrafo fosse suprimido, o leitor tomaria o seu lugar? O texto-imagem sofreria transformações?

Barthes (2004, p. 57) afirma que a fotografia “é esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pelo do corpo” de quem a fotografa.

⁸⁵ Observação de Alik Wunder feita ao longo desta pesquisa.

Mas, se o autor pode desaparecer no instante em que nasce o leitor, estaria o fotógrafo desafiado a deixar pistas em seus textos imagéticos de algum segredo, de algum enigma que revelaria sua face hermética?

Se o texto é um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas” a tentativa de “decifrar um texto” seria praticamente inútil, pois, “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é prove-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 2004, p. 62-63). Igualmente acontece com a fotografia. Seria um equívoco estagnar as possibilidades de significações e sentidos na narrativa ou na justificativa do fotógrafo/criador diante de determinada imagem. Ao contrário, a fotografia pode libertar o leitor considerando que ele reúne em si uma multiplicidade de escrituras provenientes de distintas culturas.

É no leitor que as citações feitas na fotografia serão escritas e traçadas. Barthes (2004, p. 64) aponta: “sabemos que para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” Daí evidenciar que a morte do autor abre caminho para a figura do leitor. (Mas, será que conseguimos nos aproximar disto nos processos de ensino? Será que afastamos o autor/criador de sua escrita imagética para provocar o leitor a produzir outras narrativas?).

Numa leitura mais recente, Jacques Aumont (1993) dedica o capítulo intitulado: *A parte do olho*, no livro *A imagem*, para destacar como apreendemos o mundo e as coisas pela percepção visual. Mostra que, na Antiguidade, Euclides já estudava a ciência da propagação dos raios luminosos se mostrando um dos primeiros teóricos da visão. Depois disto, a física aplicaria diversas pesquisas sobre o desempenho do olho

enquanto sistema visual e os estudos sobre a fotografia, especialmente sobre as câmeras fotográficas iam compará-la ao globo ocular.

Aumont vai mais afundo ao abordar sobre alguns movimentos e fatores que implicam na percepção visual, como: a cor, o tempo de exposição, o espaço, a geometria, a luminosidade, o olhar, as perspectivas, etc. No item *O olho e o olhar* (1993, p. 56) o autor destaca que “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão”. Estabelece relação com a psicologia da percepção visual e o imaginário do sujeito leitor, mas, isto não será abordado aqui.

O que é comum aos seres humanos é a parte do olho, do globo ocular, porém, a interpretação de fotografias é outra coisa, está voltada a aspectos culturais, estéticos, políticos, econômicos, subjetivos. A partir do olho cada indivíduo é levado a expandir o olhar sobre a imagem. Daí o sujeito ser considerado um leitor ou espectador. Assim, “além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história - a uma classe social, a uma época, a uma cultura” (AUMONT, 1993, p. 77).

Embora a história da fotografia mostre a forte resistência contida inicialmente as interpretações imagéticas, haja vista o desejo por assegurar que a captura seria então uma representação e não uma criação a partir do real, historiadores como Kossoy (2009), por exemplo, apresentam a fotografia e a fronteira tênue entre realidade e ficção:

[...] o compromisso da fotografia é com o aparente das coisas. A fotografia é certamente um registro do visível; ela não é, nem pretende ser, um raio X dos objetos ou das personagens retratadas. Seu

fascínio reside exatamente aí, na possibilidade que oferece à pesquisa, à descoberta e às múltiplas interpretações que os receptores dela farão ao longo da história [...] (KOSSOY, 2009, p. 143).

Outra vez nos aproximamos do perspectivismo de Nietzsche, já que, “todo conhecimento nasce na superfície do olho cuja visão se estende pelo mundo da aparência, pois sem esta atividade de excitação visual não haveria nem representação, nem memória, nem vontade, nem conhecimento” (SOBRINHO, 2004, p. 06).

O caos se organiza diante das perspectivas e do modo como apresenta os graus de aparência das coisas. No entanto, é preciso considerar que o conhecimento e o perspectivismo contido na obra de Nietzsche advêm da interpretação e dos significados dados pela interpretação. O erro e a ilusão fazem parte do processo de conhecimento e por isso, é importante lembrar que o sentido atribuído a palavra e a aparência das coisas muitas vezes se distancia de outros sentidos, de outras perspectivas.

O sentido atribuído às coisas volta-se ainda ao modo como nos lançamos no mundo, como nos projetamos na vida. Quero dizer que a maneira como interpretamos cenas, imagens e o próprio conhecimento, passa entre outras coisas, pela forma como vemos o mundo, como enxergamos o espelho do real ou a imagem nele refletida. Voltamos ao *perspectivismo* e as infundáveis interpretações sobre o mundo das aparências. O mundo das aparências é campo de atuação de nossos instintos – jogo de ação/reação; conservação/crescimento; energias orgânicas; disputa de forças.

Apostamos em múltiplas direções na tentativa do *Sublime* – trágico – o desejo de converter o conhecimento científico em arte. Para enfrentar o caos interpretamos parcialmente a vida. Erramos e nos iludimos com as perspectivas por nós inventadas a respeito das coisas. Se o olho é o contato com o mundo, na fotografia temos o convite de expandir o olhar para além da imagem e (re)significá-la, (re)inventa-la, procurar o dito, o não-dito, o presente, o ausente e o impossível no mesmo enquadre – um jogo entre ver e pensar.

Podemos entender que o saber é aparente, fruto de julgamentos e avaliações constantes impelidas pelo arranjo de forças – relação representacional. Entretanto, é preciso indagar a partir de quais critérios valoramos as coisas em relação a expansão da vida e do conhecimento, pois a vida não pode ser avaliada, a vida está em disputa, é um movimento expressivo de forças – Apólo e Dionísio, pensamento e paixão.

O tipo de lógica que parece ser única é justamente a que Nietzsche procura enfrentar. Daí que o perspectivismo não pode se tornar um dogma. Existem amplas possibilidades para dizer algo sobre o mundo, sobre a pulsão de vida. O perspectivismo evoca a criação de novos modos de viver e se fazer experiência.

Diante do significado aparente das coisas e da dinâmica de interpretações inventadas pelo ser humano, arranjos e perspectivas são criadas para saciar a curiosidade. Este é um processo contínuo, um jogo de forças e instintos que busca aquilo que denominamos conhecimento. Não podemos nos esquecer, porém, de que nossas escolhas estão envoltas ao processo de julgamento (que se dá a partir de nossas perspectivas, de nosso entendimento, de nossa experiência) – objetivando a busca pelo saber.

Conhecer de fato as coisas é um desafio plural. Quanto maiores forem as perspectivas, mais possibilidades de interpretar a aparência das coisas encontraremos. Abre-se, portanto, uma arena inacabável de perspectivas e interpretações. Deste modo, “o mundo, ao contrário, se tornou para nós novamente ‘infinito’: na medida em que não poderíamos ignorar a possibilidade de que ele abriga uma infinidade de interpretações” (SOBRINHO, 2004, p. 10).

Como são incalculáveis as sensações geradas em presença de uma fotografia, o perspectivismo em Nietzsche se relaciona à dimensão estética do devir. As imagens que compomos sobre as coisas, derivam do pulsar da vida, de nossos sentidos, de nossos impulsos, dos atravessamentos que geram experiência. A subjetivação do olhar (ou dos olhares ao se considerar nosso olhar e o olhar do Outro) não conseguem eleger verdades totais ou absolutas sobre o grau de aparência das coisas.

Na metáfora de Nietzsche, nossos sentidos estão relacionados a visão, ao tato, ao olfato e a audição, mas, poderíamos pensar em conceber as perspectivas para além destes sentidos? É possível ultrapassar os limites do corpo? O perspectivismo encontraria nos limiares do corpo sua finitude?

Sabemos que as leituras sobre fotografia podem ser diversas. A forma de olhar, julgar, sentir e permitir que a imagem nos atravesse é algo que parte de cada indivíduo e de seu universo subjetivo. O que você sente diante de uma fotografia de Cartier-Bresson⁸⁶ ou Robert Capa⁸⁷, por

⁸⁶ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

⁸⁷ *Idem.*

exemplo, pode ser similar e/ou oposto as sensações e significados que estabeleço diante da mesma imagem. O perspectivismo é parte de um processo subjetivo que convida a jogar o pensamento e a vida, o conhecimento e a realidade oferecida.

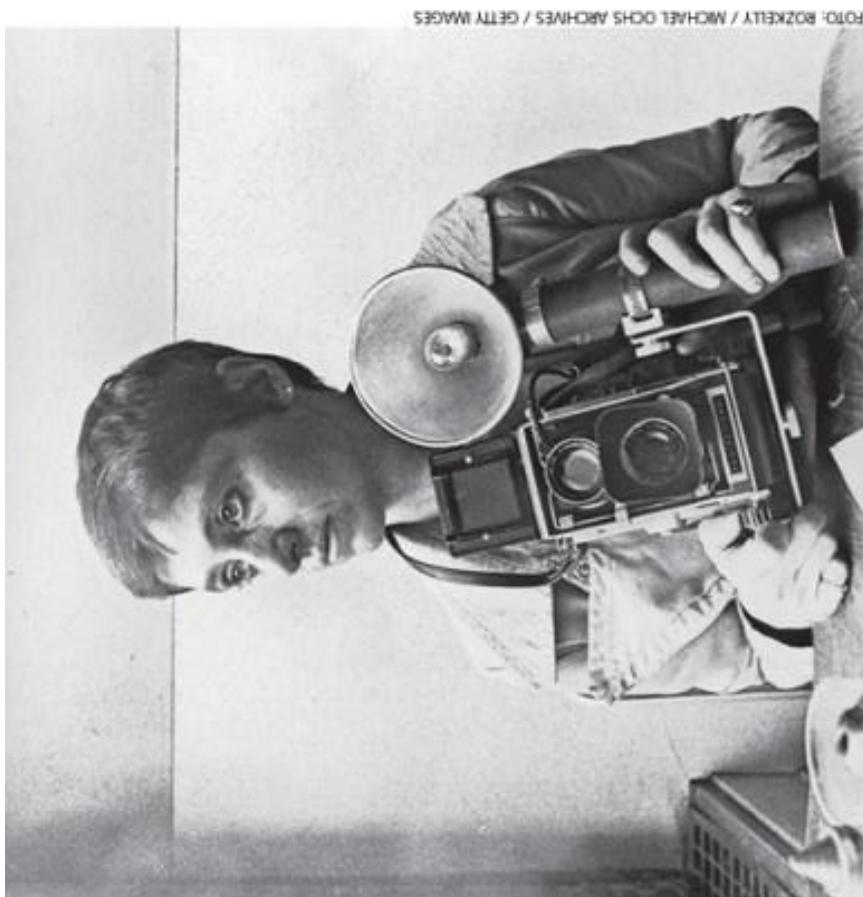
As perspectivas se referem a uma imensidão de impulsos existentes em cada ser humano. Estes instintos (plurais) aludem à vontade de poder que são experimentadas pelos indivíduos em seus processos de conhecer o mundo e as coisas. Se existe em todos os indivíduos um gigante embate de forças que são postas em julgamento, é preciso pensar que estas disputas sempre vão gerar novas perspectivas já que se estendem a convivência entre os seres humanos – voltamos à polissemia de sentidos.

Se, para que o intelecto encontre o conhecimento é preciso expor os arranjos de sentidos, na fotografia a pluralidade de olhares abre espaço para o perspectivismo e para as diferenças interpretativas. A finalidade talvez seja a de superar os significados e sentidos postos à imagem, para questionar, por exemplo, a passagem do real ao fotografado.

Diane Arbus: o perspectivismo e a dimensão trágica da fotografia

*“O que mais gosto de fazer é ir a
lugares onde nunca estive”
(DIANE ARBUS)*

Quem foi Diane Arbus?



Trata-se de uma importante fotografia estadunidense. Arbus nasceu em Nova York, em 1923, em uma família de judeus de classe alta. Casou-se bem cedo com o fotógrafo de moda Allan Arbus. Com ele aprendeu a gostar de fotografia, porém, renunciava as imagens que as revistas de

moda mostravam com aquela visão de um mundo quase perfeito. As fotografias das revistas e do próprio mercado publicitário eram óbvias e previsíveis demais para Diane Arbus. Faltava mistério.

Em 1959, Diane Arbus deixa de ser assistente do marido, sai das revistas de moda e passa a fotografar imagens menos convencionais com sua câmera Rolleiflex. Movida por suas indagações a fotógrafa cria sua marca ao registrar as figuras grotescas do submundo social. Nesta aventura depara-se com August Sander – fotógrafo alemão notório por suas capturas documentais e retratos de distintos tipos humanos – e Richard Avedon – fotógrafo americano também popular por registros em preto e branco.

A partir do fotojornalismo, Arbus fotografa para a “The New York Times Magazine” além de outras revistas relevantes da década de 1960. Sua carreira se destaca pelo registro do inusitado de figuras à margem da sociedade. Arbus brincava com as máscaras e a hipocrisia da sociedade americana. O sujeito mascarado é uma metáfora estética trágica que quer ao mesmo tempo mostrar e esconder o lado mórbido do ser humano.

Arbus⁸⁸ concebe um tipo de fotografia escrachada que delata propositalmente o lado ridículo ou bizarro da sociedade americana. Suas fotografias ganham maior projeção na década de 60. Essa captura camuflada foca o lado oculto ou o “outro lado” que vai muito além da imagem refletida em sua objetiva. A fotógrafa brinca com os nossos sentidos e as nossas interpretações. Suas capturas ora exhibe o impostor

⁸⁸ Embora opte por trazer a produção de Diane Arbus para pensar o perspectivismo em Nietzsche, outra fotógrafa que poderia participar desta conversa é a americana Nan Goldin. Ela faz capturas sobre a fronteira entre a ficção e a realidade, muitas vezes sendo a própria personagem de seus registros. Outra fotógrafa igualmente interessante é Vivian Maier, também americana. Vivian dedicou-se a fotografar a vida urbana. Seus registros só foram descobertos após sua morte, em 2009. Era uma mulher fascinada pela rua. Ambas fizeram capturas tão polêmicas e visionárias quanto as de Arbus. Leia mais sobre elas em: Pequenas notas sobre fotógrafos.

como verdadeiro e o verdadeiro como o falso. Cria uma espécie de espelho retorcido que provoca pela plasticidade de registros desconcertantes e perspectivas inesperadas. Para Sontag (2004, p. 45):

[...] a exposição de Arbus perfilava monstros seletos e casos extremos – na maioria, feios; com roupas grotescas ou degradantes; em ambientes desoladores ou áridos – que se haviam detido para posar e, muitas vezes, para olhar com franqueza, com segurança, para o espectador.

Assim, partir do trabalho de Arbus para pensar o perspectivismo de Nietzsche talvez seja partir de um ponto óbvio para resignificar, sentir e novamente olhar as fotografias. Mesmo assim desejo fazê-lo. A estética de Arbus é inconfundível. Trata-se de uma fotógrafa que busca revelar com o uso do *flash* os elementos obscuros de cada enquadre. Aqueles e aquelas que por seus estereótipos destoam do rebanho são alvo exponencial de suas lentes. Os “anormais”, os marginais da sociedade – homossexuais, anões, gigantes, paralíticos – são temas das fotografias e do olhar peculiar de Arbus. Há em seu trabalho uma dimensão estética que rompe com os estilos de captura imagética de sua época para compor novos apólogos.

Se a fotografia desponta o fotógrafo que a captura enxergamos na obra de Arbus pontos contraditórios – trágicos – entre vida e morte, loucura e sanidade, para além de um mero dualismo. A inconformidade com o mundo caótico arremessa Arbus para um universo conexo a alucinação (talvez esta seja uma característica de artistas que não “se encontram” no caos social). É diante do não-reconhecimento do Outro e da não-alteridade que a fotógrafa põe fim a seus conflitos e interrompe

sua vida⁸⁹. Parece-me que o desejo de Arbus consistia em provocar o leitor diante de um mundo conflitante, espontâneo e improvável.

A fotografia neste caso parece sair de uma estética representativa para levar o leitor a pensar sobre as semelhanças existentes entre o normal e o anormal, os sujeitos da loucura e dos manicômios e a sociedade norte-americana. O que a fotógrafa propõe em seus temas perturba a moral, estabelece um novo caos que aproxima a figura marginal de nós mesmos.

Ao tomar a estética do trágico Soulages (2010, p. 208-209) aponta que nas fotografias de Arbus o “idêntico é a morte”. Neste sentido, “como achar real a noite nova-iorquina, quando em seus imensos edifícios todas as janelas que brilham são idênticas”. Quando seu Eu parece idêntico aos outros eus o desafio é mostrar a singularidade da vida vivida aos muitos. O que se projeta é a evocação por uma ação ou pelo menos uma reação diante do exposto. Mas, qual seria o mundo singular de Arbus? Este universo encontraria eco na obra de Nietzsche?

Arbus captura o mundo singular por perenes perspectivas. Suas fotografias dão passagem a significados infundáveis associados as coisas existentes. A morte (da fotógrafa) exhibe o domínio sobre a vida. O suicídio abre uma janela de sentidos que jogam com a fragilidade da vida (e que nos reaproxima dos marginais). Mesmo não capturando a morte de frente como fez Robert Capa, Cartier-Bresson e os fotógrafos de guerra, Arbus opta por uma dimensão estética trágica da fotografia – instala-se a desordem.

Os retratos de Arbus fogem da clemência com o ser humano. Seu olhar ácido e perspicaz revela os “doentes de alma” e os “doentes do

⁸⁹ Arbus morreu em 1971, aos 48 anos, ao cortar os pulsos e ingerir uma dose de barbitúricos muito acima da quantidade terapêutica indicada.

corpo”. Como um fuzil apontado para a cabeça de alguém, o canhão da objetiva dispara e aprisiona num só *click* um recorte temporal e espacial. Para Soulages (2010, p. 210) “fotografar, como suicidar-se, é deter a vida, gravá-la de forma grave, fixá-la na morte e na arte, é assinar com sangue sua obra de arte e sua vida, é tentar romper com a finitude e o trágico afirmando-se” (e não foi isso que Arbus se propôs a fazer?).

Gravar o gesto caricato, esdrúxulo e/ou distorcido das pessoas era para Arbus um jogo excitante. Mas, um jogo que ela não gostava de expor, talvez por saber que a crítica atentar-se-ia mais as personagens e suas histórias do que ao conjunto da obra e sua complexidade. Não se tratava do espelho do real produzido nas capturas, ao contrário, adentrar o submundo marginalizado respaldava em conhecer-se a si mesma ou sua própria personagem. Uma imersão na busca pelo avesso. Não o avesso da margem, mas o avesso de convenções, de perspectivas. O acesso à intimidade e ao universo privado de figuras dramáticas a fim de ver o Outro bem de perto.

O interesse de Arbus não estava em capturar o miserável e súplica por compaixão. Sua estética fotográfica ultrapassa esse sintoma e se configura como um gesto político, uma intervenção social. Sontag (2004, p. 45) nos ajuda a perceber que “as fotos de Arbus solapam a política de um modo igualmente decisivo, ao sugerir um mundo em que todos são forasteiros, inapelavelmente isolados, imobilizados em identidades e relacionamentos mecânicos e estereotipados”. E mais, “as fotos de Arbus – com sua aceitação do horrível – sugerem uma ingenuidade que é, ao mesmo tempo, tímida e sinistra, pois se baseia na distância, no privilégio,

num sentimento de que aquilo que o espectador é solicitado a ver é de fato outro” (SONTAG, 2004, p. 46).

Diane Arbus não teve sua obra muito divulgada no Brasil nem mesmo influenciou o trabalho de grandes fotógrafos brasileiros, entretanto, sua obra é intrigante. O que a fotógrafa fez foi uma grande revolução visual, não apenas por registrar as assimetrias de um povo, mas por usar a fotografia para repensar o humano e, sobretudo, suas diferenças. Incontestavelmente Arbus foi uma mulher à frente de seu tempo que através de suas fotos assinalava a “sociedade do espetáculo⁹⁰”.

O jogo criado por Arbus carece de técnica. Isto a aproxima de um “amadorismo” posteriormente evidenciado pela crítica. Não se sabe se a falta de foco ou o excesso de luz são peças propositais neste jogo, mas, a composição imagética permite que a carência de técnica desapareça lançando o leitor para um mundo enigmático. E o que dizer da técnica que permite à fotógrafa adentrar a intimidade do humano muito além de seus personagens? Nas capturas de Arbus quanto mais a bizarrice se mostra distante, mais torna possível a nossa aproximação com o Outro e suas deformidades (ou já seriam as nossas deformidades?).

Diane Arbus submergia para ver o que se escondia atrás de um segredo. Tal como o pintor René Magritte, a fotógrafa afirmava: “tudo o que vemos esconde outra coisa. Sempre queremos ver o que se oculta por trás daquilo que vemos⁹¹”. Todo mistério envolvido na proposta de Arbus bem como sua dimensão estética expressa num mesmo enquadre a potência de vida e o embate de forças apresentado por Nietzsche.

⁹⁰ SOULAGES, 2010, p. 214.

⁹¹ Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/com-a-granada-na-mao/>> Acessado em 03/07/12.



A woman in a bird mask, N.Y.C. 1967



Mulher mascarada em uma cadeira de rodas 1970

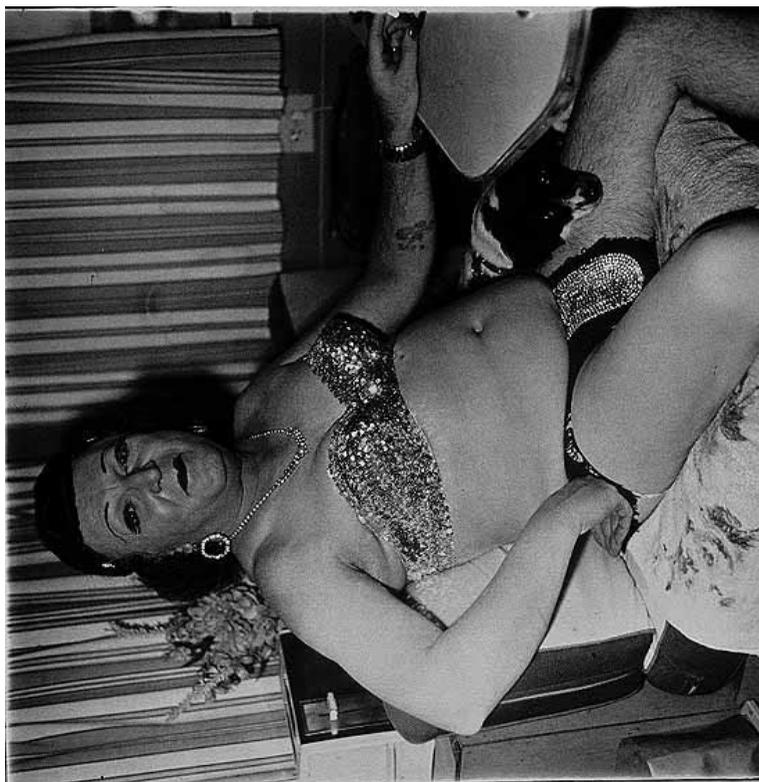
Festas de *Halloween* e bailes de máscaras nos hospitais psiquiátricos também eram temas dos registros de Arbus. Numa destas ocasiões capturou: *A woman in a bird mask, N.Y.C. 1967* (A mulher com máscara de pássaro). O olhar da fotógrafa se contrastava com o olhar da personagem. Sujeitos e identidades múltiplas se escondiam e disfarçavam os extremos da sociedade, muitas vezes fitando a câmera. Seriam retratos de nós mesmos? As máscaras que aparecem em suas fotos consistiam em um tipo de denúncia da hipocrisia escondida na sociedade norte-americana? Qual o lugar social das prostitutas, das *drag queens*, do menino segurando a granada, dos corpos e mentes insanos fotografados por Arbus?

A ausência de piedade ao mostrar o lado obscuro do Outro talvez remeta a exibição de Diane e de sua própria esquizofrenia. Esta inclusive foi uma crítica feita pela fotógrafa Lisette Model que influenciou o seu trabalho. Model reconhecia em Arbus a auto expressão em seus retratos que provocavam a atribuição de sentidos e significações à deriva. No entanto, Arbus afirmava ser “impossível sair da própria pele para habitar a do outro⁹²”.

Fecham-se as cortinas, abre-se um mundo. Na foto *Hermafrodita e cachorro no Carnaval de 1970*, Arbus, outra vez, joga com a imagem. Os tons da escala de cinza parecem dividir a cena. No primeiro plano há detalhes de um corpo liso, depilado, que exhibe um semblante polido mesclado aos adereços da personagem. Um leve sorriso esconde nos gestos da dama a faceta abstrusa (de nós mesmos?). Em segundo plano vemos a sombra, a tatuagem, os pelos nos braços e na perna esquerda onde repousa o cachorro – (O cachorro? Estaria ele compondo outro

⁹² *Idem.*

sentido à captura?). O braço estendido entrega a mão máscula e delicada que deseja sutilmente segurar algo que escapa da foto.



Hermaphrodite and Dog in Carnival, 1970.

Talvez seja o olhar misterioso encarando a câmera que toque a fotógrafa. O rasgo imaginário, o desmanchar a fantasia, o registro do resto social, as sobras humanas dissimuladas em carnavais e manicômios ou mesmo as impensadas poses que colocam em cena uma sociedade nua e que assume um tipo de denúncia quanto as desigualdades existentes entre os forasteiros que habitam o mesmo contexto (norte-americano, anos 60 e 70). É através das fotografias de Arbus que enxergamos os limites da vida e suas cargas melodramáticas.

Importa saber que Arbus⁹³ considerava o sujeito da fotografia mais complexo e importante que a própria fotografia. O legado deixado pela fotógrafa é marcado (e marca ao mesmo tempo) pela monstruosidade humana (mascarada), a sexualidade reprimida, a curiosidade pelo intrigante, os (seus) desejos silenciados, olhares que atravessaram a câmera e as perspectivas.

Talvez Nietzsche diria...

*“Não há fatos eternos,
como não há verdades absolutas”.*
(NIETZSCHE)

⁹³ Vale conferir a cinebiografia de Diane Arbus intitulada: *A Pele*, lançada em 2007, pelo diretor Steven Shainberg. Um filme que narra a sensibilidade e a estranheza presente nas capturas da fotógrafa. A trama cria personagens e passagens que mostram a fixação de Arbus pelos tipos exóticos. Mais do que registros de imagens do submundo, Shainberg deseja mostrar um pouco da história da fotógrafa e como, quanto mais ela adentra o desconhecido, o grotesco, mais parece buscar a si mesma entre conflitos e paradoxos pessoais. Este drama recebeu críticas de alguns fotógrafos por não conseguir retratar a vida e a personalidade de Arbus. O filme pode não ter sido recebido facilmente por ficcionalizar a narrativa biográfica da fotógrafa (mas não era esta a intenção de Shainberg? Mesclar a figura de Arbus entre as atividades domésticas, o trabalho como assistente de fotografia de moda e a ruptura para um novo tipo de registro estético e artístico?).

Adentrar o território do desejo, descortinar, tirar a venda dos olhos. De que pontos de vista a fotografia é observada? Nietzsche nos ajuda a perceber que os processos de julgamento atrelados à busca pela verdade partem de Dionísio, da razão do corpo para criar e interpretar o próprio conhecimento. Não podemos nos esquecer de que para ordenar o caos da vida criamos regras para regular as ações no mundo, entretanto, às vezes nos esquecemos de que somos nós os criadores dessas regras e nos punimos diante da liberdade de interpretações e de pontos de vistas diferentes.

Seria este esquecimento responsável pelas divergências tênues entre verdade e ficção? Existiria um tipo de realidade inventada? A fotografia exibiria sempre uma encenação? A verdade seria então uma grande mentira?

Colocar algo em perspectiva é considerar a sua não totalidade, seu não absolutismo no mundo. É voltar ao embate de forças para além das diferenças contidas nas perspectivas e recordar que a subjetividade é vontade de poder/potência. Pensemos, por exemplo, nas perspectivas relacionadas à aparência das coisas. O que estaria para além das aparências? Os sentidos? As sensações? As singularidades?

É possível entender que o perspectivismo nietzschiano quer analisar com mais cautela o procedimento como acontecem as interpretações de determinados textos – vida/natureza/humanidade. O desejo é examinar as perspectivas para além de representações. Daí que a filosofia de Nietzsche supera a ideia de absolutismo contida na metafísica.

[...] Nietzsche nos aponta os pressupostos de uma filosofia que deixaria para trás todas as hipóteses metafísicas: o mundo da aparência é o único mundo real; o mundo verdadeira da metafísica é o mundo do não-ser, do nada, idealmente edificado como contraponto moral do mundo real; o estabelecimento de um mundo verdadeiro pela metafísica carrega consigo o desprezo da vida e o espírito de vingança contra a vida; enfim, distinguir um mundo verdadeiro e um mundo aparente é uma expressão da *decadence*, a que se opõe o espírito trágico afirmador da vida, a despeito de ela ser problemática e terrível, e a despeito de ela não ter um sentido em si [...] (SOBRINHO, 2004, p. 27).

Para além de pensar sobre a dialética *ser e não-ser*; Nietzsche assinala a existência de diferenças sobre os graus de aparência. O filósofo parece estar mais interessado em observar como as interpretações sobre o mundo são conduzidas e inventadas. A metafísica estaria, no entanto, na contramão do devir e do sentido trágico da vida. Enquanto o devir se relaciona com a fluidez perspectivista, a metafísica pelo pensamento lógico não permite o erro e a aparência. Se na metafísica o devir é dispensável, no perspectivismo o devir é indispensável.

É preciso pensar o perspectivismo nietzschiano enquanto uma grande teia de relações sujeita a um emaranhado de visões sobrepostas. Significa que o foco não é fixo e que o ponto da perspectiva nunca é estanque. O ser humano e o mundo (a aparência das coisas) estão em relação, portanto, em perspectivas. A perspectiva em Nietzsche é uma metáfora que parte do campo visual para o conhecimento. Mas, não quer dizer que o conhecimento se dê apenas pelo olho ou pelo olhar. Em Nietzsche, o perspectivismo é também jogo de forças que integra os demais sentidos do corpo. Nisto supera Platão e a ascendência do olhar.

Podemos pensar ainda que o corpo forma o sujeito e o sujeito está imbricado pela potência da vida e pelo embate relacional de forças (algo fundamental para compreender o perspectivismo). A estética trágica, por sua vez, dialoga com o perspectivismo e deseja perceber as mazelas humanas, nossa condição existencial, nosso posicionamento enquanto ser pensante no mundo. Isto se difere do pessimismo atribuído ao sentido trágico de Nietzsche sobre o “tornar-se o que se é”; o renunciar a passividade e o ativar à vida.

Como na fotografia, morte e vida se relacionam. A morte aprisionada na captura vive nas leituras, na pulsão de olhares plurais, ecoa a latência da imagem. O sentido trágico imposto por Nietzsche assume a vida e suas fragilidades, seus medos, seus impulsos, mas também seu gozo, seus desejos, seus delírios... o retorno a *Apólo* e *Dionísio* ou a arte como possibilidade de decifrar o mundo e as coisas.

O pensamento e o perspectivismo, portanto, fazem menção ao modo como nos tornamos aquilo que somos no mundo ou, em outras palavras, o conhecimento passaria pela sensibilidade estética (perspectivística) do próprio corpo. *Ser* é *dever*. O que o filósofo propõe é que o conhecimento se dê sob diversos pontos de vista a propósito de um mesmo tema. Conhecer sugere então criar e questionar a própria vida. Uma filosofia outra. Um *dever* outro. Busca por linhas de fuga. (E isso também não deveria acontecer na Fotografia, na Ficção e na Educação?)

Para conhecer estamos implicados em jogos de ação/reação. Ora julgamos e elegemos perspectivas através de nossas lentes, ora voltamos ao erro e a ilusão para constatar que o mundo é aparência e *dever* de aparências. Os instintos (forças em disputa) intensificam a aparência das

coisas num sentido relacional e não absoluto de significações. Temos ainda a plasticidade estética relacionada ao corpo e sua sensibilidade e sentidos. Daí que o perspectivismo nietzschiano nos permite criar possibilidades de filosofar sobre a fluidez da vida.

Há tantos enigmas na vida como também há na fotografia. Assim, a curiosidade que permanece é imaginar o que Nietzsche diria sobre a fotografia e o perspectivismo considerando a polissemia que atravessa estes campos. Seria fascinante encontrar em Nietzsche uma crítica a partir da fotografia de modo a contestar a metafísica e impulsionar o devir através de capturas e composições imagéticas.

O aperspectivismo como suplemento

Ana Luiza Andrade (2004) em suas análises de *Avalovara*, de Osman Lins, explora a noção de um aperspectivismo. Tal conceito não nega o perspectivismo que Deleuze sublinha em Nietzsche, mas o suplementa. O aperspectivismo é justamente postulado por meio da multiplicação das perspectivas provindas das personagens. Anatol Rosenfeld em seus escritos sobre o romance demonstra que a eliminação da perspectiva central implica na fusão de tempos e espaços. Para além da multiplicidade de perspectivas, há a inserção simultânea de eventos paralelos em um mesmo espaço de tempo.

O aperspectivismo caracterizado pela sincronia espaço-temporal e pelas circunscrições de um jogo aparentemente polifônico contido na fotografia é capaz de conduzir o leitor por composições e narrativas

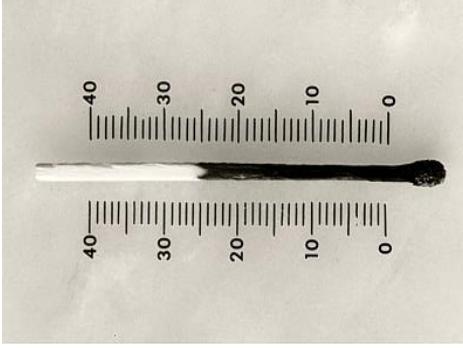
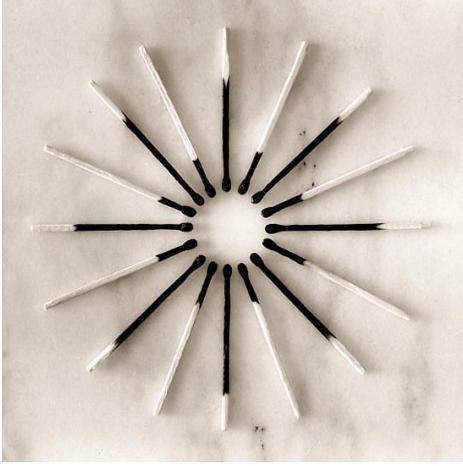
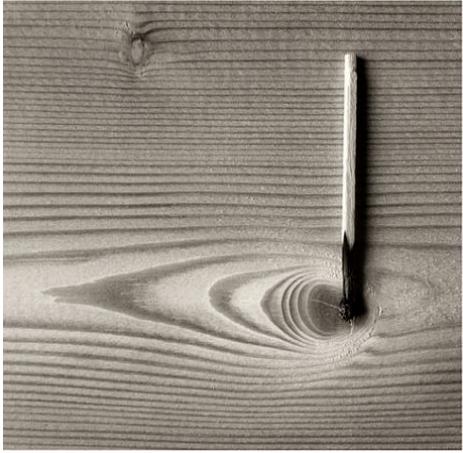
fotográficas entrecruzadas, carregadas de camadas de tempo e de repetições.

Na fotografia o exercício que se estabelece é ultrapassar as fronteiras imprecisas entre a captura e o leitor na busca por possibilidades outras de estruturar, modificar e reorganizar a imagem capturada. Há ainda uma procura pela superação do recorte da realidade e da conjuntura estética em que a fotografia está projetada.

Além disso, na fotografia a questão do tempo *cronos* é provocada por atravessamentos atemporais – o tempo é fragmentado – como a espacialidade é rasgada, dividida e/ou multiplicada. Para dizer de outra forma, por meio das perspectivas em deslocamento muitas ações (em diferentes níveis) podem ser projetadas em um mesmo período de tempo.

Para pensar como acontece este fenômeno na fotografia trago a produção de Chema Madoz⁹⁴, fotógrafo espanhol bastante conhecido por sua obra conceitual e surrealista. Madoz altera as estruturas visuais da imagem. Manipula, corta, cola, rasura a fotografia gerando em nós múltiplas sensações. Objetos do cotidiano desvinculam-se de um sentido original para provocar em nós percepções perenes. São objetos propositalmente colocados fora de um contexto usual para movimentar a fotografia por perspectivas nada representativas.

⁹⁴ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.



Fotografias sem título. Disponível em: <http://www.chemamadoz.com/a.html>

A manipulação desnaturaliza o real, fragmenta e distribuí a cena/objeto a outros contextos. Este vestígio ou essa proposta descontínua lança a imagem a outro lugar e tempo. O fotógrafo borra a fronteira entre a realidade e a ficção para propor uma escrita fotográfica. As criações de Madoz desequilibram o leitor. Não há uma marcação espacial e temporal, ao contrário, percebemos o desprendimento da imagem e/ou o deslocamento de objeto/sujeito.

O que Madoz faz é um tipo de enigma visual a partir da natureza morta. Uma estética dúbia em que a ideia de representação da realidade é subvertida pelo questionamento do par *emprego/sentido* dos objetos fotografados. Entramos em um microcosmo onde as composições fotográficas ampliam nosso olhar e também nossas leituras. São capturas que expandem o limite da aparência para outras dimensões – o jogo, as sensações, a fantasia, o ilusionismo – uma fotografia plural, liberta de gêneros definidos.

A marca do trabalho de Madoz é o contágio de diferentes elementos estéticos. É justamente o cruzamento entre a pintura e a fotografia, a criação da ficção a partir de objetos do cotidiano, a composição de híbridos, a fotomontagem, as instalações plásticas que nos potencializa pensar sobre o aperspectivismo presente em suas fotografias.

Madoz trabalha com o imaginário em busca de uma interpretação mais livre, menos enraizada e não localizada. A virtude de sua estética (livre de enquadramentos específicos) oportuniza que devaneemos por imagens sem tentar compreender o estilo de Madoz ou a “mensagem” que a fotografia poderia narrar em tons de preto e branco ou sépia. O que vemos são pontos de fuga presentes no campo de tensão do observador.

Assim como no aperspectivismo, suas fotografias apresentam a uma dinâmica própria, jogam com a ruptura de uma perspectiva dada e datada. As composições dão lugar a leituras ambíguas e polifônicas.

O aperspectivismo diminui a distância entre a cena e os objetos, as personagens e as coisas, o leitor e a imagem. Seu objetivo é aproximar o olho da cena/objeto fotografado. Sabemos que em uma mesma captura há muitas variações de foco de observação. Estas variações podem conectar o presente e o passado, o passado e o futuro, o futuro e o presente. Os pontos observados que exibem a questão temporal, espacial, assim como as personagens e o próprio enredo da imagem podem ser relativizados.

Assim, a descontinuidade da narrativa somada a suspensão do tempo estilhaça a foto e abre espaço para que outras narrativas sejam inseridas no instante da contemplação da imagem. São lembranças de outro tempo, de outras histórias, de outros cenários que permeiam os objetos e a cena que se apresenta.

Madoz em algumas fotografias mostra uma fixação por determinados objetos que se repetem em distintas composições. O uso de palitos de fósforos é o que me chama mais a atenção, talvez por serem objetos tão simples e quase banais do nosso cotidiano. O fotógrafo captura uma mandala de palitos, faz o desenho um sol (que de tão quente queima os palitos quase que por inteiro), fotografa um termômetro (que na medida em que a temperatura aumenta parece inflamar ainda mais o palito de fósforo), e ainda desenha a textura de uma madeira com o calor de um palito queimado. Palitos que buscam a descontinuidade da cena, algo que suavize a distância entre os tempos da captura e seus aforismos.

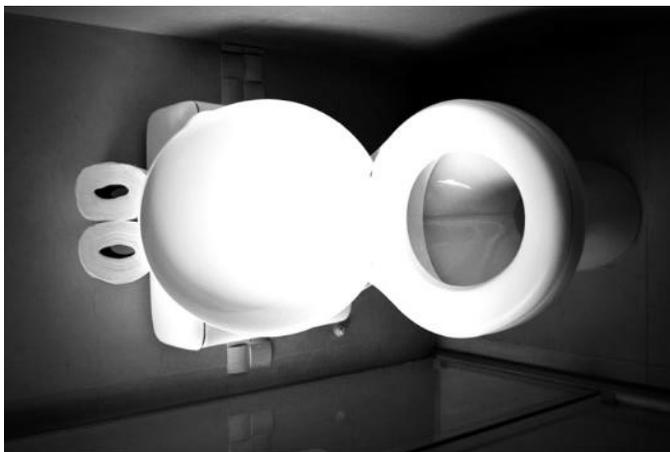
O aperspectivismo na fotografia seria, portanto, um fenômeno de “desrealização” que envolve a recusa de copiar a realidade ou fazer o útil se realizar. Tal negação se expressa não apenas mimeticamente, mas também por meio de alterações nas estruturas. Isso ocorre quando a fotografia extrapola a moldura em que se inscreve.

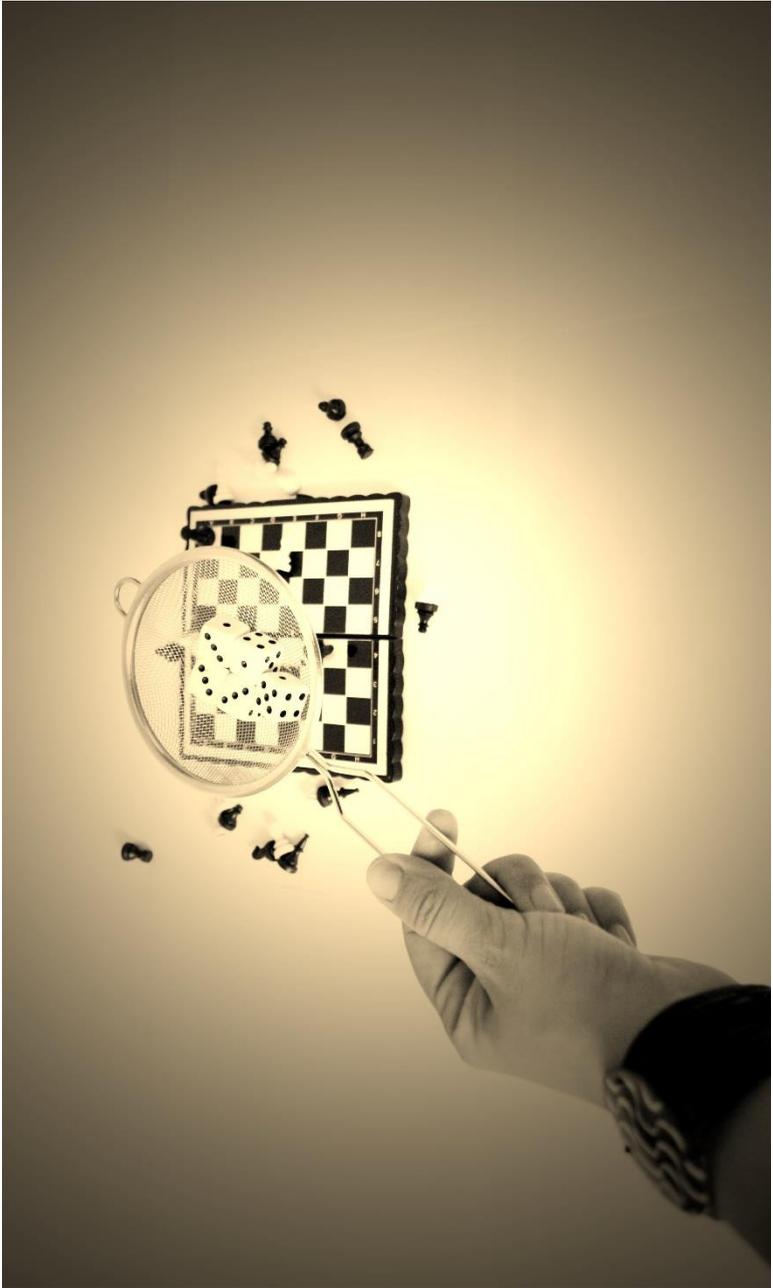
Madoz se apropria da realidade para tomá-la enquanto elemento de criação não representativa. Então, como o fotógrafo influenciaria os processos de formação em busca de outra maneira de se fazer arte/conhecimento? Sem dúvida seus registros superam os limites do enquadramento rumo ao encontro de outra estética. Neste sentido, o perspectivismo e o aperspectivismo servem como suplemento para suas capturas. Seria bastante atraente propor então outros modos de olhar e lidar com as imagens fotográficas nos processos formativos. Não haveria ordem linear radical, nem palavra última educativa. Haveria apostas. Riscos. Travessias. Ou um saber avesso à reconhecimento.

Experimento

Série Fotográfica: OBJETOS DESLOCADOS
Fotografia e arte: Amanda Leite
Programa de Pós-Graduação em Educação
Linha de Pesquisa: Educação e Comunicação
Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC/PPGE/ECO)
Ano: 2015







Artefato 5

Infâmia, instante e encenação

"Escrever o que não acontece é tarefa da poesia"
(Manoel de Barros – *Menino do Mato*, 2015, p. 35)

Aqui a fotografia é deslocada da representação do real (arquivo/documento histórico) para cogitar sobre si novos percursos e sentidos. Somos convidados a desconfiar do que está capturado (e naturalizado) na imagem fotográfica. Até que ponto a fotografia pode condicionar o olhar do observador? A história narrada pela fotografia é confiável (ou descartável pelo modo teatral que a captura pode ser concebida?) Haveria um tipo de fotografia infame? Com Michel Foucault podemos pensar sobre a construção do regime de verdade e discursos em uma captura. Com Julia Margareth Cameron, suspendemos o discurso para pensar sobre a estética da/na encenação. Com Roland Barthes refletimos sobre a fotografia e a presença/ausência e, com Robert Doisneau, avançamos sobre a questão do instante. O que vemos pode não ter acontecido do modo como vemos. Parece que quanto mais próximos estivermos de um registro representativo ou convencional mais distantes estaremos de uma captura *da diferença*. O convite, portanto, está em pensar a produção de visualidade (considerando o discurso, a teatralidade, a manipulação, a pulsão de vida que a imagem carrega sobre si) e tonificar a potência da fotografia que se afirma em-cena-ação.

Fotografia representativa: a vontade de verdade

*“Quando tudo que se chamava arte se paralisou,
o fotógrafo acendeu sua lâmpada de mil velas e
gradualmente o papel sensível à luz absorveu
o negrume de alguns objetos de consumo.
Ele tinha descoberto o poder de um relampejar
terno e imaculado, mais importante que todas
as constelações oferecidas para o prazer do olhos”*
(TRISTAN TZARA, 1922, *apud* BENJAMIN, 1944)

O “prazer dos olhos” a que a epígrafe se refere estaria relacionado ao nosso desejo de contemplar, descobrir ou revelar a imagem? O que diz a captura? Aqui, desconstruir é desconfiar. Colocar em suspensão. Olhar com estranhamento o já naturalizado. É deslocar-se e em movimento cogitar novos percursos. Desfazer. Pensar *entre/pela/sobre/com* a fotografia e a estética da fotografia. É novamente lançar o conceito de representação contra a parede e lembrar que lidamos com imagens efêmeras. Se realidades e ficções estão presentes na fotografia é a partir daí que vamos pensar a produção de visualidades.

Kossoy (2009, p. 22) assinala: “assim como as demais fontes de informações históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos”. Há uma gama variada de imprecisão em um único registro fotográfico. São ranhuras feitas pelo tempo, pelo espaço, pelo enquadramento que atribuem determinados sentidos à imagem.

A fotografia foi criada para estar a serviço de algo, ora sendo fonte de pesquisas científicas, ora fornecendo elementos para a construção de

narrativas históricas, ora enfatizando contextos, cenários e culturas, ora manipulando olhares e leituras por gêneros fotográficos. Desde sua criação a fotografia apresenta usos dirigidos da imagem.

Na fotografia publicitária, por exemplo, verificamos uma tabela ampla de campanhas políticas que evidenciam questões de racismo, machismo, preconceitos religiosos, questões de gênero, de sexualidades, (homo/lés/transfobia⁹⁵) e outras temáticas do presente século. Se existe um direcionamento sobre a fotografia, importa pensarmos aqui sobre a manipulação de um tema. Ou seja, colocar a fidedignidade da fotografia em questão e explorar o que está impresso diante de nossos olhos. Em que medida o registro remete a realidade? Reconhecemos nele sua parcela ficcional? Estamos diante de fotografias menos autênticas? Uma verdade menos real?

A fotografia também pode ser entendida como vestígio e não como prova imaculada do real. São os vestígios que abrem passagens, que deixam rastros para o imaginário. O devir coloca a imagem em movimento. As pistas difundidas nos permitem sonhar, criar, devanear. Isto faz do fotógrafo um poeta e torna-se um problema se a ideia da fotografia estiver fixa no registro inquestionável do real.

[...] a fotografia se configura como um problema, [...] toda foto é a imagem rebelde e ofuscante que permite interrogar ao mesmo tempo o alhures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e o descontínuo, o objeto e o sujeito, a forma e o material, o signo e... a imagem (SOULAGES, 2010, p. 13).

⁹⁵ Relativo a preconceitos e discriminações praticados contra pessoas LGBT – lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros.

A fotografia é enigma, concomitantemente extasia e desassossega o olhar do observador. Se ela fornece num momento informações de um objeto, de uma cena, de um tempo/espaço, por outro lado, também assinala a perda destas informações que não mais se repetirão. Cenas de um passado presente na captura evocam o mistério. Soulages (2010, p. 14) questionaria: “a estética da fotografia seria, então, uma estética do que permanece após a perda?”.

A relação da fotografia com a filosofia é intensa. A imagem é um campo de infundáveis pensamentos. Refletimos sobre a vida, a humanidade, o cotidiano, a cultura, a ética, a essência e as dimensões estéticas de cada registro. Trabalhamos com representações e ficções – a fotografia, a arte e o humano.

É no mínimo curiosa a crença na fidedignidade da fotografia quando sabemos que a imagem pode ser facilmente manipulada. A fotografia doméstica, por exemplo, é repleta de encenação. Primeiro escolhe-se o momento que se deseja fotografar, depois o cenário é preparado. Uma festa de família, o aniversário de alguém, a visita dos avós... “*Sorria! Olha o passarinho! Diga: - X... Abacaxi! Ficou lindo!!!*” Após eleger a imagem – talvez a mais artificial, que tenha o sorriso mais alargado – postamos nas redes sociais, publicamos nossa parte narcísica, imprimimos a representação teatral para o álbum de família com a legítima vontade de prorrogar nossa existência, seja aquele momento que julgamos especial e/ou o nosso desejo de permanência no mundo.

O espelho produz miragens.

Reflexo invertido.

(Prova distorcida?)

Algo acontece.

Em meio a quimeras do cotidiano percebemos que a linguagem organiza nossos pensamentos e o sentido que atribuímos as coisas e ao mundo. Assim, se no artefato IV desta pesquisa procurei pensar a questão da *mimese* e da *verossimilhança*, aqui tomo a perspectiva foucaultiana para pensar a questão da linguagem. Qual é o valor do discurso associado a captura? Coloco em cheque a fotografia enquanto prova absoluta da coisa capturada. Interessa-me saber como a fotografia se apodera do discurso da verdade considerando que a verdade é uma invenção (fotografada).

Se é possível afirmar que o mundo é imagético, também é possível dizer que nascemos em um mundo absorvido por linguagens e que somos produto de discursos. Do mesmo modo, o conhecimento é obra do discurso. As práticas discursivas modelam os modos como concebemos e interpretamos o mundo, entretanto, “os discursos formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que eles fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato de fala” (FOUCAULT, 1987, p. 56).

O ato da fala se difere de uma prática discursiva. Vamos pensar isto a partir da conhecida fotografia do massacre da Praça da Paz Celestial, ocorrido durante a revolução do movimento estudantil chinês, em junho de 1989. Naquela ocasião os noticiários exibiram a figura de um jovem rapaz parado em frente aos tanques de guerra que avançavam contra os protestos da República Popular da China. O grupo envolvido nos protestos dividia-se entre intelectuais que acreditavam que o Partido Comunista da China era demasiadamente repressor e, trabalhadores que

buscavam reformas econômicas na China a fim de minimizar a falta de emprego e alta inflação que assolava as cidades. As marchas pacíficas que aconteciam na cidade de Pequim eram uma das características dos protestos.

Diante da pressão dos manifestantes o Partido Comunista – que tinha divergências internas – optou por cessar as marchas ainda que usasse força física contra os manifestantes. O partido não atenderia as reivindicações. Na tentativa de diluir o movimento, o governo chinês enviou a infantaria e os tanques de guerra à Praça Tiananmen. O jornal *The New York Times* publicou que a morte dos civis ultrapassou o número de 800 pessoas, entretanto, as informações da Cruz Vermelha chinesa apontaram para 2.600 pessoas, além dos quase 10 mil feridos.

O governo chinês expulsou a imprensa estrangeira do país na tentativa de controlar as imagens que seriam publicadas nos periódicos. Imagens que colocavam o cenário internacional em estado de alerta. Além do alto número de manifestantes feridos e mortos nos protestos, uma das fotografias mais impactantes do massacre da Praça da Paz Celestial foi a de Jeff Widener⁹⁶, da *Associated Press*. Uma fotografia que está entre as dez mais divulgadas e conhecidas no mundo.

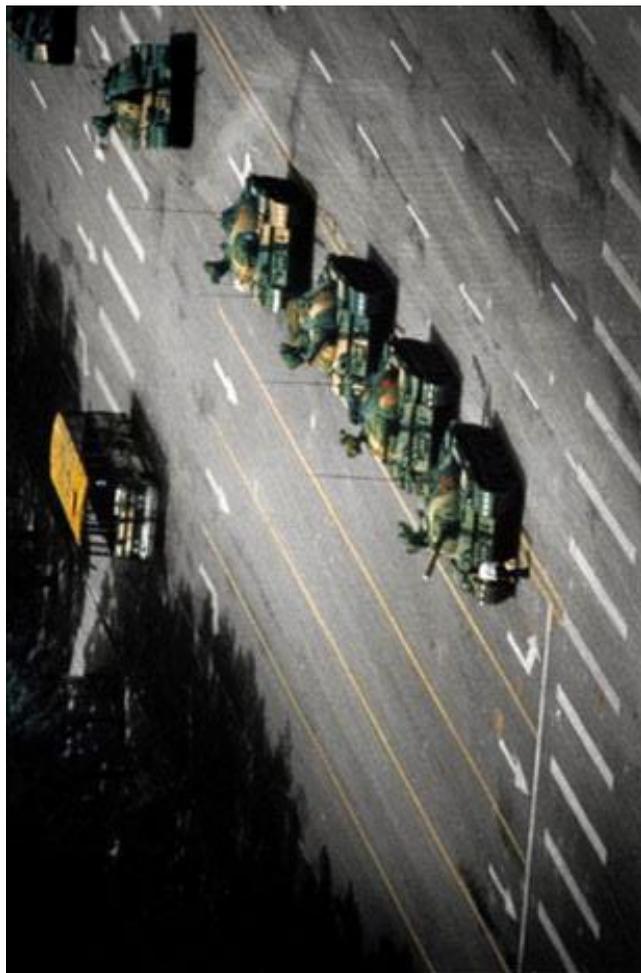
A fotografia mostra o instante exato em que um civil conseguiu “parar” a fileira dos tanques de guerra ao se posicionar em frente do primeiro carro. Como um sujeito desarmado, carregando sacolas plásticas, conseguiu esta façanha? Talvez o jovem não tivesse medo da morte ou naquele instante ficou mais evidente sua audácia em nome de

⁹⁶ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

uma nação. Invadir a faixa e cruzar o limite da censura era até então algo idealizado, porém inédito. A interrupção da marcha encontrou no gesto do jovem, o movimento do Outro – de tantos outros possíveis.

Não se trata de olhar apenas o gesto que “parou” a guerra (consequentemente o mundo) – ainda que por alguns instantes. A fotografia parecia ter saído das grandes telas do cinema por misturar elementos de um real (quase) ficcional. A imagem sai de seu quadrado, de sua forma, desloca o olhar dos leitores para o paradoxo existente entre morte e vida – em seus múltiplos sentidos. (E não é este o desafio da captura? Fazer-nos questionar. Dar a volta em torno de algo para perceber e não definir?).

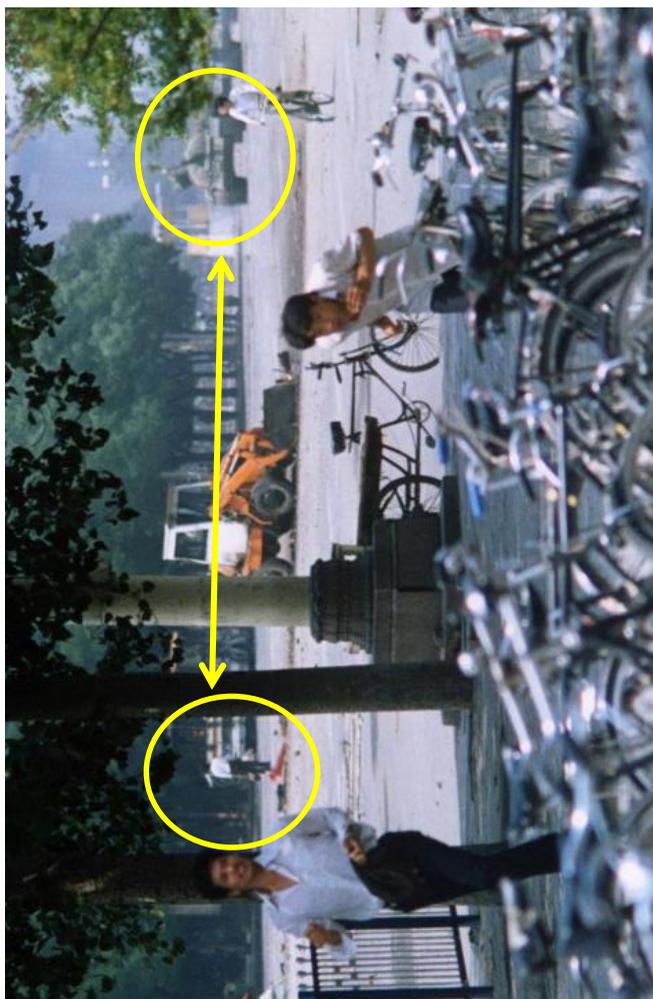
Jogo discursivo. Eis um espectro imagético que baila diante de nossos olhos. A presença do passado poderia dar voz a seus mortos e nos fazer analisar aquilo que eles têm a nos contar. Algo que ultrapassa as bordas da foto e coloca em evidência paradoxos de nossa existência. Até hoje ninguém conseguiu revelar a identidade do rapaz que “parou” a fileira de tanques de guerra. O “homem dos tanques” ou o “rebelde desconhecido” permanece incógnito. Pode ser que sua identidade oculta ou aquilo que a fotografia não consegue revelar – sua (outra) face – tenha o transformado no herói da guerra.



Praça da Paz Celestial foi a de Jeff Widener, da *Associated Pres*

A captura de Widener foi premiada pela Revista *Time* que evidenciou o protagonista da foto como uma das personagens mais atuantes do século XX. Será? Quem era este jovem? Para onde estaria caminhando? Teria ele planejado enfrentar o tanque de guerra ou foi um ato não planejado? O que dizer do fotógrafo – ele entra em cena na hora certa? Coincidência? Destino? Estas questões me fazem duvidar da captura. Pode ser que o novo herói apenas estivesse atravessando a rua na volta do supermercado e, a imprensa, tenha manipulado o olhar dos leitores evidenciando o seu interesse. Pode ser ainda que a face do herói não revelada tenha sido proposital. E se este homem não tivesse relação alguma com o movimento estudantil e o grupo de manifestantes?

As imagens em movimento mostram que por duas ou três vezes o “rebelde desconhecido” se posicionou em frente aos tanques. Na última, chegou a subir no carro e trocar palavras com o soldado que o conduzia. Novamente ao chão, viu o tanque avançar e se deslocou para frente do carro. Alguns manifestantes temendo sua morte, com os braços levantados assinalavam que estavam desarmados. Atravessaram o limite da infantaria e retiram o herói de cena. O que restou deste dia foram os enunciados – ditos e não-ditos de um episódio narrado por um regime de verdades discursivas – ou o dizível e o pensável sobre o massacre.



Ao considerar a questão da perda e da permanência convém indagar sobre como a fotografia permaneceu (e permanece) na história? E considerar ainda que a fotografia pode ser entendida enquanto enunciado – categoria foucaultiana. Para isto ela precisa ser tomada como um saber, ser aceita por um grupo e ser transmitida/reproduzida até que se conserve em si. A fotografia possibilita que algo seja transformado em enunciado e se expanda para além da prática discursiva cotidiana, formando outros sentidos que poderão (ou não) ser aceitos em uma ordem discursiva.

Se de um lado procuro mostrar que a fotografia carrega parcelas de encenação (ou como a encenação se hibridiza), de outro lado, também evidencio que pesquisadores, historiadores e a própria mídia tende a tomar a fotografia como documento histórico. Quanto mais buscamos a representação na imagem fotográfica, mais nos distanciamos da fotografia da diferença, isto é, dos esvaziamentos dos clichês, da repetição e do próprio devir como temos pensado até aqui. É preciso cuidar para que não caiamos facilmente na mesmidade.

Se a ascensão da fotografia calha com a renovação do regime da confiança significa que “renovando o regime de verdade, nutrindo a crença de que suas imagens são “a exatidão, a verdade, a própria realidade” é que a fotografia inspira confiança enquanto valor documental ao longo de sua própria história (ROUILLÈ, 2009, p. 51).

Entendemos a partir de Foucault que os discursos não carecem necessariamente de serem organizados, analisados com veemência a fim de diagnosticar parcelas de verdade, nem mesmo a busca pela originalidade ou a identificação de algo dito ou não-dito na imagem. O

enunciado estaria ligado ao ato de ler, ao lidar com os jogos visuais a que somos submetidos cotidianamente.

O olhar preso a uma leitura que remeta a fotografia a uma espécie de documento estável é carente de mais atenção. De uma perspectiva a-histórica que não se prenda ao registro unicamente atrelado a cultura de um povo, de um espaço ou de um tempo. Não quero dizer que isso não seja relevante, ao contrário, sobre isto já se ocupam muitos campos de conhecimento, entre eles o da História. O “mais” a que me refiro, é o movimento de abrir janelas e dar passagens. De uma imagem passamos a outra e a outra e a outra dentro da mesma captura. As perspectivas revelam a potência no jogo que se faz leitura.

Nosso desafio (enquanto fotógrafos, leitores, professores e estudantes) consiste em convocar a fotografia como um texto aberto. Deslocá-la de sua origem para conhecer outros lugares. Ampliar suas dimensões estéticas e até mesmo a aposta educativa da imagem. Perceber que na busca pela verdade (aparentemente contida na representação do real) a fotografia é suscetível ao jogo da reversibilidade que combina e compõe realidades e ficções.

Se “as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são; metáforas que se tornam gastas e sem força sensível; moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” talvez seja interessante indagar sobre: quantos mistérios se escondem no magnetismo do espelho? (NIETZSCHE, 1996, p. 57).

Mas, será que em uma captura somos fatalmente conduzidos pelo olhar do fotógrafo? Acredito que não. Há diante do registro fotográfico a

ação do leitor. Sombras, formas, entrelinhas... o autor instala a expressão de seu pensamento – *pensamento-imagem* – e o leitor é contaminado em diferentes níveis por sensações e significados que vão sendo revelados aos poucos, pelo detalhe da obra.

Foucault (2012, p. 30) se atenta a todo discurso manifesto que repousa secretamente sobre um já-dito:

[...] e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um “jamais-dito”, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro. Supõe-se, assim, que tudo o que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sobre ele, mas que ele recobre e faz calar.

Daí evocar uma pausa na fotografia. A quebra de continuidade. Uma irrupção do discurso e de sua presença secreta, discreta, que se mantém em jogo. Um murmúrio vibrátil que se dispersa, se transforma, se esconde de olhares, mas que se mantém em roda e necessita ser suspenso. Neste sentido, Foucault (2012, p. 34) nos ajuda a questionar: “o que se dizia no que se estava dito?”.

Nesta conversa, necessitamos buscar aquilo que diz o enunciado que já se entrelaça a outros enunciados, contextos e regras de seus surgimentos. Observar a “estreiteza e a singularidade de cada situação”; verificar os sobreditos da fotografia, suas ranhuras, texturas, densidade, atentando-se ao conjunto de enunciados que diz de um objeto ou do próprio sujeito do discurso (FOUCAULT, 2012, p. 34).

Não nos esqueçamos de que a fotografia é desconcertante e que o discurso nela contido pode se configurar enquanto um espaço de

“posição-de-sujeito” e de “funções-de-sujeito” diferenciado. A vontade de saber/verdade que se desdobra da fotografia, por exemplo, pode evidenciar (a partir de uma leitura foucaultiana) os modos como compõe e constrói discursivamente o sujeito e sua subjetividade.

Na fotografia é preciso problematizar aquilo que ficou ‘*em passant*’, não para encontrar aquilo que o fotógrafo desejou negar ou afirmar, mas, para nos ocupar de uma leitura que observa as relações, os (des)encontros, os fenômenos contidos na captura. Uma leitura não linear, capaz de imprimir a exterioridade dos discursos contidos na imagem. Uma leitura onde a superfície seja um valor que nos permita sondar o texto instituído na imagem, os modos como se apresenta, se sustém, se transforma e gera discursos.

[...] sejam texto verbais, sejam textos imagéticos, ou sejam quaisquer outros, é preciso estar alfabetizado na linguagem respectiva, é preciso decifrar seus símbolos, entrar na sua lógica, conhecer sua gramática, para apreender os significados que entre nós e eles circulam no momento em que lemos tais textos. Para Foucault, os significados não estão ocultos, de modo que lê-los não implica um exercício de desvelamento de algo que poderia estar escondido. Mas, por outro lado, como argumenta Douglas Kellner, é preciso “deslindar as relações entre imagens, textos, tendências sociais e produtos numa cultura” [...] (VEIGA-NETO, 2007, p. 104).

Não vou esgotar aqui o que pode ou não ser dito sobre a análise do discurso e as práticas discursivas. Sobre isto temos as obras de Foucault,

especialmente *A ordem do discurso* (2009). Além disso, Rouillè⁹⁷ (2009, p. 62) acrescenta que “a despeito do que, por ingenuidade, cegueira ou espírito polêmico, já foi bastante escrito e dito, nem o exato nem o verdadeiro são inerentes à fotografia”. Precisamos entender como acontece a “produção de certezas, ou de crenças e descrever os mecanismos dos enunciados e das formas que ela [*a fotografia*] coloca em jogo”.

Se os discursos estabelecem os regimes de verdades, como algumas fotografias se legitimam como verdade em detrimento de outras? Quem profere o enunciado? Para quem o profere? Se os enunciados de cada discurso instalam o que tomamos como verdade numa determinada época e espaço, como tomar a fotografia como prova incontestável do “isto aconteceu”?

Os retratos infames de Julia Margareth Cameron⁹⁸

*“O que vai ficar na fotografia
são os laços invisíveis que havia”
(LEONI/LEO JAIME)*

Até aqui vimos que a fotografia abre possibilidades de se pensar as passagens do real ao fotografado, a categoria de mimese do real, a questão da verossimilhança, a artificialidade construída que se assemelha ao real, a narratividade (ficcional) atrelada às capturas, a fragilidade da representação enquanto constituinte de um regime de verdades, o jogo da

⁹⁷ Para aprofundar a reflexão sobre os *enunciados da verdade*, buscar primeira parte do livro: *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, de André Rouillè (2009).

⁹⁸ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

reversibilidade/espelho que parte do objeto estético para tencionar conceitos e teorias, entre outras coisas.

Acompanhamos uma série de fotografias e fotógrafos que marcaram épocas por desassossegarem o leitor diante de imagens paradoxais, ambíguas, polissêmicas. Como algo inflamável e infame as fotografias gravam conceitos e contextos sendo alvo de duras críticas e censuras muitas vezes sendo impedidas de estar presente em exposições e galerias de arte.

Continuaremos agora a visitar obras que permaneceram a frente de seu tempo para pensar um pouco mais sobre o “isto existiu” de Barthes (1984) e o “isto foi encenado” de Soulages (2010). Diante da fotografia (produto) e do ato de fotografar (ação) questiono: qual é a estética *da/na* encenação? Para isso, retomo o trabalho singular de uma das primeiras fotógrafas da história que se debruçou a capturar o gênero *Retrato*, na tentativa de ampliar a reflexão sobre fotografia e encenação.

Falo de Julia Margaret Cameron⁹⁹. Uma mulher que desafiou seu tempo. Apesar de ter descoberto a fotografia aos 48 anos, por *hobbie*, Cameron, de modo singular, trabalha em seus retratos uma tonalidade sépia distinta, que valoriza a densidade do olhar de seus personagens. Sua estética é assinalada por elementos da pintura. As capturas apresentam forte expressão dramática e teatralidade. São retratos que certamente influenciam fotógrafos da contemporaneidade.

Vemos nas fotografias de Cameron o uso de indumentárias e adereços que caracterizam o ser fotografado. Cenários e paisagens são

⁹⁹ Ver anexo I – Pequenas notas sobre Fotógrafos

dispostos a fim de compor a cena desejada. As vestes e as poses têm funcionalidade de nos remeter a uma dada época e contexto. Cameron exhibe uma técnica inusitada que muitas vezes parece querer confundir a própria captura com pinturas a óleo. E lembremos que a pintura renascentista usava a câmara escura para produzir um traço mais realista. No caso de Cameron, o pouco uso de luz e a predominância de tons escuros ressalta a fisionomia das personalidades de suas ficções.

Um dado curioso é que além dos seres fotografados que, geralmente eram pessoas de um ciclo muito próximo, a fotógrafa conseguia registrar também algumas personagens importantes de sua época como Virginia Woolf e Charles Darwin, por exemplo.

Cameron era exigente e fazia com que seus modelos posassem por horas até que a fotografia atingisse o encantamento almejado. Seu interesse por fotografar estava ligado as zonas do desejo e do prazer. Cameron não necessitava deste trabalho para sua sobrevivência. Era a paixão pela captura que a permitia se debruçar por horas na montagem de um retrato. O gozo por fotografar tornava a fotografia sua potência, sua pulsão de vida.

Barthes (1984, p. 52-53) na contramão de outros autores que aproximam a fotografia da arte pela pintura diz que a fotografia se relaciona com o teatro, “um teatro de panoramas animados por movimentos e jogos de luz”. São estes movimentos que se destacam nos retratos de Cameron que assim como outros fotógrafos, usou a fotografia para protestar, por exemplo, contra a Reforma Religiosa, mesmo se considerando católica fervorosa. Em seus instantâneos, as modelos são fotografadas com a face levemente girada. Usam panos na cabeça e os cabelos estão soltos desejando mostrar uma beleza natural não usual na

época. Em outros retratos, usam asas e elementos ficcionais, crianças fazem alusão a anjos numa trama que deseja narrar algo além da imagem fixa.



Little angel (Julia Margaret Cameron)



Beatrice. (Julia Margaret Cameron)

Cameron não estava interessada em capturar imagens convencionais. Por se sentir livre de regras explorava uma verdade fotográfica que descrevesse os sentimentos de seus personagens. Como revelava seus negativos em placa de vidro, muitas vezes, a imagem se revelava desfocada. Por outro lado, ao assumir as ranhuras de sua fotografia como um detalhe, um valor, acabava por se diferenciar de outros fotógrafos e criar a sua marca.

Julia Cameron foi uma das primeiras mulheres a fotografar dentro de um espaço que anteriormente era dominado pela figura masculina. Entretanto, seu trabalho não fora reconhecido durante sua vida. Suas fotografias ganharam destaque após 69 anos de sua morte, em 1948, com o lançamento da obra “*Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*”, fruto do trabalho realizado por Helmut Gernsheim.

O que me toca na fotografia de Cameron talvez seja a exaltação da figura humana em quase Deus, quase angelical, quase não-humano ou o contrário deste enigma, a fotografia revela o sujeito anônimo, esquecido, incógnito, que me autoriza a evocar o imaginário e devanear por leituras diversas.

Além de dirigir a cena, Cameron, como uma deusa, ordena que seus personagens que permaneçam estáticos num certo período de tempo. A teatralidade objetiva encenar o cotidiano, no entanto, revela discretamente a cena montada bem como os elementos que compõe sua fotografia. Diante da imagem e de nossa possível identificação com o drama encenado voltamos a sonhar. Para Soulages (2010, p. 67) “nosso sonho é ainda mais vivo e pertinente à medida que a foto se afirma como encenação, ao passo que, diante do real ou do real encenado, somos escravos do sentido a encontrar”.



Mary Mother, 1867.

Cameron reescreve histórias religiosas, mitologias e outros temas com poesia feita de luz. Na fotografia acima a artista volta à figura da *Madona aspettante, a Madona vigilante, a Madona adolorata*. Seria a interpretação da Virgem Maria? Retrato divinal da maternidade. Mary vigia a criança ausente da foto. Seu olhar é afável. Soulages (2010, p. 68) questiona: “Como sabemos que é para uma criança que ela está olhando? Por causa da legenda? Aqui o texto dá sentido à foto”.

O trabalho de Cameron excede a mediocridade da fotografia representativa para outra dimensão estética – a encenação. Cameron recebeu influência da pintura bem como o incentivo de artistas, dramaturgos, poetas, músicos e diretores de teatro. Entretanto, sua obra teve que lidar com a forte crítica da fotografia tradicional, que na época valorizava a representação do real na fotografia. Cameron fez escolhas, contrapôs as convenções fotográficas, foi criticada por seu estilo de vanguarda, sobre produzir algo sem utilidade.

Apresentar as fotografias sem remanejá-las mostrando suas manchas e ranhuras dava autenticidade e reconhecimento ao trabalho de Cameron. Ao teatralizar o habitual, a artista mostrava que o extraordinário estava no modo de realizar a captura e não a captura em si.

[...] ela abandonou a busca do “isto existiu” para escolher o “isto foi encenado”. O objeto a ser fotografado não é mais do que uma oportunidade de encenação. A estética do retrato articula-se então com a da encenação no interior de uma estética do ‘isto foi encenado’ ” (SOULAGES, 2010, p. 74).

A preocupação de Cameron com o processo de criação se relaciona aquilo que André Bazin menciona sobre a essência da

fotografia. Significa que a etapa mais interessante dentro da captura é o “próprio fazer, suas modalidades de constituição [...] a solução não está no resultado, mas na gênese”. Isto extrapola a ideia do mimetismo para um *continuum* da imagem e suas reverberações (DUBOIS, 1993, p. 35).

A fotografia deseja surpreender, imobilizar um movimento rápido, fazer história, poder dizer dos sujeitos de uma época, mostrar costumes, representar, mas também, mascarar significados e re-apresentá-los. No fundo “a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (BARTHES, 1984, p 62).

Gosto de pensar que a fotografia encenada é oscilante, indulgente, não tem a pretensão de se assumir enquanto prova (de nada), pode sim ser associada a um protesto, uma obra que permite entrar em jogo a manipulação (do sujeito, do produto, da subjetividade) do fotógrafo/leitor, a exploração (da realidade e de suas muitas perspectivas), além de elementos que vão distingui-la da fotografia documental.

Nos registros de Cameron identificamos “quatro objetos de encenação: o cotidiano, a cultura religiosa, a história e a literatura”. Seus retratos (abertos) dão passagem a criatividade, nos estimulam a imaginar os contextos e os sentidos em que as capturas foram realizadas. Algo que aparece na foto pode não ter existido, mas ter sido encenado – o que para Cameron é um valor que tonifica a potência da imagem que se afirma em encenação (SOULAGES, 2010, p. 66).

Uma ordem é dada. As personagens estão designadas a cumpri-la. Ajustam-se as lentes. Não há foco definido. A cena é criada. Está aberta e em composição. Se produz um teatro discreto ou a teatralização de um instante. Quem seduz a câmera? O enquadre? A harmonia dos gestos? A

criação? Nas fotografias de Cameron a literatura se transforma em arte imagética modelada.

Em *The Kiss of Peace* (1869), estamos diante do poema *Saint Agnes Eve*, de Alfred Tennyson. Na captura aparece duas figuras. Os rostos estão levemente virados, harmonicamente organizados para produzir um encaixe entre as faces. A admirável e enigmática moça mais velha, toca seus lábios na testa da menina de olhos tristes. Imersas em seus submundos as personagens parecem distantes, talvez estejam mirando o sonho de *Saint Agnes Eve* ou qualquer outra coisa que fuja da melancolia sugerida nas pinturas pré-rafaelitas ou do poema de Tennyson (SOULAGES, 2010, p. 70).

A presença da mulher é capturada por uma ótica de olhar feminino que foge do registro de mulher objeto numa sociedade machista. *O beijo da paz* promove o encontro de duas mulheres que se tocam em cena, mas será que elas se relacionam? O olhar nostálgico da mulher mais velha parece evocar lembranças de um tempo não vivido, mas esperado e desejado.

Novamente notamos a influência religiosa estampada na metáfora: a mulher que se faz divina, que se faz humana. O manto envolve a angústia e a intimidade de ambas. O beijo, que (não) acontece quase revela o segredo para além do divino. (Quem sabe este é o mistério que nos fascina). A fotógrafa parte de um poema para criar linhas de fuga – uma estética da encenação – imagens da fantasia.



The Kiss of Peace – 1869.

Por um lado, a fotografia assume a marca de um tempo-passado, um tempo que já não existe, como “testemunho natural daquilo que foi” (BARTHES, 1984, p.139), por outro lado, sua potência nos permite elocubrar, movimentar sentidos sobre a imagem que surge no tempo-presente. Ao se desprender da própria cena ela inaugura outro lugar em que as divagações são possíveis e desejáveis.

Tanto Foucault quanto Cameron provocaram o mundo com suas produções. O filósofo foi a manicômios, buscou os sujeitos da loucura e da margem para nos fazer pensar sobre a fabricação de corpos e mentes “sãs” e “disciplinadas”. A perspectiva foucaultiana inflamada pelo desejo de singularidades pulsantes reverbera um grito abaixo a vigilância, a domesticação do sujeito, a domesticação de olhares, leituras e pensamentos. Cameron, a seu modo, rompeu com a sociedade na qual estava inserida. Suas lentes encaram a autoridade expressa no comportamento de homens e mulheres machistas. Seu trabalho conseguiu irromper com a estética dominante de uma época para revelar ao mundo outras cenas. Em cada captura a fotógrafa brinca com os fatos, compõe cenários, elege sua empregada como uma de suas principais modelos quebrando muitos paradigmas sociais.

Com Cameron percebemos que o jogo do espelho é inventado, encanado, dramatizado. Suas fotografias fazem nossos olhos dançar. A fotógrafa nos apresenta um devir artista que está sempre em risco e foge do clichê. Pergunto então, se os retratos infames de Cameron seriam uma espécie de resistência a verdade? Estaria ela propondo (e compondo) fotografias da diferença? Se o seu modo de fotografar produzia rupturas em 1863, não seria o caso de hoje dispensarmos a didática explicativa

para pedir ao leitor outras investidas *para com a* imagem? Como reinventar a produção de imagens e articular conhecimento e ficção?

Presença/ausência: diálogos com Roland Barthes

*“A fotografia sempre me espanta,
com um espanto que dura e se renova,
inesgotavelmente.”*
(BARTHES)

Considerando a fabricação de uma fotografia, questiono: as personagens têm consciência da encenação presente/ausente na captura? Uma fotografia feita às escondidas teria encenações menores que a fotografia posada ou aquela em que a personagem se antecipa para representar o “isto existiu”? A encenação aconteceria somente com pessoas que posam para as câmeras ou seria possível encenar também com paisagens e objetos?

Penso que em todo registro fotográfico há uma parcela de encenação que parte de seu criador – o fotógrafo. Seja no enquadre de uma perspectiva, na ênfase de um detalhe, no tratamento dado a imagem ou no próprio estilo de produzir a captura, a encenação pode marcar a fotografia assim como diferenciar o trabalho de um determinado fotógrafo (veremos isto mais adiante nas capturas instantâneas de Robert Doisneau¹⁰⁰).

¹⁰⁰ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

Importa saber que em todo o processo – da captura até a revelação da fotografia – há manipulação. Seja no instante exato do *click*, na escolha da técnica aplicada, no ajuste do foco, na editoração e nas demais etapas, a fotografia é criada por alguém que manuseia dispositivos químicos e óticos. Alguém que pode projetar neste trabalho o seu ponto de vista, a reprodução de sonhos, pulsões, padrões, desejos, modelos... Alguém que domine a fotografia e por isso se consagre como um “Deus do instante”, como afirmou Soulages (2010, p. 76). O fato é que a fotografia já não exhibe o real (que nos escapa), mas expõe o teatro, a ilusão que se assemelha ao real. Um jogo (realístico/ ficcional) que nos reapresenta as coisas e o mundo.

Falo do jogo de aparências contido na fotografia e sua relação com o real (infotografável). A fotografia abre possibilidades de questionar a captura (frágil) da realidade. O vazio dá passagem aos sentidos, a imaginação. Inventar-se. Talvez, o que encontramos no ficcional fotografado seja um contraponto do real ou uma contrarrealidade, ação em que a *foto-grafia-vazia-se-enche-de-sentidos*. Sentidos que se transformam e se reproduzem continuamente. Esta contrarrealidade tomaria a fotografia como crítica da própria realidade a fim de compreendê-la melhor. A câmera estaria num ir e vir fluido e constante em busca de outras possibilidades.

Esteticamente alguns fotógrafos preferem trabalhar suas obras em escalas de cinza ou tons de preto e branco enquanto outros optam pela exibição das cores. Isto não é algo aleatório. O que leva cada fotógrafo a estas escolhas? Uma presença/ausência a ser (ou não) revelada? A ênfase num elemento capturado? A busca por uma marca? Como a presença se faz ausente e a ausência está presente nas composições imagéticas?

No mundo fotográfico as cores podem distinguir texturas, objetos, contextos. As escolhas e as oposições elevam a fotografia a outro patamar, talvez mais artístico e independente. Esta invenção poética-estética estimula a imaginação do leitor, a fabricação de si mesmo e concomitantemente a criação de realidades (que se fazem leituras).

A fotografia perturba em seu silêncio. Diz de um tempo passado (que perdura no registro), de um tempo presente (que pensa, imagina e deseja), e um tempo futuro (imprevisível, a ser produzido). Barthes (1984, p. 16) também afirma que a fotografia é inclassificável “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”.

Traçar, portanto, um paralelo entre o jogo de aparências e o interesse de Roland Barthes pela fotografia é tentar perceber seu desejo por aquilo que escapa das regras técnicas da captura, que lhe/nos atravessa e gera um tipo de prazer ou emoção diante da foto. Barthes encontra no detalhe (*punctum*) o deslocamento de seres e objetos. Algo destoia na imagem como um instrumento pontudo que lhe/nos afeta.

[...] com muita frequência o *punctum* é um detalhe. O detalhe que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional, e provavelmente não é preciso que o seja; ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo [...] um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de uma coisa, a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a

passagem de um vazio [...] (BARTHES, 1984, p.76-77).

É o desejo de se sentir “selvagem, sem cultura” diante de algumas fotografias que move o escritor. Barthes institui o desafio de perceber a fotografia com o corpo, com o olhar (para além do olho físico), com o gesto que revela partes de um Eu. Implica percebê-la além da ação da luz que se transforma junto a substâncias químicas. Significa procurar por movimentos singulares que surpreendam e tornem a imagem uma alternativa de outra *grafia*.

Quando a personagem se põe a posar para uma captura, a foto-que-vai-se-escrever-no-corpo desponta da encenação. Instantaneamente assumo outra persona. Talvez aquela que intimamente desejo ver ou mesmo conhecer. Vai nascer diante dos meus olhos a figura sorridente (quase impostora, inautêntica) da qual me alegro que todos vejam e elogiem. Interpreto. É o meu corpo que entra em experiência e metamorfose. “Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer” (BARTHES,1984, p. 22).

Esta presença/ausência imbuída no jogo das aparências mexe com o jeito de respirar e de movimentar o corpo na cena. Os gestos, as expressões, as sutilezas vão ser desenhadas diante da objetiva e configurar a *posteriori* um suplemento de mensagem. Mensagem com a qual nem sempre nos identificamos, nem nos reconhecemos, mesmo havendo estado ali, mesmo tendo posado para a foto.

Se tomarmos como exemplo as fotografias em formato 3x4, geralmente usadas para nos apresentar em documentos oficiais como as cédulas de identidade, mais conhecidas como Registro Geral (RG), ou as carteiras nacionais de habilitação (CNH), nos deparamos com a frustração

diante da imagem. Não nos reconhecemos naquele quadrado. O enquadramento não nos favorece. Não é meu corpo, nem meu Eu que vejo. Meu desejo narcísico ignora meu Outro projetado. A pretensa neutralidade é uma farsa.

O convite de Barthes está em olhar a fotografia através do papel fotográfico. Não tomar a imagem para que nos encontremos nela (ver-se a si mesmo), mas superar o sintoma do espelho para escrever, quem sabe, uma *História de Olhares*¹⁰¹. O início de uma aventura que apesar de nos tornar objeto – um todo imagem¹⁰² – criar um jogo de sensações onde a foto nos atraia, nos anime – “a atração faz existir: uma animação. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos “vivas”), mas ela me anima: é o que toda aventura produz” (BARTHES, 1984, p. 37).

É este *estalo/aventura* que excede o simples interesse ou a fascinação pela imagem. O estalo permite ao leitor jogar com o tema capturado como se avistasse a fotografia pela primeira vez – qual a sensação que o leitor tem? Que sentimentos lhe atravessam? Um tipo de leitura sem margem? Na fronteira estreita entre a microexperiência de morte e vida o leitor é convocado a olhar, experimentar, refletir sobre a aventura e a presença/ausência de elementos que coexistem no mesmo enquadre.

Enquanto nos tornamos espectros imagéticos a fotografia se instala no campo do inclassificável. Estamos novamente diante de interstícios imensuráveis. No passo em que a fotografia ganha galerias e exposições

¹⁰¹ Barthes (1984, p. 25).

¹⁰² Barthes (1984, p. 29).

(virando signo e produto), produz também uma literatura específica ou a literatura da fotografia como menciona Damisch (2012, p. 7) no prefácio de *O fotográfico*.

Muito além de um fetichismo que nos envolve e nos desloca Barthes remete o registro a um tipo de prova fotográfica calada, onde não se pode acrescentar nada. Existe uma regra estrutural para perceber a foto. Parte do interesse individual pela imagem – o *studium*¹⁰³ – que não se limita ao *gosto/não gosto* da fotografia, mas busca encontrar a intenção do fotógrafo na captura e, então, “aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-la em mim mesmo” (BARHTES, 1984, p. 48).

Diante da contingencia de uma imagem ou do “isto foi encenado”, não estamos livres de nos enganar com o tema que nos é exposto. Ao examinar uma foto nos deparamos com índices. Podemos ser facilmente driblados. O que vemos pode não ter acontecido do modo como vemos. Sobre isto Soulages (2010, p. 75) acrescenta que “como no teatro, em fotografia o referente não está onde se pensa, nem onde se está, nem onde se acredita que esteja. Talvez a fotografia não se refira senão a ela mesma: é, aliás, a única condição de possibilidade de autonomia”.

¹⁰³ Nas palavras de Barthes (1984, p.45) “não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”.

Robert Doisneau, o instantâneo e a surpresa

“As imagens visuais permitem uma velocidade que a palavras escrita não tem: são, literalmente, instantâneos”

(BRIZUELA)

“Eu não fotografo a vida como ela é, mas a vida como eu gostaria que fosse”

(DOISNEAU)

Robert Doisneau era um amante das capturas de rua suburbanas. Sua obra é fortemente marcada por instantâneos feitos de pessoas, cafés e cenas do cotidiano de Paris. Talvez por isso tenha sido tão popular. Seu estilo fotográfico recebeu influência de Kertész, Bresson e Atget, por exemplo. Com uma Leica, câmera fotográfica que o acompanhava em suas rondas pela cidade, fez fotografias bem-humoradas que nos permitem refletir sobre a incongruência humana, a sutileza da vida e a fragmentação do instante. A mistura de classes sociais e culturais também aparece em suas fotos. Nas alamedas as pessoas se embaralhavam. Vemos ainda a presença da infância e das brincadeiras de criança em suas capturas. Parece haver um grande respeito do fotógrafo em relação a cultura infantil que ocupava as vias urbanas de seu tempo.

Era no dia a dia que Doisneau buscava inspiração para o *click*. Atento aos gestos, as expressões, aos movimentos ao seu redor, o fotógrafo registrava uma Paris incógnita, de perspectivas que fugiam dos cartões-postais parisienses. Havia algo diferente em suas fotos. Uma brincadeira com os referenciais, com o olhar, com a mensagem. A

fotografia podia nos dizer muito mais, podia apresentar traços biográficos ou biografemas como assinala Barthes (1984, p. 51).

O instantâneo de Doisneau é surpreendente. E concordo com Barthes por entender que este é o desafio da fotografia – reapresentar elementos que nos escapam no cotidiano. Isto para Doisneau era uma aventura. Uma paixão que o condizia pelos bares, parques, instituições educativas ou mesmo pelas ruas da cidade. Uma fotografia movida pelo coração. Em Doisneau não era o olho quem estabelecia o enquadramento, mas o seu entusiasmo diante da cena.

Ao caminhar por uma cidade romântica – a Paris dos filmes, das revistas e dos postais – Doisneau buscava reinventar a cidade e seus contrastes. Converte a fotografia em curvas, movimento, *coisa* pensante. Tal como o escultor francês François Auguste René Rodin ou o artista plástico e fotógrafo Frans Krajcberg, Doisneau ultrapassa os limites de um registro simplista ou reducionista para marcar a história da fotografia e dos instantâneos com perspectivas até então in-imaginadas (ou imaginadas apenas por ele).

Em *Les petites filles du bateau, Ile de Ré*, uma fotografia de 1945, temos o retrato de duas crianças. A pausa de seus corpos me leva a observar os traços de suas expressões. Poderia ler esta imagem de modo aleatório, entretanto, prefiro olhar primeiro para a menina da direita, a criança menor (talvez pela perspectiva). Noto prontamente o contentamento exibido em sua face. Do que ri a pequena garota? Para onde olha? O que aconteceria depois?

Não vejo toda a cena. Olho a garota da direita porque acredito que ela está mais feliz. Essa alegria irradia a foto, se expande, ultrapassa o papel. Já não está mais só. Agora eu também sorrio. Então, somos duas

ou três. É só mais um ponto de vista – o meu, que sigo narrando aqui. Mas, por que volto à imagem uma, duas, três, várias vezes? O que me surpreende?

Do lado esquerdo, sua prima, vizinha, irmã ou qualquer hipótese de alguém mais íntima, franze a testa. Olha timidamente para o alto. (Estaria ela desconfiada? Do que? Os braços cruzados sobre a madeira revelam uma hesitação ou uma resistência à felicidade clandestina na imagem? Se eu ao menos soubesse o que tivera acontecido no momento da captura, talvez pudesse concluir que...) A fragmentação do tempo e do espaço me permite continuar pensando. O enigma, o mergulho na imagem, a presença/ausência barthesiana pode estar no campo cego da fotografia.

Esta não é uma das fotografias mais conhecidas de Doisneau, todavia, me prende. Se eu considerasse que na época as crianças tivessem em torno de oito anos de idade, talvez hoje vivessem com aproximadamente 77 anos. Poderia encontrá-las quem sabe em uma das alamedas de Paris. Suspendo a fala. Imagino. Tudo acontece enquanto observo a imagem. Ainda não sei se as meninas estavam dentro de um caminhão ou de uma embarcação. Mas o que isto importa? Aqui vale mais o meu desejo de estar com elas e habitar a foto.

Por ela (a fotografia) arrisco inventar qual teria sido o *studium* do fotógrafo na captura. O que sobressai é a figura do próprio fotógrafo, o *acrobata* de Barthes (1984, p. 56), que torna a foto surpreendente “por não se saber por que ela foi tirada”. Talvez seja extraordinária por que “a fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O “não

importa o quê” se torna então o ponto mais sofisticado do valor”
(BARTHES, 1984, p. 57).



Les petites filles du bateau, Ile de Ré (1945)

Doisneau está lá. Preciso. Pronto. Insistente observador. Captura com a autonomia do autor produtor de Benjamin (1987, p. 121) uma Paris outra. Suas imagens avançam sobre a triangulação óbvia de enquadres conhecidos. As imagens de Doisneau são refuncionalizadas. Ganham as ruas onde estão as suas personagens. Se faz circular além dos limites da cidade. Torna-se inteligível ao meio social.

Que Paris é esta? Qual a relação entre as personagens, a representação e o instante? O que vemos é o olhar do fotógrafo ou a invenção do leitor que também se assume como autor, como aponta Benjamin (1987, p. 124)? Mais interessante do que criar hipóteses para estas questões convém pensar sobre o intervalo que há em cada fotografia. O tempo do “entre”, do olhar, da escuta, das sensações que despontam *da/na* captura.

É o gesto de Doisneau que nos rerepresenta Paris. São os vestígios de suas fotografias que nos permite pensar sobre a produção da imagem e sua discursividade. Se concordarmos com Soulages (2010, p. 81) que “o fotógrafo não é um caçador de imagens, é um perseguidor de negativos, um *homo faber*. Não se tira uma foto, ela é feita”, talvez concordaremos que é a fotografia que faz de Doisneau um autor. Autor que imprime um gesto sobre o anonimato de uma Paris até então desconhecida.

O gesto como intervenção! Em *Les petites filles du bateau, Ile de Ré*, mais do que o sorriso da menina, da lona estendida, do número gravado na madeira, do céu aberto e sem nuvens ou de qualquer outro detalhe que importe ao *studium* do fotógrafo, é a interrupção que vai

consagrar a imagem a natureza de arte e apresentar condições em que o espectador assumira outra posição diante da captura.

A imagem ativa os sentidos do leitor passivo. Ao voltar ao *punctum* de Barthes, por exemplo, questiono: em que medida, o *punctum* não se torna o óbvio em certas fotografias? Se a fotografia convoca o leitor a sair de uma possível zona de conforto para investigar a imagem com mais acuidade, tenho a impressão de que o leitor parece se esforçar para encontrar aquilo que destoa da paisagem, ou seja, um objeto, um gesto, uma expressão, um detalhe desarmônico... Quanto mais se investiga a cena menos se percebe as sensações primárias que a fotografia produz.

A presença/ausência desafia a captura a tornar visível um pensar invisível. Vemos em Rancière (2010, p. 92) que a representação se associa a ideia de mostrar algo, reconstruir narrativas, exibir parcelas fracionais e intervalares de um *espaçotempo* que se eterniza na foto. Contudo, podemos estar diante da ficção que ocorre com a coisa em sua ausência, portanto, uma mentira sobre a verdade da coisa ou simulacros que tomamos por realidade.

[...] representar é estar no lugar de outra coisa é, portanto, mentir sobre a verdade da coisa [...] por um lado a coisa em si nunca está lá: só há representação: palavras transportadas por corpos, imagens que nos apresentam não são o que as palavras dizem, mas o que fazem seus corpos; por outro lado, nunca há uma representação: nunca temos nada senão a presença: as coisas, as mãos que as tocam, as bocas que as falam, as orelhas que as escutam, as imagens que circulam, os olhos nos quais prestamos atenção àquilo que é dito ou visto, os projetores que dirigem os signos do corpo a outros olhos e outras orelhas”

A imagem se congela. O gesto se produz. Dispositivos se instauram. Fotografias não lineares. Potencialidades, tensões, rizomas. O próprio Rancière (2010, p. 94) afirma que “nós não estamos diante das imagens, nós estamos entre elas, assim como elas estão entre nós. A questão é saber como nos movemos entre elas, como as fazemos circular”.

Por outro lado, por que precisamos dar conta de toda a imagem? A fotografia é o movimento entre aquilo que se dá a ver e aquilo que é visto – o intervalo. Quando escrevemos sobre a imagem um campo aberto nos permite questionar o processo em que ela se faz e se produz. Daí a necessidade de se pensar a presença/ausência (ou imaginá-las). Significa atravessar o papel impresso para acessar outros recintos, como assinala Barthes. Ou quem sabe ainda, diante dos instantâneos de Doisneau seja preciso pôr de lado a ideia de algo eterno, como sugere Benjamin.

Não estou convencida de que toda fotografia pede que nela encontremos suas (des/re)funções (identificar os modos que funcionam ou não na imagem). Nem mesmo pede que se revele o contexto ou o enigma que a envolve. A fotografia é uma dança que ultrapassa os limites de uma narrativa estética. Requer envolvimento, entrega, sobretudo, desejo. As fotografias são entrecruzamentos, (re)descobertas do olho, do corpo, do gesto, de um ver/pensar/sentir...

Experimento

Série Fotográfica: Vestígio/esquecimento
Fotografia e arte: Amanda Leite
Programa de Pós-Graduação em Educação
Linha de Pesquisa: Educação e Comunicação
Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC/PPGE/ECO)
Ano: 2015













Seção Especial

Qual é o lugar da Ficção na Educação?

*“Para cantar é preciso perder o interesse de informar”
(Manoel de Barros – Menino do Mato, 2015, p. 43)*

Elejo a fotografia como elemento ficcional para aproximá-la da Educação. Meu movimento procura pensar a produção de visualidades (que se dá dentro e fora das instituições de ensino), na tentativa de reconhecer o potencial emancipatório pedagógico de uma imagem, neste caso, a fotografia. Para tanto, exponho meu interesse sobre as interfaces entre *Ficção* e *Educação* atendo-me ao que acontece no espaço da fronteira, do “entre”, onde a fotografia é capaz de promover à *e-ducação* do olhar. Procuo atravessar o sujeito por diferentes textos fotográficos. Este exercício (descentralizado) articula o *ver* e o *pensar*. Entendo que a crítica, a emancipação do sujeito e a transformação do presente pode se dar *na/pela* Ficção. Aqui, a arte fotográfica é densamente estudada. Agora, (embora esta reflexão já tenha germinado em outras passagens) desejo pensar especialmente sobre: **qual é o lugar da Ficção na Educação?**

Qual é o lugar da Ficção na Educação?

“Uma superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível”
(RANCIÈRE, 2009, p. 21)

“Interessa-me que uma página fuja por todos os lados, e no entanto que esteja bem fechada sobre si mesma, como um ovo”
(DELEUZE, 2013, p. 24)

A questão que abre esta seção é de fato instigante. Não apenas por provocar o modo como percebemos a relação entre a Ficção e a Educação, mas especialmente, por fazer pensar as conexões existentes entre elas e o que podemos produzir a partir deste encontro. Quando penso nas interfaces entre realidade e ficção ou ficção e educação gosto de abusar da força (educativa) da fronteira. Refiro-me ao pensar *com a ficção* e perceber que as imagens podem induzir o movimento do corpo e da mente num exercício de *ver e pensar*.

Rancière (2009, p. 13) em *A partilha do sensível*, fala sobre a necessidade de compreendermos a “fusão da arte com a vida”. Neste sentido, identifica linhas de um pensamento das artes, “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade de pensamento”. Sua pesquisa se debruça em definir e observar sobre o que versa o regime estético das artes. Que conexões estabelecemos entre as imagens que vemos e os discursos que tecem a vida?

Os movimentos de vanguarda, suas imagens e seus discursos nos evocam a refletir sobre a estética e os dilemas intelectuais contemporâneos. O uso da fotografia, por exemplo, é evidente.

Praticamente fotografamos e vemos fotografias todos os dias. Narrativas¹⁰⁴ visuais são produzidas e publicadas nas redes sociais num frenesi efervescente. Crianças, jovens e adultos (muitos deles inseridos em contextos educacionais) narram diversas histórias sobre si mesmos.

Mas, o que essas narrativas revelam? Que relações travam com o olhar do espectador? Seria um tipo de imagem politizada que se posiciona esteticamente sobre a vida ou composições ficcionais daquilo que se deseja ser? Se na contemporaneidade o uso da fotografia se dá dentro de um movimento cultural reconhecido como “cultura visual”, como problematizar então o uso intenso da fotografia em nosso cotidiano, especialmente nos processos de ensino?

Ao pensar nos sujeitos que habitam o campo da Educação vemos a coexistência de gerações em um mesmo espaço. Dentro de uma sala de aula estão crianças, jovens e adultos de diferentes contextos culturais. Estudantes e professores que expõe suas diferenças sobre os modos de viver e perceber o mundo. Na sala de aula (virtual ou presencial) esses sujeitos (por meio da imagem fotográfica) narram acontecimentos, expõe desejos, dizem de si. Daí a necessidade de hoje pensarmos a Educação por outras vias. E, no caso da fotografia, desassossegar o olhar para perder-se, como pontuei anteriormente.

¹⁰⁴ “A noção de ‘narrativa’ nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefina a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas” (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

Parece-me que a Educação, mesmo que atravessada pelo uso das mídias e pela velocidade de informações que lhe chega, ainda lida com a imagem como uma espécie de representação da realidade. Os livros didáticos, as colagens nos cartazes, as campanhas nos corredores, os trabalhos produzidos com imagens (filmadas ou fotografadas) geralmente representam a vida real. (Um tipo de disciplinamento do olhar em torno do que tornamos visível e dizível?) Salvo algumas exceções, parece não haver espaço para outra apresentação ou leitura senão aquela utilitarista ou ilustrativa da imagem, que exhibe a sociedade e seus conflitos numa espécie de retrato real de verdades e fatos.

Este tipo de abordagem emana dos modos como a televisão e as mídias expõem as narrativas visuais ou revela uma carência no processo de formação do professor que o capacite a trabalhar com perspectivas menos representativas. Para Rancière (2009, p. 55) “a ficcionalidade própria da era estética se desdobra entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação”. Por isso, restringir leituras e não possibilitar que a ficção habite o campo educacional é improdutivo demais para a nossa formação, que dirá para a *e-ducação* do olhar.

Se somente propusermos conexão entre a fotografia e o registro da vida (recortes de histórias e conflitos humanos) nos afastaremos de outras abordagens e problematizações. Assim, a fotografia continuará reforçando estereótipos (e um uso utilitário). Como pensar então a imagem como dispositivo pedagógico para a proposição de uma Pedagogia da imagem?

A fotografia sugere a inversão de perspectivas, a construção ficcional de narrativas. Realidades são inventadas e dispostas ao olhar

curioso que confunde, nega, afirma, questiona e embaralha aquilo que vê. A arte fotográfica ficcionaliza verdades, por isso é complexa. Entre recortes temporais e espaciais, entre coisas que são visíveis e dizíveis e aquelas que não conseguimos ver ou dizer, podemos propor novas relações entre realidade e ficção. Num jogo experimental de formas, palavras e ruídos podemos compor aquilo que Rancière (2009, p. 17) denomina como “práticas estéticas” ou “visibilidade das práticas estéticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem, no que diz respeito ao comum”.

Aqui não vou elencar temas que podem ou não ser trabalhados na Educação, mas desconfiar de abordagens que tome a fotografia tão somente como documento do real. Quero observar que tipos de discursos e enunciados¹⁰⁵ têm sido produzidos *sobre a/a partir da/ com a* fotografia (e a ficção) relacionado à formação de educadores. Para isso, questiono: Qual é o lugar da Ficção na Educação? Há espaço para a ficção nos processos de formação? Se a ficção tem sido usada como meio, por que não a tornar objeto de estudo? A Educação se interessa pela Ficção?

Muitas vezes a ficção não passa de um elemento secundário ou complementar de um conteúdo trabalhado em sala de aula. Isto significa que as imagens, especialmente as fotográficas, ainda são usadas como uma espécie de “pedagogia do transporte” onde uma mensagem deve ser transmitida, como pontua Jacquinot (1977, p. 16). Trata-se de uma

¹⁰⁵ “Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos de ser, modos de fazer e modos de dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

imagem interpretada, que conduz e orienta o olhar do espectador. Narra-se algo, mas não se permite que o espectador perceba por ele mesmo os detalhes da narrativa. A “ficção educativa” (se assim podemos dizer) parece ser usada nos processos de ensino com intento pedagogizante ou didático. Há pouco estímulo para que o espectador avance a fronteira da representação para pensar a partir da linguagem ficcional.

Por outro lado, acreditamos estar inovando quando solicitamos a um estudante que fotografe e exponha um determinado conhecimento/conceito nas aulas, mas, quando olhamos para as fotos produzidas elas estão esvaziadas de conteúdo. (Estariamos diante de uma proposta pedagógica frágil?) Embora, a educação se aproprie da fotografia e a coloque em cena para realizar alguns exercícios, é preciso fazer mais. Significa estudar profundamente a potencialidade da imagem para então propor e experimentar novas formas de aprender/pensar. A imagem, o modo como ela é produzida e apresentada pode estimular os processos cognitivos.

A ficção provoca rupturas pela própria forma. A forma também é conteúdo. A forma pode ser didática (quando visa informar, ensinar ou conscientizar alguém), mas a experiência do sujeito, não. Se o uso da imagem ficcional na educação for criativo e sugerir um estilo singular para o *ver* e o *pensar*, então, poderemos perceber que o viés pedagógico é interno e está localizado na própria imagem, em seu “plano de imanência¹⁰⁶”, para lembrar Deleuze. Isto nos afasta de qualquer discurso externo ou da intencionalidade pedagogizante daquele que se apropria da imagem (aqui penso na figura do professor). A imagem produz

¹⁰⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 51.

conhecimento e ensina a pensar desde que não seja submetida a um método pedagógico.

Se estamos sujeitos cotidianamente a ver imagens (exibidas nos diversos meios de comunicação), falta-nos tempo de refletir sobre elas e ainda, aprender mais a propósito de sua produção. Por isso, penso que a educação ao propor qualquer tipo de trabalho com imagens, pode se esforçar para fazer uma abordagem mais pausada, que se diferencie das imagens comerciais. Minha expectativa é que a educação produza imagens, considere o tempo de cada produção, pense sobre a produção, perceba distintos saberes e se relacione com eles. Eis aí uma proposta de Pedagogia da (própria) imagem.

A ficção e, neste caso, a fotografia, pode ensinar quando expõe na forma e no conteúdo artifícios que induz o espectador (estudante e professor) a pensar. Pensar tem ligação com um processo quase artesanal que admite cada uma destas etapas e é capaz de transformar a realidade (e por que não modificar o contexto educacional e seus métodos didático-pedagógicos?).

Para realizar uma captura o fotógrafo traça um planejamento. Ainda que decida sair em busca de instantâneos ele escolhe o tema, a narrativa, o enquadramento, a cor... Há sem dúvida preferências por perspectivas que irão emoldurar a cena e o olhar do espectador. O gesto do fotógrafo crava a aparência das coisas na película sensível, mas uma aparência registrada a seu modo, pelo recorte de suas lentes. O fotógrafo cria, recria, inventa, compõe ficções. As ficções podem até se aproximar do real, mas não deixam de ser ficcionais.

Assim como um texto que ao ser publicado perde a referência do autor (no sentido posto por Barthes em *A morte do autor*¹⁰⁷), a fotografia, ainda que publicada como produto final, está sempre aberta, a espera de leituras, conexões, (des)continuidades relacionadas ao cotidiano do espectador. Isto nos possibilita acessar o espaço das fronteiras. Nem isso, nem aquilo. O convite está justamente nas interfaces *entre* realidade e ficção ou, mais precisamente, no encontro da ficção com a educação. Como podemos então liberar a nossa visão?

Se o “real precisa ser ficcionado”, como afirma Rancière (2009, p. 58), coloco em debate a “razão da ficção” na formação de professores e na educação. Com isto não pretendo rotular dois universos ou esferas distintas (realidade X ficção), ao contrário, quero a partir da mistura destas matérias deslocar o olhar, buscar outros modos de perceber e lidar com a imagem ou ainda novas estratégias de aprendizagens que perpassem a arte, a estética, a *e-ducação* do olhar, como pontua Jan Masschelein (2008).

Permitir que a ficção teça processos educativos significa criar fissuras, lidar com o inesperado, fruir entre conteúdos e sensações, procurar pelo dado novo (dentro e fora da imagem), revelar aos olhos aquilo que não se vê. Um movimento marginal. A ficção pode gerar um atravessamento singular no sujeito. Neste sentido, o trabalho com imagens na educação, especialmente com fotografias, permite não apenas pensar as relações entre realidade e ficção, fotografia e conhecimento, mas também produzir saberes a partir da imagem ficcional.

A experiência com a arte oportuniza ler a fotografia por inúmeras vias. Ler a imagem para fora de si, dialogar sobre ela, estabelecer relações

¹⁰⁷ Texto publicado em: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

com diferentes conceitos. Uma leitura que não necessariamente precisa ser orientada, mas aberta. Para Rancière (2009, p. 59) “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”.

Quando operamos por imagens entramos em contato com experiências e experimentos estéticos. A partir deles estabelecemos conexões entre as fotografias que vemos e as imagens que trazemos em nós. Toda narrativa visual perpassa certa discursividade. Aproximamos a fotografia da realidade em que vivemos (ou imaginamos). Podemos nos sensibilizar, ver e ser visto, propagar verdades, trocar ideias, nos conscientizar, manifestar a nossa subjetividade e agenciar a formação estética *a partir da/para com a* imagem fotográfica.

Por isso insisto que a ficção seja pensada *dentro* dos processos de ensino. Não se trata de restringir a imagem a um lugar cativo dentro da educação (uma disciplina, por exemplo), ao contrário, é interessante aproximar os conteúdos e as ações educacionais da produção de visualidades que marca o nosso tempo. Se as imagens cruzam o nosso cotidiano (nas escolas e fora delas) podemos estudá-las para potencializar nossas aprendizagens diante da complexidade das narrativas visuais.

Somos espectadores e produtores de imagens (tudo ao mesmo tempo). Narramos fatos, habitamos capturas, marcamos o que está *dentro* e *fora* da cena, procuramos pelo (in)visível *da/na* imagem (presença/ausência). Pensar sobre a formação estética é também buscar diálogos com diferentes teorias que pensem a própria de produção de imagens. (E isto já não seria ficção?) Talvez uma revolução estética como

pontua Rancière (2009, p. 54), “a revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica”. E ainda:

[...] a revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações (RANCIÈRE, 2009, p. 57).

Ao usar a fotografia nos processos de formação, e mais, ao abrir espaço para a ficção na educação, podemos propor uma quebra na rotina, no ritmo ao qual nossos corpos e mentes já estão acostumados. Uma ruptura para outras reflexões. Não se trata de buscar “o sentido” ou “o que o autor quis dizer”, ou ainda a “mensagem que a obra quis passar”, mas, provocar um movimento formativo revolucionário, como Rancière anuncia.

Diga-me: por que é tão difícil para a educação deixar de explicar?

Parece que nos processos de ensino se as coisas não forem esgotadas no sentido elucidativo, elas não podem acontecer. A ficção não consegue entrar na educação sem ser explicada. É quase impossível que a ficção penetre os processos de ensino sem antes decifrar todos os seus mistérios, as mensagens subliminares, os enigmas das obras ficcionais. Este o movimento tão óbvio e tradicional que desde o início põe o espectador numa espécie de jogo de intérprete, onde assimilar e

estabelecer vínculos entre vida real e a obra ficcional sempre foi um imperativo, pouco problematizado.

Se a imagem propõe metáforas, cria vazios, sugere o encontro de temporalidades e espacialidades distintas, por que a educação dificulta ou condiciona a relação entre o espectador e a imagem? Evidente que, enquanto educadores, podemos orientar nossos estudantes a realizar leituras de certas imagens, (esta é inclusive uma possibilidade da educação do olhar), no entanto, é igualmente importante aceitar que, muitas vezes, não há o que se explicar. Apenas sentir, permitir se envolver pelos olhos, entregar-se a sensações que não dizem e, quem sabe, ultrapassar o modo habitual como lidamos com as imagens.

Assim, não importa constatar o real em imagens ficcionais, mas fugir de qualquer fim aplicativo/utilitário da arte na escola, na educação. O movimento que defendo passa longe de uma didatização da ficção (ou do uso de imagens). Meu interesse (quase em tom de manifesto) sugere que “descondicionemos” o olhar de legendas explicativas ou aplicáveis. E aqui retorno ao “convite livre ao olhar” apontado por Sontag (2003, p. 73) no texto: *Diante da dor do outro*.

As escolas e as universidades organizam sistematicamente os saberes que os estudantes deverão obter ao longo de sua formação. De alguma forma, estas instituições privilegiam certos pontos de vista em relação a outros. Oferecem imagens e arquétipos de aprendizagens. Como não pensar então que elas também intervêm no modo como esteticamente somos formados ou no modo como vemos? Até que ponto elas educam o nosso olhar?

Embora a censura nos dias atuais pareça menor ou mais contida nos processos educativos, não significa que a imagem deixou de ser marginal. Ainda impomos limites e condições aos atravessamentos que podem se dar pela imagem. Restringimos o prazer do olhar, as sensações, as surpresas.... Nos acostumamos a esperar que em uma atividade pedagógica apareça a reflexão, a crítica, as impressões e não as emoções do leitor. A mente vem primeiro que o corpo. Mas, quem provoca este distanciamento?

Se a aposta educativa das instituições é transformar o estudante em um espectador crítico não é dominando (pedagogicamente) o *olhar* do Outro que esta mudança acontecerá. (Aliás, não seria atrevido demais acreditar que o pensamento do Outro pode ser direcionado?) Ver criticamente não significa esquadrihar a imagem em busca daquilo que o Outro não vê. Não é um movimento de vasculhar algo para emitir opinião. É um atravessamento que acontece nas linhas de fuga.

Algumas imagens conseguem impactar o olhar do espectador rapidamente. Às vezes, impressionam mais do que as palavras. Por isso, não é difícil encontrar estratégias de ensino que usam as imagens para ganhar a atenção dos estudantes. Mas, ao propor e pensar em uma *educação do olhar*, não podemos deixar de questionar se esta prática limita e (ainda que não deseje) acaba por “domesticar” o olhar e/ou o pensamento do espectador. Então, que outras abordagens seriam possíveis?

Se nos colocarmos numa relação aberta com a ficção e o uso das imagens nos processos educativos podemos trabalhar com a concepção do inacabado. Significa pensar sobre os conflitos humanos, por exemplo, a partir de imagens ficcionais, sem ter que responder de imediato as

questões que surgem delas. Este tipo de pedagogia ou prática pedagógica, investiga, espera, dá tempo e atenção aos atravessamentos que se dão *pele* olhar. Somos conscientes de que a imagem é enigmática e, por sua natureza porosa, não pode ser associada uma única perspectiva.

O diálogo sobre a ficção é pertinente e fundamental para a nossa formação estética. Narrativas ficcionais podem se inspirar e se aproximar de contextos reais, porém, serão sempre criações com características próprias, com personagens e mundos inventados. Invenções capazes de nos fazer pensar sobre nós mesmos e a nossa relação com o Outro.

Quando penso mais precisamente no caso de uma escola ou de uma universidade, não sugiro criar uma cadeira específica onde o trabalho com a ficção aconteça (em um lugar marcado). O que proponho é desfazer velhos hábitos para que a ficção transite livremente pelos espaços formativos e pela nossa formação. De modo que saíamos da comodidade rumo a uma espécie de utopia, que para Rancière (2009, p. 61), seria “o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência”.

São aspirações desta jovem pesquisadora, professora e fotógrafa em relação ao que acontece nas salas de aula. Enquanto professora desenho (e desejo) uma proposta que traga a narrativa ficcional para a constituição do sujeito entendendo que o espaço de fronteira é tão importante quanto a justaposição da realidade. A ficção pode ajudar o sujeito a refletir sobre a ética de si e o domínio do ser consigno, além de buscar compreender melhor o mundo em que vive e o tempo presente.

Observo que diferentes saberes se dão no cruzamento *entre* a ficção e a educação, mesmo que para alguns isto pareça contraditório. Para Rancière (2009, p. 53):

[...] a separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime de representação [...] é um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”

Assim, a produção destes saberes acontece por diferentes meios e contaminações. Daí a possibilidade de lidarmos com saberes abertos, até mesmo experimentais, cujo objeto está na fronteira. O sentido pode estar na linha de fuga entre aquilo se põe vivível e aquilo que ainda não vemos. A própria fronteira é feita de diferenças, por isso, desloca, desterritoriza, nos faz tomar a fotografia e, insistentemente, transitar entre *o ver e o pensar*.

Da arte contemporânea para a educação

“O que é bom para o lixo é bom para a poesia”
(Rosangela Rennó - Grupo H, 2010,
Da série Matéria de poesia. Para Manoel de Barros)

A obra do brasileiro Vik Muniz¹⁰⁸ é um exemplo de como realidade e ficção podem gerar conhecimento e produzir de sentidos em uma mesma tela. A partir de elementos do cotidiano Vik busca matéria-prima para produzir sua arte. O artista provoca o espectador a pensar sobre o tempo presente e as vivências diárias a partir de um trabalho bastante

¹⁰⁸ Ver: Pequenas notas sobre fotógrafos.

artesanal. Penso que o trabalho de Vik nos dá pistas de como combinar realidade e ficção em trabalhos imagéticos com fins interativos e/ou pedagógicos.

Nas telas de Vik Muniz encontramos imagens feitas de açúcar, lixo, chocolate, macarrão, terra, fios, molho de tomate, arames, pasta de amendoim e outros materiais que facilmente consumimos. Neste tipo de trabalho, o que me interessa é observar como o artista mistura diferentes materiais para propor um pensamento mais crítico, às vezes, bem-humorado, que ocupa a fronteira entre realidade e ficção para promover outros modos do espectador se relacionar com a arte

O desejo de Vik Muniz é trabalhar o olhar do espectador. Ao observar uma tela de longe, por exemplo, o espectador pode ter uma determinada sensação, mas na medida em que se aproxima da imagem e a observa mais de perto, pode ver o material com que ela foi feita, os detalhes da composição e isto pode fazer com que o espectador experimente outras sensações. Este é um exercício muito interessante. Produzir uma obra que vista de longe gere uma paisagem, mas que ao se relacionar com o corpo em movimento – o corpo que se aproxima ou se afasta da tela – abra a imagem para outras percepções e sentidos.

A arte de Vik Muniz não se prende a transmissão de uma mensagem. Em uma entrevista cedida ao Estadão¹⁰⁹, o artista afirma: “acho mais interessante criar situações nas quais possa se desenvolver a percepção e o diálogo” e ainda: “todo o meu trabalho funciona como um

¹⁰⁹ Jornal *O Estado de São Paulo*, 25 de maio de 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,porto-alegre-recebe-mostra-de-vik-muniz-o-tamanho-do-mundo,1171544> acesso em 11 de maio de 2015.

encontro de uma imagem que o espectador está trazendo com a que está ali”.

A composição de uma fotografia, por exemplo, tanto pode ser a base inicial de um trabalho, o intermédio que pode se juntar a materiais do cotidiano e/ou a própria imagem final, a tela que expõe uma imagem (re)feita, justaposta. A fotografia é construída por camadas. O artista passa desde técnicas artesanais à manipulação digital. Este exercício experimental rompe com a estética tradicional e (re)funcionaliza a obra. Importa que o resultado seja atraente e, neste caso, que a arte nos inspire a olhar, interagir e ter ideias para pensar o presente.

Questiono se este não seria também um dos desafios da educação, ou seja, fazer com que estudantes e professores possam experimentar, trocar aprendizagens entre si, problematizar o cotidiano e produzir conhecimentos na intenção de melhorar a condição humana? Como a arte pode expandir o aspecto cognitivo e sensível do sujeito?

Em seus experimentos Vik Muniz se aproxima da cultura do povo para transformar a matéria bruta em arte contemporânea. Assim como um professor, o artista pesquisa, estuda técnicas, escolhe os materiais que irá usar de modo a tencionar o olhar do expectador diante da obra. Uma vez que o espectador é capturado, a imagem poderá levá-lo a pensar e a (re)significar o mundo a partir da obra ficcional.

Seria muito interessante realizar um exercício semelhante nos espaços de formação. Isto é, inspirados em Muniz, poderíamos desafiar professores e estudantes a compor imagens com objetos do cotidiano. Uma espécie de imagem temática, pensante, provocativa, capaz de expandir a visão e a reflexão do espectador diante das coisas que o cerca. Mais atraente ainda seria observar nos corredores das unidades de ensino

o espectador movendo-se em busca de diferentes ângulos enquanto mira uma fotografia.

Neste ir e vir o que veria primeiro? Aqui a fotografia pode ser tomada como um estímulo a diferentes saberes. Algo muito distante do uso ilustrativo ou utilitário da imagem, como vimos anteriormente, mas um lugar para criar, compor, refletir, afetar o Outro, excitá-lo, fazê-lo mover-se nas interfaces do real/ficcional.

Vik Muniz inventa, mimetiza, faz releituras, inspira-se na própria Arte Contemporânea para inquietar o olhar do Outro. Estamos diante de uma tela e não sabemos se o que nos encanta é ver a beleza brotar do lixo, do gel de cabelo, dos recortes de revista, dos diamantes... ou se é a imagem que nos captura a ponto de se mostrar intimamente e nos fazer ver como e com o que foi concebida. O hibridismo nos seduz.

No caso da Medusa Marinara (1999), Vik escolhe primeiro desenhar com matéria perecível (restos de comida) para depois fotografar a imagem. Trata-se de uma releitura do quadro Medusa (1597), de Caravaggio. Uma pintura a óleo em tela sobre madeira que hoje se encontra em Florença, na Itália. Não sabemos se alguém presenciou o momento em que o artista desenhou a Medusa de macarrão ou mesmo se estes eram restos de um de seus almoços ou jantares. Isto não importa. O que torna a releitura interessante é a imortalidade e a proximidade com o mito.

Na mitologia Grega a deusa Medusa era uma divindade de Górgonas. Mas, diferente de suas irmãs, Medusa era mortal. Sua beleza demasiada ofendia Afrodite, a deusa do amor. Para castigar Medusa, Afrodite a transforma em um monstro de aparência terrível, com

serpentes na cabeça, no lugar dos cabelos. O olhar de Medusa tinha o poder petrificar qualquer pessoa que a encarasse diretamente nos olhos.



Medusa Marinara (1999) – Vik Muniz

Perseu, um semi-deus filho de Zeus, foi o responsável por decepá-la. Diz o mito que o poder de Medusa era tão grande que, mesmo depois de morta, ainda seria capaz de petrificar quem a olhasse nos olhos.

A Medusa Marinara de Vik Muniz, a Medusa de Caravaggio e a Medusa da mitologia Grega, são imortais. O que nos atrai é a narrativa que se desdobra da personagem e o modo como ela toca (ou ameaça) a humanidade. O que torna a Medusa de Vik Muniz especial é a simplicidade ou o fato de o artista conseguir ver a obra independente de uma moldura. Seria possível olhar para o resto de um jantar e perceber a

figura mitológica de Medusa? Para Vik Muniz, o sonho, o devaneio e a arte podem acontecer em qualquer lugar, a qualquer momento.

A Medusa de macarrão reaviva a memória, faz lembrar de outras pessoas, outros cheiros, outras obras... O pensamento e a imagem jogam entre si. Nos surpreendemos pela forma como o artista cria algo admirável a partir de algo trivial. Se por um lado, o preconceito limita o pensamento crítico, por outro lado, a criatividade (relacionada a nossa bagagem intelectual, cultural, etc.) nos potencializa a pensar sobre o próprio cotidiano. E quando pensamos no cotidiano da escola, seria possível realizar trabalhos inspirados nas telas de Muniz? Conseguiríamos aglutinar materiais simples para a produção de visualidades e conhecimentos? Como nos exercitaríamos diante de uma proposta educativa que nos forçasse a pensar pela ficção?

Às vezes, tenho a impressão de que certos pretextos impedem que atividades como estas sejam realizadas nas escolas. A justificativa alega a falta de recursos ou a falta de formação do professor. Mas, estas ações pedem poucos recursos! Se os sonhos e os devaneios de professores e estudantes fossem de encontro com a arte e encontrassem na educação espaços para a produção de visualidades do imaginário, poderíamos quem sabe viver diferentes leituras, novas criações e outros pensamentos nos espaços educativos.

Parece-me que perdemos a liberdade de sonhar na escola na medida em que nos tornamos adultos. O sonho é estimulado e legitimado no universo infantil, habita as rotinas pedagógicas das infâncias. Mas, quando crescemos, o devaneio dá lugar a explicações e justificativas. O pensamento se prende a pré-conceitos, fragmenta e classifica, informa e

opina sobre algo, por isso, nos afasta da sensibilidade, do olhar atento, da reflexão crítica.

Não seria exagero pensar que uma das maiores ficções da escola é tentar “formar” alguém. Desde bem cedo a criança vai para a escola para ser domesticada, civilizada, aprender as regras que regem o convívio social. Vemos isto em Jean-Jacques Rousseau, na obra *Emílio ou da Educação*. Lidamos com uma formação sistematizada, dura, que lança o indivíduo para dentro de um sistema onde o jargão é “formar para emancipar”. Se a emancipação pede a autonomia do sujeito, a liberdade de circulação, conexões e pensamentos (que não se fixam apenas numa dada corrente epistemológica), como a escola pensa emancipar alguém se insiste em ater os sonhos, a imaginação, o devaneio e olhar pensante deste mesmo sujeito?

E, sobre as imagens que nos cercam nas atividades escolares, o que elas nos pedem a ver? Como os professores conduzem este pensar? Há espaço para que algo aconteça? Estamos de fato pensando ou corroborando com este mecanismo escolarizado de normas e conteúdo?

Trago estas questões para romper com a noção de “formação” (formar ou formatar outrem) especialmente se a abordagem que proponho parte do sensível, lida com a produção de visualidades. Meu desejo é que a tradição sobre os modos como as imagens são tratadas nos processos de ensino seja corrompida para possibilitar que o espectador olhe a imagem (produção poética) e faça conexões a partir de suas percepções (relação estética). A relação entre o olhar e o pensar transforma a imagem, dá-nos consciência, produz afetos, impressões, sentimentos.

De certo modo, a criação imagética anseia tocar mais pessoas. A proposta de um artista nunca é solitária. Ainda que seja silenciosa deseja

encontrar eco nas impressões do espectador. O artista e o espectador podem compartilhar (e comunicar) sentimentos e saberes para além dos limites de suas próprias impressões. Quando comunica abre passagem para outras dinâmicas, outros objetos, outras pessoas, outras significações. Assim a arte se universaliza e consegue se manter ao longo dos tempos.

Torço para que a Educação:

.....Desarme-se!.....
.....Experimente!.....
.....Invente!.....Desloque conceitos!
.....Descondicione o olhar!.....

No ensaio *A (in)sustentabilidade da imagem*¹¹⁰ (ano), Leandro B. Guimarães faz um exercício na tentativa de descondicionar o olhar diante de uma imagem. Assim, toma a capa de caderno de um jornal impresso de São Paulo para pensá-la enquanto dispositivo na produção de verdades. O caderno enfoca a questão da sustentabilidade e através da imagem faz uma espécie de apelo para que nós leitores, pensemos sobre os modos como vivemos, produzimos e consumimos coisas (in)sustentáveis.

O apelo imagético mostra o escapamento de um caminhão soltando bastante fumaça enquanto se desloca por uma rua asfaltada (excesso de concreto) da cidade. Algo que a princípio nos incomoda e gera uma sensação ruim por estarmos tão próximos da poluição dos grandes centros urbanos e em contato com os escapamentos dos carros ou com chaminés

¹¹⁰ Ensaio produzido no Pós-doutorado em Amsterdã, ainda não publicado. Publicação prevista para dez/2015.

leremos ao folhearmos o Caderno, cuja série se inaugurou com a capa em destaque neste ensaio. Uma operação feita através de uma espécie de dedo indicador geral que “aponta, mostra, fixa, assinala, impõe um sistema de reenvios, tenta estabilizar um espaço único” (GUIMARÃES, 2015, p. 04).

O que me interessa não é uma leitura didática da imagem (já que esta pode ser restrita aos espaços da moldura ou da legenda) mas, descondicionar o olhar, desescolarizar nossas lentes para ver a imagem de modo mais sensível, aberto, poroso. Leandro Guimarães assinala que pode ser nos intervalos da imagem, no apagamento de cores, na ausência de palavras que “a voz *escolar* se embrulhe, se engasgue e o dedo indicador, confuso, deixe de permanecer estendido. Ali, entre a fotografia e as palavras algo se passa, outras relações se criam, se proliferam” (p.05).

O exercício de olhar pode propor outros contágios ao resignificar objetos e cenas. E se, ao invés de lermos uma fotografia (como orienta o protocolo didático) subvertermos as regras para decompor a imagem? O que acontece? Se a imagem pode ser um dispositivo e nela operar saberes e verdades, então podemos estimular o leitor a imprimir o seu modo de perceber a imagem – ver cores, traços e detalhes que muitas vezes são apagados pela legenda – e, quem sabe experimentar uma leitura mais subjetiva.

Se as imagens estão por todos os lados e tendem a quase nos cegar dada a publicação exagerada nos espaços cotidianos, o desafio é problematizar o modo como vemos estas imagens. Não se trata de pensar apenas sobre as imagens, mas tomá-las como artefato cultural, questioná-

las, criticá-las, produzir novos sentidos, manipulá-las. Neste sentido, Pellejero (2015, p. 367) aponta:

[...] assim como o pintor empresta o seu corpo ao mundo para transformar o mundo em pintura, o espectador deve empregar todas as suas competências intelectuais para transformar as imagens numa visão. O passivo e o ativo se confundem nesse gesto que é ver (e dar a ver). A visão depende do movimento, e a verdade é que só se vê aquilo que se olha, que se considera de tal ou qual modo, se foca e se interpreta. O espectador sente e é afetado, mas também observa, dirige o seu olhar, conduz a sua atenção e, em geral, submete o que lhe é dado na sensibilidade a um jogo livre entre as suas faculdades. Ele conecta e associa, vê e interpreta, olha e especula. Faz o poema do poema, diz Rancière; propõe uma deformação coerente, dizia Merleau-Ponty. Cada um trilha o seu próprio caminho, faz a sua própria experiência, conforma, transforma ou desforma as imagens que o mobilizam.

O modo como encaramos as imagens não significa que estamos de fato vendo o que ela nos pede a ver. Na verdade, não é sempre que uma imagem nos ganha de primeiro impacto ou à primeira vista. Muitas vezes, passamos apressadamente os olhos sobre uma imagem, sem dedicar a ela um tempo maior de observação. Ocupamos nossos olhos, mas não vemos. Enchemos nossos pensamentos, mas não pensamos, até arriscamos uma leitura para mostrar que estamos de olho, mas de olho em que?

Sabemos que se a imagem for revisitada mais de uma vez (e ainda bem que não existem limites para se observar uma imagem) pode nos mostrar algo que na primeira mirada não apareceu. Mas, o diferencial pode estar no tempo. Quanto tempo gastamos observando uma imagem? Ou melhor, quanto tempo permitimos nos envolver pela imagem? O que

descobrimos? O que ignoramos? Tem como ir além? Somos afetados pela imagem?

As imagens expostas nos corredores das escolas pecam pelo excesso. São carregadas de legenda e descrição. A professora explica. O estudante explica. Não há brechas para o olhar e o pensamento do Outro. Há casos em que o expositor (professor/estudante) dentro do “*patchwork* imagético” direciona o espectador o tempo todo evitando que ele explore por si a imagem. Como se fossemos um, recebemos o mesmo tratamento (o mesmo manual de leitura). O olho perde a sua individualidade por estar imerso na massa de espectadores que olha (e muitas vezes não vê).

Por isso, insisto em criar possibilidades de experimentar a imagem como uma espécie de antropofagia visual (esta também é uma investida dos experimentos fotográficos que compõe a tese e o *blog*). Implica em desarmar o olho do julgo, da classificação, do excesso de opinião para devorar a imagem pelos olhos. Comer. Desejar. Lançar para fora. Quebrar a imagem em pedaços. Voltar aos seus estilhaços. Ler. Duvidar. Escrever sobre. Conhecer o trivial por outra via ou simplesmente reinventá-lo. Quem sabe esta tentativa despretensiosa possa criar uma nova equação: **Olhar + deixar-se atravessar = pensar**. E assim, o que julgamos ser significativo no território das aprendizagens possa acontecer.

Como não há fórmulas ou manuais para se trabalhar com as imagens dentro dos processos de ensino, especialmente nos corredores e nas salas de aula, nós professores, pesquisadores e estudantes, estamos mais livres para potencializar encontros entre a imagem e a Educação ou mais especialmente entre a fotografia, a ficção e a experiência.

Se a expressão diante da imagem não pode e tampouco deve ser homogeneizada, espero que o trabalho com imagens nas instituições de ensino privilegie o olhar atento, subjetivo. Daí autorizar que o espectador crie significados para aquilo que vê. Reinvente. Manipule. Encene. Imagine e associe saberes que lhes são particulares à imagem. Pallejero (2015, p. 370) afirma que:

[...] a imagem é sempre uma experiência da imagem, o resultado de um encontro singular, que mobiliza, quando é uma experiência produtiva, todas as nossas competências (e só assim faz todo o sentido dizer que uma imagem nos move ou nos comove).

Assim, em uma abordagem mais experimental as imagens não necessitam ser decifradas ou explicadas. Embora exista uma expectativa em torno de se realizar “boas leituras” a propósito das imagens exibidas nos trabalhos escolares, por exemplo, é preciso entender que leituras são leituras e não conseguem dizer da imagem como a própria imagem diz.

Penso que é mais interessante estimular o espectador a leitura crítica (que percebe a imagem como algo aberto, que observa e ativa o olhar para ver as coisas) do que a promover a conhecida mediação (que comenta demais e nos faz sentir de menos). Por que mediar o trabalho com imagem se é entre a tela e o espectador que se estabelece a experiência e o conhecimento?

Aqui não tomo o espectador como um crítico de arte, que escreve e fala a partir de uma determinada escolha temporal sobre o instante capturado. Não é isso. O que busco é a experimentação sem a mediação. Talvez minha persistência se dê pelas marcas que estão em mim ao recordar de professores definindo percursos de escrita e leitura em relação

às imagens. Sim, o professor pode estipular critérios e direções para um trabalho com imagens, mas a interpretação, a sensação, o intercâmbio entre o olhar e a imagem é algo do sujeito. Os arranjos entre aquilo que se observa e a conexão intelectual são subjetivos. Portanto, excede qualquer orientação prévia, de modo que não pode ser medido ou avaliado.

Se o trabalho do crítico de arte é encantar o olhar do Outro, isto é, traçar um caminho para se ler e pensar intelectualmente uma obra ou produzir significados e deslocamentos, o desafio do professor, do estudante e do espectador é ter uma experiência singular com a obra. Sugere aceitar o convite do crítico e ser contagiado por sua leitura, como também recusar o convite para sozinho arriscar questionamentos e conexões. A crítica pode nos auxiliar a ver, ler e (talvez) interpretar, sem mediar. A crítica convida o espectador a jogar, mas é o espectador quem escolhe se irá jogar, experimentar e quando muito emancipar-se na relação com a obra.

Ao pensar sobre o lugar da Ficção na Educação, sinto a necessidade de apostar em um olhar ativo, atento e crítico diante das imagens, em especial, das fotografias. Este outro jeito de olhar pode nos levar então a questionar como percebemos as imagens, como produzimos significados, como somos atravessados (ou não) por elas, como o saber e a experiência se cruzam nas interfaces da ficção com a educação, etc.

Algumas possibilidades...

Acredito que esta pesquisa se destaca e se diferencia na área da Educação por exibir uma fundamentação teórica pautada nos estudos da Fotografia. Temos aqui concepções de alguns dos principais pesquisadores e estudiosos da imagem na contemporaneidade. A pesquisa estabelece o diálogo com fotógrafos e fotografias ícones da história propondo entreolhares e/ou novos arranjos a partir destas produções. Tenta ainda articular conceitualmente as obras ao pensamento da filosofia da diferença.

Para os professores, a força está na promoção de encontros entre *realidades* e *ficções* ou, mais precisamente, na reflexão sobre o lugar da Ficção na Educação. Todos os pensamentos em torno da produção de visualidades, especialmente a partir da Fotografia, ganham respaldo nos estudos da imagem e fornecem subsídios para que outros trabalhos sejam produzidos, buscando conexões com a formação estética visual e a educação do olhar. Há um estímulo para que o leitor passe do prazer de ler ao desejo de produzir, escrever e avançar em seus estudos.

Para mim, é um exercício denso de *desconstrução*. Entre os fios tão singulares que tecem a Educação tento transcriar¹¹¹ e apresentar uma produção de diferentes ordens. Enquanto *fotógrafa* me exercito a compor experimentos imagéticos que inquiete você leitor a se deslocar (corporal e mentalmente) diante de séries fotográficas. Arrisco não apenas experimentar outras leituras, mas contaminar a Educação com o texto visual, suas narrativas e a produção de sentidos. Enquanto *professora e*

¹¹¹ Termo usado e explorado por Sandra M. Corazza no livro: O que se transcria em Educação? Porto Alegre-RS: UFRGS; Doisa, 2013.

pesquisadora vejo a possibilidade de educar pela contagiante força da imagem. Cada fotografia tem o *espaçotempo* autêntico da invenção. Aprendo que para tornar a fotografia potente antes preciso reconhecer meus limites diante da imagem e de seus usos, para então, transformá-la em outra coisa, dar-lhe novo sentido e quem sabe, promover a emancipação intelectual de nossas estruturas de pensar, olhar, dizer e fazer o mundo (como vimos com Rancière, 2012).

A fotografia nos desafia a ver, ver não necessariamente o que está exposto na imagem, mas, o cheiro, o som, o silêncio, a música, a poesia... A fotografia pede atenção a sua história e a sua complexidade. Uma imersão no avesso das coisas. Não o avesso da margem, mas o avesso de convenções e perspectivas. Ou quem sabe ainda, buscar na fotografia o *aperspectivismo* e a recusa da representação do real.

Se houvesse uma fórmula especial ou um didaticário¹¹² de como trabalhar com imagens na Educação talvez fosse possível listar ações que orientassem o professor ao longo de uma aula, por exemplo. Contudo, não existem fórmulas! Importa ao professor experimentar! Viver a experiência de uma aula a seu modo, errando e acertando todos os dias. Investigando profundamente o seu cotidiano.

Depois do que lemos e experimentamos até aqui sabemos que é possível embaralhar os códigos da educação, da imagem, da fotografia para criar um modo de ensinar que não siga os moldes da ciência, mas que faça ciência enquanto se cria.

¹¹² Termo usado por Sandra Mara Corazza no texto: *Didaticário de criação: aula cheia, antes da aula*. XVI ENDIPE – Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino – UNICAMP – Campinas, 2012.

A docência (da diferença) é criadora e não transmissora. Assim, o professor tem a possibilidade de romper com a passividade e produzir a diferença, o acontecimento quando cria e ministra sua aula. Cria ficções (com base na vida), cria sentidos. O professor pode inventar novas didáticas e transformar conteúdos conhecidos em outras coisas, pode ainda estimular que o rasgão no guarda-chuva aconteça para tornar algo potente.

A didática inventada, criada e recriada, consegue tocar as pessoas a ponto de fazê-las sentir vontade de continuar o pensamento que a aula provocou. Este outro modo de ensinar nos afasta do jogo de significado e significante para uma “pedagogia da incerteza”, que não remete a algo representado, mas a um processo de variações múltiplas. Os disparos podem ser dados a partir de uma fotografia, de um texto literário, de uma obra de arte, etc.

Penso que é na criação das aulas e/ou no jeito como as propomos que reside o prazer do professor/pesquisador. Quando mergulhamos nestes processos maquinamos à Educação. Um prazer aventureiro que acredita na potência humana. Somos capazes e temos uma potência criadora! A didática pode nos fazer pensar sobre o que fazemos quando educamos? Habitamos o prazer quando criamos na Educação?

Temos, portanto, a alternativa de pensar o que é da ordem escolar de outra maneira, sem determinismos. Podemos colocar o pensamento a funcionar potencializando a criação, compondo com a arte, com a filosofia e a ciência. Textos verbais e não verbais podem mover a leitura e a escrita de novos textos. Uma relação que afeta e convoca que nos expressemos.

Assim, a comunicação se dá na linguagem e o acontecimento é o campo do saber. Mergulhamos na língua, no texto, na imagem e deslocamos os sentidos previamente definidos. O pensamento pode operar no prazer do mergulho, na observação do objeto, no deslocamento da linguagem, no espaço da escuta. O pensamento se desprende e se transcria. Ao ler também modificamos o texto, a imagem – interagimos.

Em uma aula tudo pode ser útil, mas sem ser utilitário, inclusive a fotografia. Se optarmos por partir do poético que possamos então limpar as formas como se tem trabalhado com o poético nos processos de ensino. Afinal, como propor um pensamento ou uma escrita para além da cópia?

Estratégias didáticas não podem ser prescritas pois cada grupo de trabalho é único e cada sujeito traz em si um repertório cultural que demanda uma abordagem específica e diferenciada. Mesmo assim, para produzir algo que não existe numa espécie de “brincadeira pedagógica”, proponho um último exercício, isto é, listar dez possibilidades de trato com imagens em espaços de formação. O que me inspira? Tecer uma educação mais dialogada e experimental que se concentre em experimentar, ver e pensar a fotografia por vias mais livres e menos “escolarizantes”. A ordem de apresentação aqui não estabelece valores à sequência numérica, mas expõe meu desejo por práticas educativas mais deslizantes, desterritorializadas e pensativas.

O contágio e o trabalho estético visual

1. Buscar o lugar da ficção nos processos e espaços educativos;
2. Perceber que efeitos a fotografia produz na Educação (desconfiar da própria visão ou do olho domesticado);
3. Tomar a imagem enquanto dispositivo para uma escrita inventiva, sensível e estética. A imagem e, especialmente a fotografia, cria um jogo de dobras, texturas, cenários, personagens, objetos e conceitos. Então, o que este dispositivo nos pede a *ver e pensar*?
4. Assumir que o conhecimento/conteúdo pode ser encenado, manipulado e ficcionalizado;
5. Indagar sempre: como a Educação trabalha com a imagem? Podemos dialogar sobre a potencialidade formativa da imagem? O que aprendemos nas fronteiras entre a realidade e a ficção?
6. Compreender que toda imagem é aberta, porosa e pode ser um tipo de resistência ou de recusa a pensamentos estanques em torno do uso utilitário da própria imagem na educação;
7. Exercitar-se diante de uma imagem! Deslocar o olhar para o espaço do “entre”. Um movimento livre do julgo, mais próximo da *e-ducação* do olhar (como vimos com Jan Masschélien);
8. Realizar instalações que proponham outros modos de se relacionar com a imagem/fotografia liberando-a de seu criador;
9. Agenciar encontros do espectador (professores e estudantes) com diferentes obras de arte;
10. Experimentar sempre!



Experimento

Captura sem câmera
Ensaio: Amanda Leite
Programa de Pós-Graduação em Educação
Linha de Pesquisa: Educação e Comunicação
Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC/PPGE/ECO)
Ano: 2015

Diante de uma **imagem** estou diante do **abísimo**. (Sinto que isto pode ser bom!) Do topo avisto a **linha tênue** que divide o horizonte. **Daqui**, terra e céu **são tão vastos** que nem consigo dizer. (Na verdade, não preciso dizer). Mesmo ciente do **risco** e do **perigo**, **desejo ver**. Um passo à frente e eis o precipício (a sensação de quase cair...) É **curioso** temer ao mesmo tempo em que sinto-me livre. Olho para baixo. Vejo pequenas copas de árvores que lá de baixo eram **imensas**. **Contemplo**. Sinto o balançar das folhas. Olho para os labirintos desta floresta. Não emito qualquer opinião. Sinto-me zonha pela altitude. Minha tontura exige mais atenção. (Atenção ao que me é evidente ou invisível?) **Abro os olhos** para o chão, para o som do vento, para a dança dos pássaros, para os respingos de uma cachoeira invertida. Sim. Um pequeno filete de água que insiste em correr do topo para o centro do **abísimo**. Sua forma, seu cheiro, sua temperatura **são excêntricas** demais para que eu imprima qualquer enunciado. **Meu perigo é ser a vida e “experienciar”** ser maior que o próprio abismo — (Amanda Leite - Chapada Diamantina – BA/Brasil, 2015)

Pequenas notas sobre fotógrafos

ALEXIA SANTI (Brasil, São Paulo – 2016)
www.alexiasanti.com.br

Fotógrafa nascida na cidade de São Paulo. Deu início a sua carreira no ano de 2006, quando começou a participar do coletivo Cia de Foto. Em 2008 passou a fotografar para o Jornal Folha de São Paulo. Trabalhou como fotógrafa da FAAP e atualmente, trabalha como *free-lancer*. Em sua galeria é possível acompanhar ensaios fotográficos de temas variados, especialmente cenas do cotidiano.

ANDRÉ KERTÉSZ (Hungria, Budapeste – 1894 a 1985)
http://www.photographersgallery.com/bv_artist.asp?id=200

Trata-se de um importantíssimo fotógrafo “de rua”, nascido em 1894, na cidade de Budapeste/Hungria. Kertész aprendeu a fotografar sozinho. Sua carreira começou nas ruas, capturando cenas coloquiais. Talvez por isso seus temas são tão distintos e atuais. Seus registros parecem brincar com diferentes ângulos de objetos ou pequenas capturas do cotidiano. Aquilo que percebemos como algo comum, para Kertész, era algo novo, curioso. Suas primeiras publicações foram no ano de 1917. Kertész foi um fotógrafo que documentou desde os campos de guerra da Europa Central como também trabalhou para as principais revistas francesas de seu tempo. Seu trabalho foi uma das principais influências para os fotógrafos Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e Brassai. Em 1963 Kertész decidiu produzir sua obra a partir de ensaios pessoais. O fotógrafo criou então a sua marca: a criatividade – explorou fotos realistas, documentais, moda, nus disformes... – e passou a ser reconhecido mundialmente.

DIANE ARBUS (Estados Unidos, New York – 1923 a 1972)
<http://diane-arbus-photography.com/>

Conhecida por suas imagens em preto e branco, a escritora e fotógrafa Diane Arbus, produziu sua obra a partir de capturas de pessoas (in)comuns da sociedade americana. Seus registros apresentam figuras marginais do cotidiano: homossexuais, anões, gigantes, mulheres esquizofrênicas, etc. Arbus descobriu a fotografia ao trabalhar com seu marido em uma agência de moda, no entanto, este tipo de captura era justamente contrária aos seus interesses, pois ela se propunha a vasculhar o sujeito marginal e, de certa forma, temia ser reconhecida como a fotógrafa de “aberrações”. Diane Arbus teve uma vida depressiva, em 1972 suicidou-se. Depois disso, sua obra tornou-se conhecida fazendo com que Diane Arbus fosse a primeira fotógrafa norte-americana a expor na Bienal de Veneza. De lá para cá, suas fotografias ganharam ampla projeção e reconhecimento.

DUANE MICHALS (Estados Unidos da América, Pensilvânia – 2016)
<http://duanemichals.tumblr.com/>

Fotógrafo norte-americano nascido na Pensilvânia, em 1932. Conhecido por criar a fotonarrativa ou fotosequência com cenas e objetos do cotidiano. Seu jeito de narrar histórias é completamente diferente das fotografias únicas feitas especialmente até o final dos anos 50. A inovação de Michals está no desafio que lança ao olhar do

espectador. Cada fotosequência parece exibir e, ao mesmo tempo ocultar, os sentimentos e as inquietações do fotógrafo. Como um contador de histórias Michals apresenta breves narrativas instigando o olhar do observador a desvendar os mistérios contidos em sua captura. Para isso deixa pistas, seduz o olhar, joga com reflexos, sombras, sobreposições, cria um roteiro sequencial e materializa seus contos visuais. Michals usa o texto escrito à mão como outro elemento inovador em seus registros. Assim, na tentativa de desvendar os enigmas das narrativas de Michals o espectador passa a observar mais atentamente os elementos da fotografia e as palavras a ela associadas. Um tipo de jogo de detetive. Michals foi o primeiro fotógrafo a fazer isso no final dos anos 60 e início dos anos 70. Ele criou um novo modo de se fotografar e de se olhar a fotografia. Outra curiosidade é a influência de trabalhos surrealistas inspirados em Magritte e Balthus. A fotografia de Michals é um convite aberto que brinca com a imaginação. Seus registros surpreendem. Entre os temas fotografados aparecem: o tempo, o desejo, o medo, a angústia, o amor, a morte e outros. Ao longo de sua carreira Michals recebeu muitos prêmios além de realizar exposições no Museu de Arte Moderna de New York, o Museu Nacional de Arte Moderna de Tokyo, a Biblioteca Nacional de Paris. Para saber mais acesse: <http://duanemichals.tumblr.com/> e veja o filme: Duane Michals, The Man Who Invented Himself, de Camille Guichard.

EUGÉNE ATGET (França, Paris – 1857 a 1927)

<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>

Reconhecido como um dos mais importantes fotógrafos da história, Atget, viveu toda a sua vida em Paris. Sua marca foi retratar o vazio, os espaços sem a presença do humano, as ruas parisienses e seus objetos inusitados imprimindo uma fotografia moderna para a época. O registro de Paris como cartão postal e dos enquadramentos do cotidiano influenciou o trabalho de vários pintores. Atget rompe com o registro da fotografia convencional para capturar paisagens urbanas. O reconhecimento de sua obra veio tarde, anos após sua morte, foram publicadas mais de quatro mil imagens e dez mil negativos em exposições e livros.

GYULA BRASSAI (Hungria, Halász Gyula - 1899 a 1984)

<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/BRASSAI.html>

Gyula Halász, o Brassai (1899 -1984), usava este pseudônimo em homenagem a sua cidade natal, Brassó, localizada na antiga Transilvânia-Hungria, hoje Brasovo, Romênia. O fotógrafo, enquanto estudante de arte, circulava entre os artistas plásticos Kandinsky, Kokoschka e Moholy-Nagy. Uma das obras que tiveram maior destaque ao longo de sua carreira foi o registro de fotografias noturnas de Paris, que resultou na publicação do livro: *Paris de Nuit* (1932), com 60 fotos inéditas do artista.

GERDA TARO ou Gerta Pohorylle (Alemanha/ Stuttgart – 1910 a 1937)

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0J1YYBB>

Fotógrafa, jornalista e anarquista, Gerda capturou cenas raras da Guerra Civil Espanhola. Por registrar cenas de Guerra, morreu tragicamente atropelada por um tanque de guerra em um ataque das tropas de Franco. Foi com Andre Friedman, um judeu húngaro com quem se casou, que aprimorou suas técnicas fotográficas. Juntos viveram um dos romances mais icônicos da história. Ambos trocaram seus nomes para Gerda Taro e Robert Capa. Em razão da crise financeira Gerda e André inventaram um personagem que ganhara fama por suas fotografias – Robert Capa. Capa aparece como um renomado fotógrafo recém-chegado dos Estados Unidos para trabalhar na Europa. Esta invenção fez com que rapidamente Gerda e André ganhassem dinheiro, pois eram eles que negociavam e vendiam as fotos de Capa, muitas vezes pelo triplo do preço de uma fotografia feita por um fotógrafo francês. Capa se destacou mais que Gerda e ficou mundialmente conhecido como um dos mais relevantes fotógrafos de Guerra do século XX.

HENRI CARTIER-BRESSON (França, Chanteloup-en-Brie – 1908 a 2004)

<http://www.henricartierbresson.org/>

Considerado o fotógrafo do século XX ou o inventor do fotojornalismo. Cartier-Bresson ganhou uma câmera fotográfica na adolescência e, desde então, sentiu-se extremamente atraído por imagens. Chegou a estudar pintura em um estúdio parisiense e, talvez por isso tenha sido considerado uma espécie de Picasso no campo da fotografia. Bresson, recebeu forte influência de Kertézs. Seu trabalho teve maior projeção ao exibir fotografias de eventos do dia-a-dia no período de 1930 a 1960. Os críticos de fotografia não consideram suas fotografias tecnicamente perfeitas, mas são inegáveis a beleza e a originalidade em sua produção. Uma de suas mais importantes criações para o mundo da fotografia foi agência fotográfica Magnum, junto a Bill Vandivert, Robert Capa, George Rodger e David Seymour. Com a Magnum sua obra torna-se mais requintada. Além disso, Bresson passa a publicar nas revistas Life, Vogue e Harper's Bazaar. A câmera usada por Bresson era uma Leica de 50mm e filmes preto e branco. Morreu aos 95 anos, em seu país natal.

JEFF WIDENER (Estados Unidos, Califórnia – 2016)

<http://www.jeffwidener.com/h/index.shtml>

Pode uma foto projetar a carreira de um fotógrafo? Neste caso sim. Trata-se do fotógrafo americano Jeff Widener que ficou conhecido mundialmente por ter produzido a foto "O Rebelde Desconhecido". Durante a onda de protestos que aconteceram na China, na Praça Tiananmen, Widener fotografou um homem que enfrentou uma fileira de tanques de guerra, ao parar sozinho em frente a um dos tanques, o homem interrompeu a passagem dos tanques por mais de 30 minutos. A fotografia estampou as principais capas de jornais da imprensa internacional. Posteriormente ficou conhecida como uma das principais fotografias do século XX. Ganhou uma infinidade de prêmios entre eles, o Pulitzer 1990 por "Spot News Photography".

JOSÉ MARIA RODRÍGUEZ MADOZ (CHEMA MADOZ) – (Espanha, Madri – 2016)

www.chemamadoz.com

É um importante fotógrafo espanhol da cidade de Madrid. Conhecido mundialmente como “O Dali da fotografia”, Madoz brinca com o deslocamento de objetos de seu uso habitual para propor novos sentidos ao/a sujeito/a leitor/a. O fotógrafo hoje tem projeção internacional. A marca de Madoz é a captura de objetos do cotidiano. Seu estilo manipula objetos para dar-lhes outros sentidos, usos e funções. Madoz é um inventor de metáforas visuais, transforma o trivial em algo incomum. Chegar à simplicidade deste fotógrafo é um desafio para os fotógrafos deste tempo. Suas capturas em sépia ou preto e branco, criam formas inusitadas além de deslocar o espectador para outras dimensões e pensamentos.

JULIA MARGARET CAMERON (British India, Calcuta – 1815 a 1879)
<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Julia-Margaret-Cameron.html>

Fotógrafa nascida em Calcutá – Índia (1815-1879). Diferente da trajetória de outros fotógrafos, Cameron ao ganhar uma câmera fotográfica de sua filha, passa a fotografar por prazer e não por obrigação. Dedicava-se a capturar retratos além de temas históricos, literários e religiosos. Sua obra está disponível atualmente no acervo da galeria *Dimbola Lodge*, sede da Fundação Julia Margaret Cameron. Sua carreira como fotógrafa teve marco no ano de 1863. Cameron começou a fotografar na vida adulta, aos 48 anos de idade. A fotógrafa foi uma mulher pioneira. Sua escolha narrativa misturava a subjetividade com a teatralidade, a encenação de seus personagens com o jogo de luz e sombra. Cameron chegou a ser criticada pela falta de técnica em seu trabalho, no entanto, sua forma de capturar, seus ângulos e os ruídos que sua fotografia exibiu fizeram de sua obra um importante referencial na história da fotografia. Além disso, Cameron aproveitava a presença de seus próprios amigos para fotografar, por isso, encontramos encenando em seus retratos personalidades da época, como por exemplo, Charles Darwin. É inegável que o trabalho de Cameron influencia fotógrafos contemporâneos, especialmente aqueles que buscam registrar “olhares”. Olhares intensos, amorosos, angelicais são uma das marcas da obra de Cameron.

KOHEI YOSHIYUKI (Japão, Hiroshima – 2016)
http://www.vossimilo.com/artists/kohe_yosh/

Trata-se de um fotógrafo japonês cujo trabalho provoca a reflexão sobre os limites entre o espectador, o voyeur e participante. Depois de ter publicado sua principal série: *Kōen (Park)* na Komai Gallery, em Tóquio, em 1979, o fotógrafo saiu de circulação. Na época sua exposição foi bastante comentada e gerou polêmica entre críticos e espectadores. Na atualidade, Kohei Yoshiyuki retomou a publicação de seu livro mais conhecido “*The Park*” e tem realizada algumas exposições. Seu interesse continua associado ao exibicionismo humano, ao desejo voyeur, a erótica de homens e mulheres imersos em paisagens noturnas.

NAN GOLDIN (Estados Unidos da América, Washington – 2016)

<https://blogcasadaphotographia.wordpress.com/galeria-2/mestres-da-fotografia/nan-goldin/>

Fotógrafa americana, vem de uma família de judeus de classe média alta e começa a produzir as suas fotografias em 1968. Nan Goldin é conhecida mundialmente por fazer capturas dos seus vividos diários, por isso, as personagens de suas fotografias geralmente são seus amores, seus amigos, seus desejos, suas limitações, seus conflitos. O registro é pessoal e, portanto, mostra a extensão de sua vida através de fotografias densas. Tanto nas imagens em preto e branco quanto nas coloridas Goldin revela ao mundo a sua escolha por viver longe de regras sociais. Talvez por isso vejamos o excesso de drogas, sexo e bebidas além da intimidade exibida em cenas do cotidiano. O perspectivismo poderia tomar este diário imagético como um dispositivo disparador de pensamentos sobre o público, o virtual, o privado, a estética fotográfica. Numa perspectiva mais maleável que se faz com registros feitos de luz, sem se fixar em um determinado ponto de vista ou na forma de pensamento não muito claro, das fronteiras postas entre a ficção e a realidade fotodocumentada. Não só as capturas da subcultura gay, do cotidiano de prostitutas, das brigas de casais americanos ou de amantes mortos pelo vírus da AIDS, fazem com que Nan Goldin seja reconhecida, mas, talvez, o seu lado mais familiar fotografado ou um tipo de fotografia dramática que não consegue parar o tempo e espaço habitual, mas que deseja fazer a vida pulsar através da memória fotografada.

ROBERT CAPA (Hungria, Budapeste - 1913 a 1959)

<http://www.magnumphotos.com>

Robert Capa é um nome ficcional, um personagem cultural criado por Gerda Taro e André Friedmann. Seu nome de origem era Endre Ernő Friedmann. Trata-se de um fotógrafo húngaro que cobriu cinco guerras e morreu em ação aos 40 anos, ao pisar em uma mina terrestre, na Guerra da Indochina. Aos 25 anos Capa era considerado o maior fotógrafo de guerras do mundo. Algumas de suas fotografias e conflitos da vida privada e profissional estão narradas no livro “Ligeiramente fora de foco”, de sua autoria. Para muitos, Capa foi um herói cuja arma era a câmera fotográfica, para outros um soldado, um guerreiro que disparava tiros feitos de luz. Capa é um dos nomes mais importantes da história da fotografia. Seu trabalho influencia centenas de pesquisas e produções artísticas. Talvez Capa tenha tragicamente morrido na Guerra por levar a sério demais uma de suas frases mais célebres: “Se suas fotos não são boas o suficiente, você não está perto o suficiente”.

ROBERT DOISNEAU (França, Gentilly, Val-de-Marne – 1912 a 1994)

<http://www.robert-doisneau.com/fr/>

Trata-se de um fotógrafo autodidata que se originou no subúrbio francês, mais precisamente na cidade de Gentilly. Talvez, um dos fotógrafos mais populares da França. Realizou inúmeros trabalhos como fotojornalista; fotografou campanhas

publicitárias entre os quais se destacam os registros para a Revista Vogue, entretanto, não se podia dizer que era um fotógrafo de moda. Foi premiado diversas vezes por exibir ao mundo uma Paris outra, talvez mais curiosa, amistosa, transformada pelo seu próprio olhar. Suas capturas misturam personagens de diferentes classes sociais em diversos cafés das ruas parisienses. As fotografias de Atget, Kertész e Cartier Bresson são as suas principais referências. Sua busca fotográfica esteve sempre ligada às emoções da vida cotidiana e as maravilhas presentes nos encontros que aconteciam nas ruas de Paris.

ROBERT POLIDORI (Canada, Montreal – 2016)

<http://robertpolidori.com/about/>

Fotógrafo conhecido por realizar capturas em grandes formatos de paisagens urbanas, ricas em detalhes. Seus registros podem expressar tanto a história passada quanto o momento presente. Em um único quadro Polidori provoca os limites da fronteira e nos faz pensar sobre a marcação temporal. O registro de New Orleans depois do furacão Katrina, em 2006, tornou-se uma de suas séries mais conhecida chegando a ser exposta no Metropolitan Museum of Art, em Nova York. Seu trabalho mais recente está ligado ao aumento populacional e urbano de grandes cidades ao redor do mundo, incluindo Mumbai, Rio de Janeiro e Amã. Hoje, Robert Polidori trabalha em Nova York. Já ganhou o prêmio World Press em 1998 e o Prêmio Alfred Eisenstaedt para Fotografia Magazine (em 1999 e 2000), além de ter publicado onze livros fotográficos.

ROMAIN MEFFRE & YVES MARCHAND (França, Paris – 2016)

<http://www.marchandmeffre.com/>

Tratam-se de dois fotógrafos do subúrbio francês. Um de seus trabalhos mais conhecidos são os registros das ruínas de Detroit, intitulado: "The Ruins of Detroit", Steidl, 2010. Suas buscas desde 2002, tem sido fotografar transformações da paisagem urbana ao longo dos tempos, poder-se-ia dizer que é uma espécie de registro sistemático de ruínas. O objetivo deste trabalho é em tornar mais evidente as construções do século XIX e XX, que hoje, encontram-se abandonadas. Em 2013, os fotógrafos publicaram seu segundo livro "Gunkanjima", também pela Steidl. Hoje, o trabalho de Meffre e Marchand voltam-se à captura de teatros e velhas indústrias.

ROSANGELA RENNÓ (Brasil, Belo Horizonte – 2016)

<http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt>

Artista Visual brasileira que geralmente é referendada em pesquisas e trabalhos sobre fotografia. Seu interesse está em trabalhar com fotografia recolhidas de álbuns e arquivos fotográficos de família, isto é, ela não produz fotografias novas, mas trabalha a partir de imagens já existentes. São arquivos de vários formatos e resoluções, negativos de 3x4 adquiridos em estúdios populares da cidade do Rio de Janeiro. Seu

trabalho mescla narrativas fotográficas com textos que falavam sobre fotografia em jornais nacionais. Rennó construiu uma espécie de banco de dados chamado Arquivo Universal. Neste baco há uma proposta de inversão do código fotográfico ao espectador, nele a artista propõe o texto que a comenta a imagem, mas não expõe a fotografia em questão. Assim, o desafio é fazer com que o espectador (a partir da leitura de textos e de seu repertório) construa sua própria imagem.

RUNE GUNERIUSSEN (Noruega, Kongsberg – 2016)

<http://www.runeguneriusen.no/>

Eis um fotógrafo contemporâneo que trabalha com instalação e captura fotográfica. Um artista conceitual que se interessa especialmente por imagens da natureza. Em 2005, Guneriusen passou a compor cenários entre paisagens naturais e distintos objetos. Seu estilo, mais escultural, marca expõe diferentes histórias, espaços e objetos. Para ele, não importa o tempo que a compisção de cada cenário levará, o mais importante é alcançar o encantamento, o tom de fantástico dentro da captura. Uma característica peculiar é que sua obra é exclusivamente pensada para o local da captura, depois que a fotografia é feita, à instalação é desmontada. Resta apenas fotografias ou representações da própria instalação e que ela de fato aconteceu.

SPENCER TUNIC (Estado Unidos da América, Nova York - 2016)

<http://www.spencertunick.com/>

É um fotógrafo americano famoso por fotografar grandes quantidade de pessoas nuas em diferentes lugares do mundo. Sua marca é usar o corpo humano para criar instalações e transformar paisagens já conhecidas. Sua obra atualmente soma mais de 75 instalações com pessoas nuas em lugares públicos. Além do registro fotográfico, Tunic trabalha com a produção de vídeos. Por ser este tipo de captura bastante inusitada, o fotógrafo já foi preso algumas vezes. Para Tunic não importam as características físicas dos corpos que posam para suas lentes, mas sim, o volume, a aglomeração de gente quem modifica a paisagem.

SEBASTIÃO SALGADO (Brasil, Aimorés – 2016)

<http://www.amazonasimages.com/>

Sebastião Ribeiro Salgado é um importante fotógrafo brasileiro que atua com o fotojornalismo. É doutor em Economia pela Escola Nacional de Estatísticas Econômicas da França. Salgado fez os seus primeiros registros fotográficos a partir da leica de sua companheira, Lélia Deluiz Wanick. A partir da década de 70 passou a fotografar constantemente tornando-se um fotojornalista independente. Salgado entra para a Magnum em 1979 – cooperativa de fotógrafos franceses liderados por Robert Capa. Na Magnum, Salgado teve o desafio de registrar os primeiros 100 dias de governo de Ronald Reagan, além de documentar o atentado cometido por John Hinckley, Jr. contra o então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, no dia 30 de março de 1981, em Washington. Em suas mãos havia capturas que marcariam nossa história. Salgado passa então a vender as suas fotos para jornais de todo o mundo e isto faz com que o fotógrafo brasileiro financie o seu primeiro projeto pessoal: uma viagem

à África. Salgado foi o único brasileiro a participar da Magnum e curiosamente usava o mesmo tipo de câmera que Henri Cartier-Bresson. Com a autonomia do fotojornalismo, Sebastião Salgado torna-se produto (e produtor) de um mercado, o que significa que suas fotografias eram vendidas para quem pagasse mais. De 1979 até hoje, Salgado lançou onze livros e ganhou doze prêmios importantes de fotografia por todo o mundo. Embora eu fale aqui de uma trajetória mundialmente reconhecida e cheia de glórias, é importante dizer que Sebastião Salgado recebe muitas críticas por produzir, em suas capturas, certa estetização da violência e da pobreza. Por esta razão, é preciso ter cuidado para não fazer uma leitura simplista ou inocente sobre suas obras. Um de seus trabalhos mais recentes reuniu 1.700 voluntários que posaram para Tunic, no centro de Munique, no dia 23 de junho de 2012.

VIK MUNIZ (São Paulo – 2016)

<http://vikmuniz.net/pt/>

Vicente José de Oliveira Muniz, brasileiro, artista visual e fotógrafo. Hoje vive na cidade de Nova York/EUA. Seu trabalho apresenta temas ligados à memória, à percepção e à representação de imagens usando diferentes técnicas e materiais do cotidiano como: açúcar, doce de leite, chocolate, lixo, gel, terra, arame, etc. Muitas vezes, Vik Muniz desenha com estes materiais e depois os fotografa compondo uma série. Essas fotografias recebem tratamento e depois são expostas em galerias e museus ou publicadas em livros. A criação de Muniz parte de materiais e cenas do cotidiano. São experimentos conceituais, experiências artísticas e estéticas que também envolvem questões de cada personagem retratado.

VIVIAN DOROTHEA MAIER (Nova Iorque – 1926 a 2009)

<http://www.findingvivanmaier.com/>

Fotógrafa norte-americana especialista em fotografia de rua (*Street photography*). A maior parte de suas fotografias foram registradas nos intervalos (ou nos dias de folga) no período que trabalhava como babá. Sim, uma babá fotógrafa ou uma fotógrafa babá! Por mais de 40 anos Vivian registrou a cidade de Nova Iorque (as pessoas, as casas, as ruas e os edifícios) com a sua câmera Rolleiflex. Vemos em seu trabalho a influência de muitos fotógrafos e artistas entre eles, Diane Arbus. Mesmo sendo amante da fotografia, seus registros nunca foram revelados em vida. Todo o dinheiro que Vivian ganhava era reservado para a compra de rolos de filme fotográficos, livros e revistas de arte, além de jornais. Esses materiais eram arquivados em caixas de papelão e somente foram descobertos após sua morte. Foram encontradas mais de 150 mil fotografias, além de filmes caseiros feitos por ela. Vivian mostra uma visão de mundo muito peculiar que nem sempre agrada aos olhos de quem vê.

YANN ARTHUS BERTRAND (França, Paris – 2016)

<http://www.yannarthusbertrand.org/>

Fotógrafo, jornalista e ambientalista francês. Suas fotografias iniciais registravam paisagens da natureza selvagem e animais. Bertrand já publicou mais de 60 livros com fotografias aéreas feitas em helicópteros ou balões. Vários de seus registros foram publicados pela Revista National Geographic e exibido em diversos países. Uma de suas fotografias mais famosas retrata um manguezal em formato de coração. Trata-se de uma foto feita em Nova Caledônia, que foi capa de seus livros “The Earth from the air” e “The Earth from above”. Yann Bertrand também é autor do filme “Home”, que provoca impacto por apresentar fotografias surpreendentes do mundo. O filme foi lançado no ano de 2009, e portanto, é um de seus trabalhos mais recentes.



BLOG DA TESE
paraverepensar.blogspot.com

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Nilda. O 'Espaço-Tempo' Escolar como Artefato Cultural nas Histórias dos Fatos e das Idéias. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 18, no 1-2, p. 15-34, jan/dez 2005 - pág. 17.

ALVES, Nilda. Imagens das escolas: sobre redes de conhecimentos e currículos escolares. **Educar**, Curitiba, n. 17, p. 53-62. 2001. Editora da UFPR.

AMORIN, Antônio Carlos Rodrigues de. Fotografia, som e cinema como *afectos*, *perceptos* no conhecimento da escola. **Teias**: Rio de Janeiro, ano 8, nº 15-16, jan/dez 2007.

ANDRADE, Ana Luiza de. **Travessia - Revista de Literatura Brasileira**, nº 28. Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, 1º semestre de 1994.

ANDRADE, Ana Luiza. **O livro na era da reprodutibilidade técnica: entre o livro-de-artista e Avalovara, objet d'art**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 113-131.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, Papirus, 1995, p.129

BANDEIRA, Manuel. **Os melhores poemas**. São Paulo: Global, 1984.

BARROS, Manoel. **Ensaio fotográfico**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARHTES, Roland. **O óbvio e o obtuso – 1915-1980**. Edições 70. Portugal.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, George. **O público moderno e a fotografia**. Carta ao Sr. Diretor da Revue Française sobre o Salão de 1859.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura – Obras Escolhidas, v. I**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 7 ed. 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura – Obras Escolhidas, v. I**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 8 ed. Revista. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, v. II, Rua de mão única**, trad. de R.R. Torres F. e J.C.M. Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. *In: Obras escolhidas*. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2.

BENJAMIN Walter, **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BRIZUELA, Natália. **Depois da Fotografia: uma literatura fora de si** / Natália Brizuela; tradução de Carlos Nougué. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a arte de Walter Benjamin” reconsiderado *In: Travessias – Revista de Literatura*, n.33. UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996; 11-41.

CABALLERO, Ileana Dièguez. Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades. *In: Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.15 (Out 2010) - Florianópolis: UDESC/CEART.*

CARMAGO, Ana Lucia Ferreira de. **Retratos Fotográficos da Educação: uma educação do corpo** / Ana Lucia Ferreira de Camargo. Campinas, SP, [s/n], 2005.

CORAZZA, Sandra Mara. **O que se transcria em Educação?** Porto Alegre-RS: UFRGS; Doisa, 2013.

CORAZZA, Sandra Mara. **Didaticário de criação: aula cheia, antes da aula.** XVI ENDIPE – Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino – UNICAMP – Campinas, 2012.

CONTANI, Miguel Luiz; GOUVEIA, Cristiane Polisel. **O papel indicial da fotografia nas lápides de cemitério.** In: Discursos fotográficos, v. 2, n. 1. Londrina, 2006. Disponível em:<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/DiscursosFotograficos/artic le/viewFile/1486/1232>. Acessado em 05 set 2009.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1990, p.18.

DELEUZE, G. **Diferença e Repetição.** Rio de Janeiro : Graal, 1988.

DELEUZE, G. **Conversações** / Gilles Deleuze; tradução de Peter Paul Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. **Conversações** / Gilles Deleuze; tradução de Peter Paul Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DELEUZE, G. **Dobra (a): Leibniz e o Barroco.** Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas- SP: Editora Papyrus, 1991.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. São Paulo, SP: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. V. 4.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** Vol. 1 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurelio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. V. 1.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: Lógica da Sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2007.

DELEUZE, Gilles. **A Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, G. **A Lógica do sentido.** Tradução: Luiz Roberto Salinas. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível** (1979-2004); organização Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; trad. Marcelo Jacques de Moraes. Ed. Da UFSC, 2012.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem e Conhecimento** / Annateresa Fabris, Maria Lúcia Bastos Kern (organizadoras) – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FABRIS, Annateresa; **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**, volume 1 / Annateresa Fabris. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FABRIS, Annateresa; **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**, volume 2 / Annateresa Fabris. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola. 18ª edição. 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. RJ. Forense Universitária, 8ª edição. 2012.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GUIMARÃES, Leandro Belinaso. **A (in)sustentabilidade da imagem** (publicação prevista para dez/15)

GORBERG, Samuel. **A Propaganda no Brasil Através do Cartão-Postal: 1990-1950**. Rio de Janeiro: S. Gorberg, 2002.

GURAN, Milton. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 10, 2000, p. 155-165.

JAY, Martin. **Relativismo Cultural e a Virada Visual**, Tradução Myriam Avila - Aletria 2003/2004 – publicado originalmente em inglês no Journal of Visual Culture, v. 1, n. 3, de dezembro de 2002.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 1998.

KERN, Maria Lucia Bastos. Imagem manual: pintura e conhecimento. In: **Imagem e Conhecimento** / Annateresa Fabris, Maria Lúcia Bastos Kern (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

KELLNER, Douglas. Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1995. p. 104-131.

KEY, Wilson Bryan. **A era da manipulação**. São Paulo: Página Aberta, 1996.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

LEITE, Amanda Mauricio Pereira. **Imagens do diverso** [dissertação] / Amanda Mauricio Pereira Leite; orientadora, Ana Maria Borges de Sousa, co-orientador, Wladimir Antônio da Costa Garcia. - Florianópolis, SC, 2010. 158 p.: il., grafs.

MASSCHELIEN, Jan. E-ducando o olhar; a necessidade de uma pedagogia pobre. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 35-48, 2008.

MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes. In SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem, memória e escritura**. Chapecó: Argos. 2006.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. 2. ed. Rio de Janeiro: Autêntica, 2002.

PAGLIA, Camille. **Sexo, arte e cultura americana**. São Paulo, Cia das letras, 1993, p.24.

PELLEJERO, Eduardo. Abrir os olhos (As imagens à luz da escritura) **R. Educ. Públ.** Cuiabá, v. 24, n. 56, p. 365-377, maio/ago. 2015.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei**: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante** – cinco lições sobre a emancipado intelectual / Jacques Rancière; tradução de Lílian do Valle – 3 ed. 2 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado** / Jacques Rancière; tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. “What médium can mean”. In: **Parrhesia**, number 11, 2011.

ROCHA, Rose de Melo. Por uma erótica das visualidades: laços improváveis e uniões desejanter entre objetos, corpos e imagens. In: **Matrizes**, Ano 3 – nº 1 ago./dez. 2009.

ROUILLÈ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução Costancia Egrejas – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ROSENFELD, Kathrin H. Broch, Musil e Benjamin: três abordagens da imagem e da história. In SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem, memória e escritura**. Chapecó: Argos. 2006.

SAMAIN, Etienne. Questões heurísticas em torno dos usos das imagens nas ciências sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (Orgs.). **Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et L’Art. Paris**: Presses Universitaires de France, 2006.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Prêmio Nobel. Companhia das Letras. 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1996.

SILVA, Armando. **Álbum de Família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Senac; São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

SOBRINHO, Noéli Correia de Melo. Friedrich Nietzsche: perspectivismo e superação da metafísica. **Comum**. Rio de Janeiro – v. 9. nº 22 – janeiro/junho 2004.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**/ Susan Sontag; tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

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

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

WUNDER, Alik. **Foto quase grafias: o acontecimento por fotografias de escola** [tese] / Alik Wunder. Campinas, SP, [s/n], 2008.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

KANZA, Lokua; RENNÓ, Carlos. **Mar e sol**. Interprete: Gal Costa. Produção de César Camargo Mariasno. São Paulo: Trama, 2005.

VELOSO, Caetano. **Sampa**. Interprete: Caetano Veloso. Ano: 1978.